Пиотровский А. И. **Театр. Кино. Жизнь** / Сост. и подгот. текста А. А. Акимовой, общ. ред. Е. С. Добина, втупит. ст. С. Л. Цимбала, примеч. Т. Ф. Селезневой (раздел «Кино») и А. Я. Трабского (раздел «Театр»). Л.: Искусство, 1969. 511 с.

*С. Л. Цимбал*. Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве 50 [Читать](#_Toc318709688)

**Театр. Избранные статьи**

**Драматический театр**

Театр Народной комедии 50 [Читать](#_Toc318709690)

Художник и заказчик 53 [Читать](#_Toc318709691)

Перелом 55 [Читать](#_Toc318709692)

Наши катакомбы 56 [Читать](#_Toc318709693)

Театр юных зрителей 58 [Читать](#_Toc318709694)

Советский актер 59 [Читать](#_Toc318709695)

Об авторе 60 [Читать](#_Toc318709696)

Назад! (Театр в Северной области) 62 [Читать](#_Toc318709697)

Мелодрама или трагедия! 63 [Читать](#_Toc318709698)

Моисси — Гамлет 65 [Читать](#_Toc318709699)

Романтический «Эдип» (Акдрама) 66 [Читать](#_Toc318709700)

Каширка с Интернационалом (К сведению молодежи) 67 [Читать](#_Toc318709701)

Акмоссельпром, или Мандат на левизну 68 [Читать](#_Toc318709702)

Трагедия на сцене Большого драматического («Гибель пяти») 70 [Читать](#_Toc318709703)

Монахов — Рузаев («Мятеж», драма Б. Лавренева) 70 [Читать](#_Toc318709704)

Хроника ленинградских празднеств 1919 – 1922 годов (Из статьи) 73 [Читать](#_Toc318709705)

Сто представлений «Слуги двух господ» 76 [Читать](#_Toc318709706)

1926 год — к большому спектаклю! 76 [Читать](#_Toc318709707)

«Виринея» (Гастроли Студии имени Вахтангова) 78 [Читать](#_Toc318709708)

Снова «Турандот» 79 [Читать](#_Toc318709709)

Молодой Художественный театр («Дни Турбиных») 80 [Читать](#_Toc318709710)

«Конец Криворыльска» (Премьера в Акдраме) 81 [Читать](#_Toc318709711)

Еще раз о ленинградской Чухломе 82 [Читать](#_Toc318709712)

Камерный театр в Ленинграде («Любовь под вязами») 84 [Читать](#_Toc318709713)

«Горячее сердце» (Гастроли Московского Художественного театра) 85 [Читать](#_Toc318709714)

Е. П. Корчагина-Александровская 86 [Читать](#_Toc318709715)

А. Я. Таиров 87 [Читать](#_Toc318709716)

Пьеса против антисемитизма 89 [Читать](#_Toc318709717)

Трам (Страница театральной современности) (Из статьи) 93 [Читать](#_Toc318709718)

«Клеш задумчивый» и проблемы комсомольского театра (В дискуссионном порядке) 96 [Читать](#_Toc318709719)

«Ундервуд» (На открытии Театра юных зрителей) 101 [Читать](#_Toc318709720)

Строгие и требовательные пятнадцать лет 102 [Читать](#_Toc318709721)

Трагикомедия о деньгах («Свадьба Кречинского» в Театре им. В. Э. Мейерхольда) 104 [Читать](#_Toc318709722)

О ленинском стиле в театральной работе 107 [Читать](#_Toc318709723)

Оптимистическая комедия 109 [Читать](#_Toc318709724)

Театр Большой драмы 114 [Читать](#_Toc318709725)

«Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова 117 [Читать](#_Toc318709726)

Трагедия о короле Ричарде (Спектакль в Ленинградском Большом драматическом театре) 120 [Читать](#_Toc318709727)

Грушевая ветвь в цвету (На спектакле Мэй Лань-фана) 124 [Читать](#_Toc318709728)

«Король Лир» в Гос. еврейском театре 126 [Читать](#_Toc318709729)

Детский театр в Ленинграде 129 [Читать](#_Toc318709730)

Драматургию античности на советскую сцену 135 [Читать](#_Toc318709731)

«Маленькие трагедии» Пушкина 138 [Читать](#_Toc318709732)

Пушкинский спектакль в Ленинграде 144 [Читать](#_Toc318709733)

**Музыкальный театр**

«Карменсита и солдат» 149 [Читать](#_Toc318709735)

«Штурм Перекопа» (Академический театр оперы и балета) 150 [Читать](#_Toc318709736)

На кладбище оперетки 152 [Читать](#_Toc318709737)

Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко, о постановке «Кармен» и о прочем 154 [Читать](#_Toc318709738)

«Пиковая дама» в Малом оперном театре 157 [Читать](#_Toc318709739)

За советский музыкальный спектакль 168 [Читать](#_Toc318709740)

Лаборатория советской оперы (К гастролям Ленинградского Малого оперного театра) 178 [Читать](#_Toc318709741)

**Античный театр**

Театр Аристофана 177 [Читать](#_Toc318709743)

Наука о театре древних 196 [Читать](#_Toc318709744)

«Прометей» Эсхила  200 [Читать](#_Toc318709745)

**Кино. Избранные статьи**

К теории киножанров (Из статьи) 214 [Читать](#_Toc318709748)

«Броненосец “Потемкин”» 217 [Читать](#_Toc318709749)

«Мать» 218 [Читать](#_Toc318709750)

Перед десятилетием советского кино 219 [Читать](#_Toc318709751)

«Арсенал» и проблемы исторической фильмы 225 [Читать](#_Toc318709752)

Год советского кино 227 [Читать](#_Toc318709753)

Тонфильма в порядке дня 229 [Читать](#_Toc318709754)

Художественные течения в советском кино 232 [Читать](#_Toc318709755)

«Чудо» Петрова-Бытова (Стенограмма выступления) 256 [Читать](#_Toc318709756)

«Крестьяне» (Путь к народной трагедии) 259 [Читать](#_Toc318709757)

Международный смотр кинематографии (К итогам кинофестиваля в Москве) 263 [Читать](#_Toc318709758)

Фильм о монгольском народе 269 [Читать](#_Toc318709759)

Простая картина о больших делах 274 [Читать](#_Toc318709760)

Сценарии ленинградских писателей 276 [Читать](#_Toc318709761)

**Жизнь. Воспоминания об Адриане Пиотровском**

*Григорий Козинцев*. На улице Красных зорь 288 [Читать](#_Toc318709764)

*Леонид Макарьев*. Тома Софокла 292 [Читать](#_Toc318709765)

*Игорь Вускович*. В Губполитпросвете и Лентраме 297 [Читать](#_Toc318709766)

*Исаак Любинский*. Большое искусство рабочего класса 301 [Читать](#_Toc318709767)

*Иосиф Гринберг*. Пять муз 304 [Читать](#_Toc318709768)

*Сергей Цимбал*. Чему он учил нас! 306 [Читать](#_Toc318709769)

*Леонид Трауберг*. Наш Адриан 312 [Читать](#_Toc318709770)

*Сергей Герасимов*. Стратег кинематографии 314 [Читать](#_Toc318709771)

*Иосиф Хейфиц*. Редактор с большой буквы 318 [Читать](#_Toc318709772)

*Николай Коварский*. Адриан Пиотровский 323 [Читать](#_Toc318709773)

*Леонид Рахманов*. Не будь Пиотровского… 330 [Читать](#_Toc318709774)

*Лев Левин*. Дома и на кинофабрике 336 [Читать](#_Toc318709775)

*Вячеслав Горданов*. Воздух искусства 339 [Читать](#_Toc318709776)

*Евгений Еней*. Интеллигент и революционер 340 [Читать](#_Toc318709777)

*Фридрих Эрмлер*. Имени Адриана Пиотровского 341 [Читать](#_Toc318709778)

*Дарья Шпиркан*. Как он работал… 345 [Читать](#_Toc318709779)

*Михаил Шостак*. Частица сердца 348 [Читать](#_Toc318709780)

*Александр Зархи*. Умение быть единомышленником 350 [Читать](#_Toc318709781)

*Михаил Блейман*. Последний разговор 352 [Читать](#_Toc318709782)

*Николай Лебедев*. В четвертом часу утра 357 [Читать](#_Toc318709783)

*Алиса Акимова*. Человек дальних плаваний 358 [Читать](#_Toc318709784)

**Библиография**

I. Сочинения А. И. Пиотровского 377 [Читать](#_Toc318709786)

II. Беседы, выступления, доклады А. И. Пиотровского 419 [Читать](#_Toc318709788)

III. Переводы А. И. Пиотровского 421 [Читать](#_Toc318709789)

IV. Постановки произведений А. И. Пиотровского на сцене и в кино 423 [Читать](#_Toc318709790)

V. Литература об А. И. Пиотровском (основная) 431 [Читать](#_Toc318709791)

**Примечания**

Театр *(А. Трабский)* 433 [Читать](#_Toc318709792)

Кино *(Т. Селезнева)* 465[Читать](#_page465)

**Указатель имен** 479 [Читать](#_Toc318709793)

**Указатель названий**

I. Драматические и музыкальные произведения 494 [Читать](#_Toc318709794)

II. Кинофильмы 502 [Читать](#_Toc318709796)

# **{****3}** Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве

### 1

Бывают такие знаменательные периоды в человеческой истории, когда в потоке массового народного движения, «на высоких волнах жизни», как говорил Александр Блок, особенно быстро поднимаются яркие и неповторимые личности. В их глубоко индивидуальном своеобразии очень точно отражаются важнейшие особенности совершающихся вокруг исторических перемен. Время стремительно преображает такого рода людей, уподобляет их себе, и они оказываются неотделимыми от своей эпохи. Таким было время, в которое начинал свою удивительную творческую жизнь Адриан Пиотровский.

Трудно найти точное, сколько-нибудь исчерпывающее обозначение его поприща. Теоретик современного театра и кинематографа, выдающийся ученый-эллинист, драматург, переводчик, педагог, историк и критик, Адриан Иванович Пиотровский стоял у самой колыбели советской художественной культуры. Вместе со своими сверстниками он создавал эту культуру, прокладывал нашему искусству дорогу в будущее.

По самой природе своей он принадлежал к числу тех неутомимых, беспокойных и страстных зачинателей, с именами которых связано рождение в первые послереволюционные десятилетия многих сложных и совершенно новых явлений в духовной жизни советского народа. Поразительная универсальная одаренность {4} Пиотровского характеризовала, разумеется, не только его одного. Она тоже была плоть от плоти эпохи, сформировавшей эту личность.

В процессе революционного преобразования страны лишь начинали в ту пору устанавливаться новые общественные отношения, только закладывался фундамент новой социалистической государственности. Одновременно смещались разные пласты духовной жизни людей, стирались границы между многими гуманитарными и художественными профессиями, филологи становились режиссерами, историки — клубными пропагандистами. Подвергались пересмотру чуть ли не все без исключения нравственные и эстетические правила и житейские каноны.

В этом была своя логика: любые «каноны», действительные или мнимые, напоминали о прошлом, тогда как их разрушение непременно связывалось с представлениями о заново воздвигнутом будущем.

Великий революционный рубеж, отделявший молодую Советскую республику от старой России, остался позади, но на расстоянии столь еще близком, что все совершающееся вокруг настойчиво и слишком прямолинейно противопоставлялось чуть ли не всему сохранившемуся от дореволюционных времен.

Новой становилась вся жизнь в целом, и масштабы одержанной народом победы должны были торопить, с точки зрения иных нетерпеливых теоретиков, вперед, к следующим завоеваниям. Новыми должны были стать, и притом безотлагательно, общественный быт, жизненный уклад, психологические навыки и эстетические вкусы. Революционная энергия народа поспешно направлялась этими теоретиками из сферы политической, экономической, социальной в сферу интеллектуальную. Многие из деятелей культуры того времени, принадлежавших к младшему поколению, были вполне искренне убеждены, что революции социальная и интеллектуальная могут совершаться синхронно. Потому-то в области духовной самые смелые и далеко идущие преобразования не откладывались на завтра. Наступила сравнительно недолгая, но шумная пора ниспровержения всех и всяческих традиций, расшатывания вековых художественных устоев и провозглашения новых, якобы диктуемых требованиями нашей великой революции, художественных идей.

Трудно представить себе то количество деклараций, манифестов, программ, которыми был наводнен художественный Петроград начала двадцатых годов. Все они попадали на благодарную почву, и, пожалуй, не менее трудно вообразить сейчас тот живой и неподдельно-взволнованный отклик, который все эти заносчивые, крикливые и претенциозные обращения вызывали в среде молодых режиссеров, живописцев или музыкантов. Были бы пророки, а верившие в пророчества находились всегда.

{5} Многие из возникавших тогда художественных идей умирали естественной смертью, едва успев появиться на свет и соприкоснуться с реальной действительностью. Художественные теории создавались умозрительным путем, в обход всякого рода преемственностей и исторических закономерностей. Безжизненность этих теорий обнаружилась довольно быстро.

Сложнее обстояло дело с теми теориями, смысл которых заключался во внедрении в жизнь опыта демократических художественных формаций античности, средневековья и Возрождения. Прямой связи у нарождавшейся социалистической культуры с этим опытом быть не могло, но зато подчеркивалась связь внутренняя, обусловленная ее народностью, массовостью, гуманизмом.

В это именно время стало наблюдаться явление чрезвычайно характерное и в какой-то степени объясняющее приверженность к экскурсам в прошлое, в которые превращались многие новаторские начинания тех лет.

Видное место в художественной жизни послереволюционного Петрограда стала занимать группа в большинстве своем совсем еще молодых людей, получивших, как правило, первоклассное образование — эллинистов, латинистов, славистов, западников. Все они, иногда на глазах у своих удивленных учителей или разгневанных родителей, превращались в режиссеров, в теоретиков современного искусства, критиков, актеров. Выше уже было сказано, что естественные границы между профессиями нередко стирались.

Коль скоро в принципе все должно было начаться в искусстве с самого начала, никто не мог сказать заранее, на что именно он в этой области способен. Иногда достаточно было просто объявить себя режиссером или художником, чтобы стать им. Так или почти так поступали молодые филологи, о которых только что шла речь. Отвлеченные от своих академических занятий новыми и столь неожиданными для них интересами, они безбоязненно погружались в работу по созданию нового революционного театра и революционной драмы, новых форм массовой художественной пропаганды, красноармейской и заводской самодеятельности.

Иные из них, выходцы из респектабельных профессорских семей, с юности готовившие себя к неторопливым кабинетным изысканиям, теперь не колеблясь посвятили себя политпросветработе и наглядной агитации, стали участниками и руководителями всякого рода студийных и клубных коллективов, Нетрудно догадаться, что новое их поприще требовало повседневных практических хлопот, беготни, живой организационно-творческой инициативы и выдумки в гораздо, казалось бы, большей степени, чем классического образования.

Однако и классическое образование сыграло в их судьбе и во всей художественной жизни эпохи немалую роль.

{6} Сын крупного ученого-слависта, впоследствии академика, Н. С. Державина, Константин Николаевич Державин еще на студенческой скамье подавал блестящие надежды в разных областях филологии. В будущем он действительно стал выдающимся исследователем творчества Сервантеса и Вольтера, написал капитальные труды по истории болгарского театра и театра эпохи французской революции, монографию о Камерном театре и книгу о б. Александринском театре — «Эпохи александринской сцены».

Но в годы, о которых идет речь, его более всего влекла непосредственная творческая работа в театре. Он деятельно участвовал в организации возглавляемых В. Э. Мейерхольдом Курсов мастерства сценических постановок (так называемого «Курмасцепа»), сам учился на этих курсах, а позже начал выступать как актер и режиссер. Сначала как актер в театре «Народная комедия», где ему даже пришлось соревноваться в исполнении чисто цирковых трюков с испытанными мастерами сцены (в одной из постановок он дублировал известного циркового артиста Сержа — А. Александрова), а затем — в качестве актера и режиссера в Театре Новой драмы.

Первоначально называвшийся Лиговским драматическим театром, Театр Новой драмы осуществил за сравнительно недолгую свою жизнь ряд постановок экспрессионистского характера (в том числе первой пьесы Пиотровского «Падение Елены Лей», о которой речь пойдет ниже) и среди них спектакль «Приключения Э.‑Т.‑А. Гофмана в Париже», автором и режиссером которого был Державин. На сцене Театра Новой драмы готовилась также постановка «маленьких трагедий» Пушкина и в их числе «Сцен из рыцарских времен». «Сцены», как известно, Пушкиным незавершенные, были «дописаны» Державиным. Понимание их поэтического строя и превосходное знание эпохи помогли Державину, независимо от правомерности такого рода литературных опытов, избежать аляповатости и дурновкусия.

Сын другого ученого, известного эллиниста Э. Л. Радлова, в будущем видный советский режиссер С. Э. Радлов, также готовивший себя к научной деятельности, выступил в те годы одним из постановщиков массовых инсценировок на Дворцовой площади и у Фондовой биржи. Кроме того, он был идеологом и руководителем уже упоминавшегося театра «Народная комедия». Программными лозунгами «Народной комедии» были «эксцентризм как новый вид комического мироощущения», возврат к площадному театру, к формам так называемого «эстетического демократизма». Опыты Радлова в значительной степени основывались на его историко-театральном и филологическом кругозоре и носили по преимуществу реконструктивный характер.

В числе людей, пришедших в новое искусство из недр классической филологии, был также один из создателей ленинградского {7} Театра юного зрителя, первого Тюза страны, известный советский актер, режиссер и педагог Л. Ф. Макарьев. В театр он явился, выражаясь фигурально, прямо с уроков латинского языка, который преподавался им в одной из петроградских гимназий.

Тогда же, в самом начале двадцатых годов, вступил на свое многоликое художественное и научное поприще студент Петроградского университета, сын крупнейшего исследователя античности академика Ф. Ф. Зелинского, Адриан Пиотровский.

На первый взгляд, но только на первый, может показаться действительно парадоксальным то обстоятельство, что именно из среды молодых филологов-классицистов, всем своим воспитанием и образованием связанных с прошлым мировой художественной культуры, вышли многие наиболее радикально действовавшие и бескомпромиссные приверженцы революционной ломки в искусстве, участники и вдохновители самых крайних и близких к эпатажу художественных экспериментов.

Но на самом деле ничего парадоксального в этом не было. Между верностью старине, и чаще всего глубокой старине (недостаточно старое охотнее всего признавалось устаревшим), и стремлением создавать новое, во что бы то ни стало новое, была давняя внутренняя связь. Именно революция возродила в новом виде «традиционалистские» увлечения в искусстве. Известная мудрость — «новое это хорошо забытое старое» — получила широкое практическое применение.

Обращение к «массовым действам» и уличным празднествам, с их пышной революционной символикой и вовлечением в игру тысяч зрителей, к народным представлениям, в которых должен был возродиться дух демократической Эллады, к эстетике средневекового балагана и откровенным условностям шекспировской сцены было подготовлено еще до революции широко распространившимися традиционалистскими и символистскими театральными концепциями. Однако только сейчас они обрели или получили возможность обрести реальную практическую основу. Такая, казалось бы, чопорная и надменно возвышающаяся над столетиями наука, как история культуры, самой жизнью выталкивалась на улицы и площади революционного города и обращалась на службу новой действительности.

В этом смысле творческая биография Пиотровского оказалась вовсе не парадоксальной и отнюдь не двойственной. Настоящий энциклопедист — и не только по широте полученного им образования, но и по всему характеру своей деятельности, он никогда, в сущности, не расставался с изначальными и, на первый взгляд, книжными интересами своей юности — к античной культуре, поэзии и драме, философии и театру. Никогда не противопоставлял он этим интересам свои новые, стремительно сменявшие друг друга увлечения. Любовь к античности, глубокое и тонкое ее понимание {8} в немалой степени питали эти увлечения и духовно оплодотворяли их.

Ф. Ф. Зелинский как-то заметил, что античность — это «семя, а не норма», семя, брошенное в мировую историю человечества и дающее на протяжении двух тысячелетий могучие и бесконечно многообразные всходы. Слова Зелинского нужно было понимать прежде всего в том смысле, что само изучение античности призвано не канонизировать ее, а открывать все новые и новые выходы ее плодоносным силам, заново осмысливать ее интеллектуальный и эстетический опыт. В предисловии к книге «Жизнь идей»[[1]](#footnote-2) Зелинский писал: «С тех пор, как мои занятия античным миром приняли сознательный и самостоятельный характер, он был для меня не тихим и отвлекающим музеем, а живой частью современной культуры; я видел преимущественное значение античности в том, что она *была родоначальницей тех идей, которыми мы и поныне живем*. Изучая, таким образом, античность, если можно так выразиться, с наклоном к современности, я наметил план гигантского научного здания, которое бы обнимало и биографию, и биологию тех идей, совокупность которых составляет современную умственную культуру».

Однако, объясняя свою позицию исследователя и истолкователя античности, Зелинский шел еще дальше. Он непосредственно связывал изучение античных идей с современным новаторством. В статье «Идея нравственного оправдания, ее происхождение и развитие» он подчеркивал и эту сторону вопроса: «Жажда новизны, желание во что бы то ни стало избегнуть пошлости — заставляет людей от здорового обращаться к болезненному и вымученному, от простого к замысловатому, от ясного к туманному; все хорошо. Лишь бы оно было новым или, по крайней мере, казалось таковым. Придет время, и это новое станет старым, избитым, пошлым, и подвергнется двойному осуждению, и за болезненность, и за пошлость; и то забытое старое воскреснет и найдет себе восторженных поклонников. Так было, так будет всегда».

Речь идет, таким образом, об античности как чудотворном источнике «здорового», «простого», «ясного» и потому способного быть вечно новым. Мысль эта могла показаться крайне соблазнительной в пору строительства революционного искусства, призванного сменить и ниспровергнуть буржуазную художественную доктрину. Именно она стала исходной для совсем еще юного Пиотровского, помогла слиться воедино ученому-эллинисту и непосредственному участнику строительства нового революционного искусства. Удаляясь в далекую античность и непосредственно участвуя в строительстве новой социалистической культуры, он, казалось бы, ничуть не раздваивался.

{9} Но в каком-то смысле глубокая и справедливая, эта же мысль оказывала впоследствии плохую услугу Пиотровскому-практику. Если следовать ей до конца, то можно прийти к сомнительному выводу, будто бы из нового социального опыта вообще не могут возникнуть новые нравственные и эстетические идеи и во всех случаях искать их следует в глубокой древности. Если действительно стоять на почве исторического материализма, с этим согласиться, конечно, нельзя, как, впрочем, нельзя и предполагать, будто эти новые идеи могут прямо и немедленно, по ходу исторического развития, подсказываться новым социальным опытом. Процесс их возникновения сложен и далеко не всегда может быть привязан к коротким историческим периодам.

Выступая на одном из многочисленных диспутов, посвященных Траму и трамовскому движению, Пиотровский неожиданно от теоретического обоснования знаменитых трамовских «наплывов» перешел к «публицистическому», как он выразился, предназначению хора в трагедиях Эсхила. Поначалу он не заметил, как свернул, что называется, в сторону, но потом спохватился и чуть смущенно, но очень искренне заметил: «Впрочем, все это не так уж далеко от нас, расстояние не большее, чем от человека к человеку». «Не большее, чем от человека к человеку» — это была формула, в высшей степени характерная для Пиотровского. Человек античной трагедии и человек современной драмы были для него прежде всего людьми, а разделяющие их тысячелетия — всего лишь условностью, неизменно побеждаемой всесильной «связью времен».

В таком понимании человека и человечности тоже был оттенок антиисторизма. Тут крайности сходились. С одной стороны, мерой величия современного человека оказывался античный герой, с его божественным всесилием и титанической властью над собой, а с другой стороны, этот же современный человек провозглашался носителем совершенно новой, не знающей примеров нравственности и социального, классового самосознания. Новизна его в любых случаях плохо вязалась с усматриваемым в нем сходстве с античными предками.

С античностью Пиотровский был связан в равной степени и как исследователь, и как переводчик. В его переводах и с его научными комментариями были опубликованы в 1922 – 1937 гг. комедии Аристофана и трагедии Эсхила, элегии Феогнида из Мегары и книга лирики Валерия Катулла. Большинство его переводческих работ было выпущено издательством «Academia», и, по свидетельству А. А. Кроленко, возглавлявшего в то время издательство, Пиотровского рекомендовал ему Зелинский. «В научном отношении, — сказал Зелинский, — вы можете положиться на Адриана полностью!» К этому он прибавил: «У него есть все данные для того, чтобы стать первоклассным ученым, но он почему-то {10} увлекается совершенно посторонними вещами»[[2]](#footnote-3). Зелинский не думал, конечно, что даже сама его рекомендация будет способствовать этим «посторонним» занятиям Пиотровского. Именно в издательстве «Academia» публиковались впоследствии первые работы Пиотровского по современному театру, статьи о массовых празднествах и т. п.

Но вернемся к Пиотровскому-переводчику. В предисловии к Катуллу он сам подчеркивал, между прочим, что «книга лирики Катулла была бы музейной реликвией, ее русское издание — причудой, если бы она не могла войти в обиход нашей молодой культуры как кусок поэзии современной». В этом же предисловии он приводит мысль Блока, высказанную им в известной статье — «Катилина. Страницы из мировой истории»: «Художники хорошо знают: стихотворения не пишутся по той причине, что поэту захотелось нарисовать мифологическую и историческую картину. Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным, вызываются к жизни самыми неотвлеченными и самыми злободневными событиями».

Слова Ф. Ф. Зелинского о том, что античность всегда была для него частью современной культуры, оказались, таким образом, программными прежде всего для Пиотровского — переводчика и исследователя античности. Не отрываясь на протяжении восемнадцати лет активной творческой жизни от своих научных привязанностей, работая над крупными и сложными историческими исследованиями в области литературы и театра, над переводами греков и римлян, он оставался одним из самых современных людей своей эпохи, отражавшим в своей деятельности ее необычайную духовную широту, сложность и динамичность. Талантливый эллинист, исследователь и теоретик перевода С. Маркиш по справедливости назвал Пиотровского «связным времен», утверждавшим в своих переводах «принцип живого темпераментного общения переводчика со своим временем». Выдающийся поэт и переводчик А. Тарковский характеризует Пиотровского как «одного из основоположников того замечательного литературного направления, которое мы (да и не только мы) называем школой советского художественного перевода. Пиотровский, — продолжает он, — для нас был тем же, чем для юношества начала прошлого века был Жуковский».

Сделанного Пиотровским для изучения античности, как ученым и как переводчиком, было бы достаточно для того, чтобы его имя осталось в истории нашей культуры. Но все дело в том, что он вошел в эту историю не только как выдающийся ученый, теоретик и практик, критик и драматург, явивший всей своей жизнью пример поразительного, воистину загадочного универсализма. Он вошел {11} в нее более всего как личность, многогранность которой была равна ее цельности. Он был един в своей творческой правоте и в своих ошибках, оставался собой и тогда, когда заблуждался, умозрительным путем констатируя свои слишком прямолинейные социологические теории, и тогда, разумеется, когда убежденно и последовательно защищал в последние годы жизни воинствующий, действенный реализм как основу развития всего нашего социалистического искусства.

По складу и рождению своему Пиотровский был интеллигентом самого первого советского призыва. Незримо стояли за его спиной высокие традиции передовой русской интеллигенции, видевшей первейший свой долг в самоотверженном и беззаветном служении народу. Верный этим традициям, он не просто принял нашу социалистическую революцию, а подчинил ее требованиям и ее идеалам всю свою жизнь. Но у той личной страстности, с которой он делал это, была и своя оборотная сторона. Многое на первых порах Пиотровский понимал слишком прямолинейно, Глубоко веря в духовную мощь революционного пролетариата, он в иных случаях фетишизировал ее, отдавался во власть упрощенных представлений о революционном искусстве и его будущем. Но это были не его личные издержки, а в немалой степени издержки поколения, к которому он принадлежал. И, кто знает, может быть, именно потому и оказалась такой поразительно плодотворной его жизнь в искусстве, что он прожил ее в полную меру — в полную меру напряженного труда, увлечений, раздумий, поисков, разочарований и прозрений.

### 2

Детство и юность Пиотровский провел в Нижнем Новгороде в семье своей тетки Евгении Викторовны Пиотровской и ее мужа Ивана Осиповича Пиотровского, воспитывавших его как родного сына. Рано проявившаяся в его характере склонность к книжным занятиям, к литературе, к чтению, к старине ничуть не помешала ему развиваться всесторонне, тянуться к живой природе, увлекаться путешествиями, слыть весельчаком и танцором. В детстве любил он пересказывать своим сверстникам «Одиссею» или посвящать их в историю каждой из башен нижегородского кремля. Во время одной из прогулок по кремлю он сочинил стихотворение, первое из прочтенных им двоюродным сестрам:

Высоко, высоко, над великой рекой
Ты стоишь на зеленом холме,
Ты стоишь и молчишь, а по лунным ночам
Ты поешь свои песни волне.
Ты поешь ей о том, как, шумя и гремя,
{12} Собирались дружины бойцов,
Как рубились они и твердыни твои Обагряла потоками кровь.

Было ему в то время тринадцать лет.

Родные его рассказывают, что уже в этом возрасте он буквально ошеломлял сверстников количеством запомнившихся ему стихов, познаниями в географии и естественных науках. Но точно так же он непременно оказывался первым в играх, состязался с девочками в вышивании «крестиком» полотенец, а когда стал постарше, то и изрядно кулинарил, даже придумал свое собственное блюдо — «адрианит» — особым способом поджаривавшуюся с луком картошку[[3]](#footnote-4).

И тогда, в детские и отроческие годы, и много позже, когда он уже стал вполне взрослым человеком, не было в его складе и тени «кабинетности», пресловутой «отрешенности от жизни», якобы обязательно присущих людям напряженного интеллектуального труда.

Все самые живые и разнообразные, казалось бы, взаимно исключающие друг друга, интересы были для него совершенно естественны, и каждый из них помогал ему чувствовать себя в мире удобно и просто. Узость интересов неизменно влечет за собой ограниченность человеческих связей, придает этим связям слишком замкнутый и специальный характер. Широта интересов напротив, способствует непрерывному их обновлению, делает человека причастным к жизни самых разных людей. Широки были не только профессиональные интересы Пиотровского, необыкновенно широка была любознательность по отношению к людям, человеческим характерам и судьбам.

В облике ученого, исследователя, художника и общественного деятеля его человеческая индивидуальность играет особенно большую роль тогда, когда возникает необходимость понять и объяснить широту его жизненных интересов. Все обстоит очень просто, когда одаренность человека носит вполне конкретный и определенный характер. Зато когда человек оказывается одаренным в самых разных областях, хочешь не хочешь, приходится задумываться над общим его складом, над природой его любознательности и его интереса к людям. К Пиотровскому это относится в полной мере.

До зрелых лет он сохранил настоящую страсть к пешим переходам и поездкам верхом или на лодке по неизведанным краям, к лазанью по горам и долгим увлекательным «разговорам с природой» один на один. Уже будучи взрослым, занятым до всех мыслимых пределов человеком, он находил Бремя для путешествие в Сванетию или на Алтай и приводил в отчаяние своих спутников {13} головоломными альпинистскими подъемами или многодневными переходами, в которых вел других за собой.

Но и в этих путешествиях его не оставляла творческая пытливость. Отдыхая, Пиотровский не переставал пристально и с настойчивостью всматриваться в окружающую природу и встречавшихся на его пути людей, учиться у жизни и постигать ее законы.

Примечателен в этом отношении опубликованный Пиотровским в 1926 году на страницах «Красной газеты» (веч. вып.) очерк «Сквозь Алтай». В этом очерке, печатавшемся в четырех номерах газеты, он рассказывает о проделанном им в Ойротии пути протяженностью в восемьсот пятьдесят километров, передает услышанные им от местных жителей поэтические легенды об истории края, картины старого и нового в жизни ойротов. Очерк сам по себе может служить свидетельством незаурядного журналистского темперамента его автора, недюжинного умения Пиотровского подмечать, запоминать, выспрашивать и задумываться над увиденным.

Однако и здесь сильнее всего проявляется его любовь к природе — не надуманная, не комнатная, искусственно подогреваемая, а удивительно естественная, непринужденная, подлинно художническая. Вот характерный в этом смысле отрывок из очерка: «На мысу между широкошумящей Катунью и каскадами сбегающим Чемалем, в скалистой расселине, на высоте 600 метров над уровнем моря, приютилось село. Здесь, действительно, прекрасно. Горы, еще не снеговые, не “белки”, но обрывистые, круто вставшие, уходят на юг, восток и запад сияющими вершинами. Но зато какой лес — сосновый, лиственный и кедровый. Но зато какие луга, закрывающие человека, несмотря на август, краснеющие, белеющие, синеющие, лиловеющие. Но зато какие реки, студеные, шумящие, полные харюзей и ускучей».

Отрывок этот сам по себе, может быть, и не должен был бы привлечь к себе особого внимания, но важно, что он дает представление о пластичности и конкретности художнического видения Пиотровского, о той полноте и широте ощущений, которыми он жил в окружающем его, всегда для него интересном и всегда неожиданном мире.

Всегда занятый работой, серьезными делами, он распространял вокруг себя атмосферу простоты, непосредственности, выдумки и веселья, задорной и доброй шутки. На тех самых массовых празднествах, сценаристом и режиссером которых он был, нередко можно было его видеть пляшущим с только что встретившимися ему девушками, шумно и увлеченно участвующим в общей игре. Играть, разыгрывать, придумывать он любил и дома. Юношей умел весело шутить даже с матерью, преподавательницей латыни Верой Викторовной Петуховой, самым немыслимым образом фантазировать, изобретать диковинные истории и тут же погружаться в размышления, уходить с головой в самые разные и неотложные {14} дела. Ему никак не приходилось выбирать между работой и досугом, и люди, окружавшие его, почти никогда толком не знали, отдыхает он в данную минуту или продолжает трудиться.

Весь склад его характера, житейский темперамент, причастность ко всем — и «высоким», и «низким» — сторонам жизни, страстная потребность в общении с людьми как будто плохо сообразуются с узаконенным представлением об ученом — исследователе, переводчике с труднейших языков мира — древнегреческого и латыни. Я имею в виду не только психологическую, но и практическую трудность этого сочетания. Общительность и широкая житейская любознательность отнимают уйму времени, которого Пиотровскому и без того должно было не хватать. Но оказывается, что если человек по самой природе своей внутренне широк, если широта его органична и естественна, его хватает решительно на все. Каким-то чудодейственным образом сутки такого человека удлиняются, один род деятельности становится досугом по отношению к другому, а часы, по виду посвященные отдыху, на поверку оказываются чуть ли не самыми производительными.

Уже в юности он с полным основанием считался первоклассным знатоком античности, греков стал переводить еще будучи студентом, но как раз этому не следует удивляться. В те годы люди взрослели вообще необычайно рано и так же рано начинал решительно все виды своей деятельности Пиотровский: юношей писал сценарии «массовых празднеств» (а когда стал постарше, обратился к «массовым празднествам» как исследователь), почти мальчиком писал статьи и рецензии, едва закончив курс университета, сам стал директором высшего учебного заведения — Высших государственных курсов искусствознания при Институте истории искусств. Его учениками нередко оказывались не только его сверстники, но и люди, которые были на много лет старше его. Никто не придавал этому значения. По блестящей своей образованности, по научному авторитету, который он уже успел завоевать, по смелости и самостоятельности своего творческого мышления и по достигнутой им интеллектуальной зрелости он действительно был самым старшим.

Он успевал очень много, несмотря на трудный быт и на то, что само время для научных занятий было, говоря словами поэта, «мало оборудовано». В Петрограде в самом начале двадцатых годов не хватало не только хлеба, но и топлива и света. Первая жена Пиотровского Т. Ф. Калашникова, совсем юная в то время студийка, переписывала, по ее собственному свидетельству, нацарапанную от руки, немыслимым почерком рукопись «Лизистраты» — первой из переведенных Пиотровским комедий Аристофана — при тусклом и мигающем свете «коптилки». Однажды, это уже было позже, он заметил не то шутя, не то серьезно: «Если не переведу ежедневно триста шестьдесят строчек с греческого, {15} останусь без хлеба». Это было, вероятно, правильно, но главным образом в переносном смысле. Как уже было сказано, превосходное знание античности и верность ей связывались в Пиотровском с непостижимой широтой современных эстетических интересов. Едва ли он сам в состоянии был объяснить эту связь. По свидетельству М. Ю. Блеймана, он как-то сказал: «Я не смог бы перевести ни одной строчки античного автора, если бы не ходил каждый день на театральные репетиции, не обсуждал бы сценарии, не читал бы лекции о современном искусстве и не писал бы статьи в вечерней газете».

Пиотровский был в самом деле неделим, но в этом, как и во многом другом, он был весь от своего бурного, творчески противоречивого, но ослепительно талантливого времени. Именно время позволило ему в совсем юном возрасте заведовать художественной частью петроградского Губполитпросвета, еще раньше выступать в качестве идеолога, организатора и сценариста массовых представлений на улицах и площадях Петрограда, высказываться, и притом очень веско, по самым разным вопросам художественной жизни, возглавлять созданную при Петроградском военно-театральном комитете Красноармейскую театрально-драматургическую мастерскую. В специальном «Положении» об этой мастерской говорилось, что она призвана воспитывать и собственных драматургов, которые «должны настолько же превзойти Эсхила, насколько идеи, одушевляющие пролетарскую Красную Армию, выше идей рабовладельческого общества древнегреческих Афин»[[4]](#footnote-5).

Пиотровскому не было двадцати двух лет, когда он стал руководить Красноармейской театрально-драматургической мастерской, и нет ничего удивительного в том, что последующие годы трудного идейно-творческого возмужания заставят его новыми глазами взглянуть на многие, если не на большинство своих юношеских увлечений, пересмотреть взгляды, которые поначалу отстаивались им так убежденно и горячо. Мечта о новом революционном театре, который вырвется из каменных стен «рангового» здания и широким потоком величия, мужества и веселья хлынет на городские площади, уступит место зрелым размышлениям о реалистической правде на сцене, о несправедливо и бессмысленно отвергавшихся реалистических традициях — неиссякаемом источнике внутреннего обновления искусства.

За семнадцать-восемнадцать лет активной, поистине неутомимой жизни в искусстве Пиотровский не один раз окажется мишенью запальчивой, не всегда справедливой, но почти всегда демонстративно резкой «проработочной» критики. Критика эта обрушивалась на него чаще всего тогда, когда он уже сам начинал понимать собственные заблуждения, и тем не менее он очень {16} серьезно относился к ней, снова и снова осмысливал все сделанное и написанное, стараясь добраться до самой сути допущенных ошибок.

В работе «Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма», опубликованной в 1‑м томе «Истории советского театра» за подписью А. Гвоздева и самого Пиотровского[[5]](#footnote-6), можно встретить указание на то, что руководители упомянутой выше Красноармейской театрально-драматургической мастерской Н. Г. Виноградов и А. И. Пиотровский «были тесно связаны с концепциями буржуазного символизма», что «отнюдь не понимание конкретных целей коммунистической революции привело ее художественных руководителей к работе в красноармейском театре: привлекал монументальный размах “сокрушения старого мира”, притягивали эстетические возможности некоего небывалого гигантского театра, не без неосознанных, может быть, тенденций найти подмену суровой классовой действительности пролетарской революции в этой эстетической оболочке “героического действа”, “преображающего жизнь”».

В 1926 году Пиотровский опубликовал статью — «К теории самодеятельного театра»[[6]](#footnote-7), в которой открыто противопоставил вновь возникшие формы театральной самодеятельности профессиональному театру. Обосновывая это противопоставление, он ссылается в статье на смену театральных формаций в древнегреческом театре, напоминает о том, что «в век христианского переворота богато развитый профессиональный театр снова уступает место широкой волне любительского творчества в среде римского пролетариата», и логика его параллелей действительно напоминает логику символистов. Силой, призванной разрушить старый профессиональный театр, должен был стать так называемый «Единый художественный кружок». Пиотровский приводит в статье основные программные положения Единого художественного кружка: «Рабочие и красноармейцы в Едином художественном кружке остаются рабочими и красноармейцами, В своей художественной работе они ищут театрального действия, не изменяющего, а подчеркивающего их классовое лицо. Их путь поэтому — не к спектаклю, а к празднеству, как к явлению оформленного быта».

Но в уже цитированной мною «Истории советского театра» теория Единого художественного кружка будет непосредственно и впрямую связана с идеями «соборного действа» Вячеслава Иванова, с размышлениями А. В. Луначарского о «храмах-театрах», о «дивных процессиях и церемониях будущего» (эти размышления Луначарского относятся к 1907 – 1909 годам): «Пролетарский самодеятельный театр уже не с оговорками, как в теории Пролеткульта, {17} а полностью сводится к празднеству и объявляется внехудожественной реальностью, игрой, непосредственно преображающей быт». Все это, по словам А. Гвоздева и А. Пиотровского, пытались воспроизводить «выученики буржуазного символизма, теоретики Единого художественного кружка (А. И. Пиотровский)». Так же сурово отзовется в будущем Пиотровский о некоторых трамовских своих теориях и в особенности о попытках использовать диалектический метод для построения теории трамовского актера и трамовской драматургии.

Специальный сборник, выпущенный Трамом, назывался «Диалектический материализм — основа работы Трама». Чуть ли не вся мировая драматургия именовалась на диспутах и теоретических конференциях, посвященных спектаклям Трама, «дотрамовской» или «предтрамовской». В каждой из трамовских пьес легко обнаруживались «теза» и «антитеза», «единство противоречий»; пьесы «Плавятся дни» и «Клеш задумчивый» назывались «диалектическими представлениями». В предисловии к первой из них Пиотровский писал: «Не забудем, что это не интеллигентская психологическая драма, а комсомольский диалектический спектакль», что подходить к ней надо «не прямолинейно-агитационно, а диалектически, ведя действие не в узкобытовом или психологическом разрезе, а все время вскрывая двойственную природу героев, все время играя на противоречиях».

В предисловии к «Клешу задумчивому» выдвигались аналогичные теоретические предпосылки: «В “Клеше задумчивом” делается попытка реконструировать существующие формы драматургии, режиссуры и актерской игры. Делается это под углом того диалектического миросозерцания, которое Театр рабочей молодежи выдвигает как центральный принцип всей своей работы. “Клеш задумчивый” — диалектический спектакль. Именно поэтому он и противоположен существующей системе догматических театральных зрелищ. В его основе не психологически развертывающаяся фабула, а философское противоречие между философским и потребительским отношением к жизни». Жесткие эстетические нормативы Трама непременно привязывались к какому-либо из положений диалектического материализма. Выступая против «существующей системы догматических театральных зрелищ» и «интеллигентских психологических драм», трамовцы на самом деле выворачивали «догматизм» наизнанку, создавая свою собственную деспотическую и формальную эстетику.

Инерция создания новых умозрительных концепций, возникшая в начале двадцатых годов, не могла не привести и к таким роковым нелепостям, как философская программа Трама. Но подлинное, а не выдуманное противоречие этой программы заключалось в том, что в процессе ее претворения в жизнь нередко возникали художественные явления действительно интересные и {18} значительные. Любопытно также, что отдельные трамовские принципы проникали в иных случаях в практику зрелых и глубоко связанных с реалистической традицией мастеров профессиональной сцены. Так было, между прочим, при постановке Б. М. Сушкевичем «Врагов» Горького на сцене Академического театра драмы, где режиссер объявил почти всех персонажей пьесы «двуликими янусами», носителями «диалектически единых» социально-психологических противоречий.

В теоретических выступлениях и практической работе Пиотровского действительно неожиданным образом сочетались, с одной стороны, упрямая вера в способность ушедших художественных систем и формаций питать новое революционное искусство и, с другой, защита таких художественных явлений, которые возникли якобы вообще вне всякой связи с прошлым, прямо из лона новой действительности или столь же прямым путем из недр диалектического материализма. Обращая свой взгляд в античность или средневековье, он искал в них средства демократизации современного искусства, но это не мешало ему во многих своих статьях доказывать, что революционный театр явится на свет непосредственно из нового общественного опыта и в этом смысле не может иметь предшественников. Двойственность этой позиции в сущности своей кажущаяся, чисто внешняя двойственность. Крайности, как известно, сходятся всегда, сошлись они и в данном случае. Чем решительнее стремился Пиотровский обновить искусство, тем чаще ему приходилось удаляться в прошлое, и чем дальше уходил он в старину, тем сильнее отрывался от живой традиции, способной оплодотворять сегодняшнее искусство.

В начале тридцатых годов Пиотровский надлежащим образом оценит и эту кажущуюся или действительную двойственность своих прежних художественных позиций. В статье «Строгие и требовательные пятнадцать лет», написанной к пятнадцатой годовщине Октября, он подчеркивал: «В поисках монументального, настоящего, славного — пристрастие обращалось к прошлому. Для одних — немецкий романтизм, для других — театр итальянской комедии, для меня — этим излюбленным прошлым была античная Греция, в частности, театр Эсхила и Аристофана, опосредствованный все теми же символистами».

На этот раз Пиотровский чуть было не казнил себя за то, что в статье, написанной в 1920 году, он провозглашал духовным отцом новой революционной культуры Эсхила и доказывал, что революция «родила поколение с душой Эсхила». «Риторика, — объясняет он, — но за ней скрывалось непреодолимое стремление перейти в лагерь нового класса, принять и понять пролетарскую революцию как некую монументальную возможность ренессанса, художественного реставраторства». Стремясь осмыслить пройденный путь, Пиотровский оглядывается на сделанное и видит, что оно «оказалось {19} искаженным вот этим реставраторством, этим дыханием мертвого, прошлого, легшего на спектакли и на книги».

Сегодня вполне может показаться нарочитой настойчивость, с которой Пиотровский в тридцатых годах подчеркивает ошибки, совершенные им в двадцатых. Однако на самом деле в его стремлении сбросить с себя действительный (а иногда и воображаемый) груз прошлого не было ничего нарочитого. Таков уж был его темперамент мыслителя, который всегда настолько в движении, в поиске и самопознании, что оставаться самим собой он мог только поднимаясь над своими заблуждениями и во что бы то ни стало превозмогая их. Нам и в дальнейшем придется встретиться с происходившими в Пиотровском решительными переломами во взглядах, и мы всегда должны будем помнить о том, что в процессе этих переломов он не отказывался от себя, а, напротив, защищал себя, как человека своего времени. Развитие нашего общества, возникновение новых проблем и новых духовных потребностей советского человека, обязывало его относиться к себе, так сказать, исторически, отрешаясь от соблазна любоваться заблуждениями собственной молодости.

Но в тридцатых годах он действительно имел право сказать то, чего не понимал в двадцатых. Унаследованная им от отца — Ф. Ф. Зелинского идея «античности, как семени», слишком буквально истолкованная, некритически воспринятая и превращенная в «руководство к действию», обнаружила свой антиисторизм. Неизменно советуясь в разработке новых эстетических проблем с прошлым и делая это, якобы, во имя настоящего, Пиотровский то и дело упускал это настоящее из виду и оказывался вдалеке от него. Учиться у истории вовсе не значит в какой бы то ни было степени повторять историю, уподоблять процессы, происходящие сегодня, процессам, происходившим вчера. Такого рода уподоблениями нередко грешил Пиотровский, но едва ли он лично был повинен в них, В разгар великих исторических ломок, в начальном процессе революционного переустройства жизни подобные ошибки совершались особенно часто и, конечно, вовсе не потому, что кто-то умышленно «хотел найти подмену суровой классовой действительности пролетарской революции в какой-то специальной “эстетической оболочке”».

К счастью, Пиотровский не ограничивается односторонним судом над гипертрофией старины в своих творческих исканиях первых послереволюционных лет. Размышляя над собственными ошибками, исторически вполне объяснимыми и уже по одному этому вовсе не требовавшими того самообличительного пафоса, который иногда слышался в его словах, он обращается к другой крайности. «А разве лучше обратное? Страх перед соблазнительным грузом цивилизации, казавшейся неразрывно связанной с прошлым, неумение выйти из-под его власти и самому овладеть им и его {20} переосмыслить и отсюда некий культурный аскетизм, отрицание и Эсхила и Аристофана, ради “нового во что бы то ни стало”, которое должно создать поколение молодого класса, совершенно свободного от казавшегося таким опасным обаяния “священных камней европейской цивилизации”, ее блестящих имен»?

Сегодня мы можем сказать следом за Пиотровским, что формулируемая им другая крайность была ничуть, конечно, «не лучше». История засвидетельствовала это со всей решительностью. Необходимо только отметить, что он сам, в силу присущей ему глубокой творческой честности, нередко винил себя в том, в чем никакой субъективной вины не было и быть не могло. Ошибки, которые совершались Пиотровским и, разумеется, не одним только Пиотровским, обуславливались вполне естественным стремлением молодой, вступившей в жизнь на революционном рубеже, интеллигенции служить революции в полную меру своих знаний и своего пусть идейно незрелого, но серьезного интеллектуального опыта. О том, что одного такого опыта было явно недостаточно для того, чтобы правильно понять подлинный смысл и суть совершающихся революционных преобразований, многие из представителей этой интеллигенции в то время и не подозревали.

С искусственностью, умозрительностью сложившихся у них представлений о революции непосредственно связаны и противоречия в их взглядах на судьбы нового искусства и пути его развития. «Разрушая, мы все те же еще рабы старого мира, — сокрушался Александр Блок, столкнувшись с трудностями репертуарного самоопределения только что созданного Большого драматического. — Нарушение традиций — та же традиция». Вместе с тем именно традиционализм в широком смысле этого слова стал универсальной программой обновления искусства для художников, поэтов, режиссеров самых различных взглядов. Сборник статей «Зеленая птичка», выпущенный издательством «Петрополис» в 1921 году, открывался стихотворением Михаила Кузмина. В нем были, между прочим, строки, звучавшие своеобразной апологией театра, как «страны чудесной веры», в которую переносят «высокие примеры и флейт воздушный звук»:

Мы вскроем осторожно
Мечтаний механизм.
Сиявший романтизм
Зажечь опять возможно.

Казалось, что «зажечь опять возможно» не только «сиявший романтизм», но и балаганное веселье ярмарочного театра, и торжественные факелы элевсинских мистерий. В статье С. Радлова «Электрификация театра», опубликованной на страницах той же «Зеленой птички», содержался призыв к первозданной театральности, к изгнанию из театра «омертвляющей» его литературы: «Драматург лишь тогда творец театра, когда он создает спектакль, {21} а не литературу, когда его материал не слово только, а бутафория, декорации, машина, свет и, главное, актер». «Театр станет совершенным, — уточнял свою мысль Радлов, — когда вернется к тому, с чего начал, — к изумительному единодержавию Эсхила — поэта, композитора, балетмейстера, режиссера, постановщика, актера и изобретателя театральных машин для своих спектаклей».

Все формы реставраторства, казавшегося таким чудотворным способом обновления искусства, использовались для того, чтобы возникла видимость демократизации этого искусства, его сближения с революционным народом. Но на деле подобная демократизация обернулась, неизбежно должна была обернуться его безнадежной эстетизацией, уводом из реальной действительности в мир самоцельных эстетических изысканий и абстрактных, лишенных всякой связи с духовной жизнью народа, экспериментов. При помощи подобных экспериментов искусство по видимости обновлялось, а на самом деле теряло во многих случаях все признаки искусства, переставало отражать жизнь, учиться у жизни и воздействовать на жизнь.

Филологическая школа, из которой вышли, как об этом говорилось выше, многие деятели искусства первых послереволюционных лет, сыграла, вероятно, свою роль в распространении реставраторских и традиционалистских идей. Иные из них были, кстати говоря, действительно сходны по своей аргументации и в еще большей степени по своей терминологии с модернистской и богоискательской эстетикой Вячеслава Иванова, но ведь известно, что *само по себе* сходство теоретических концепций в искусстве ничего не решает. К эстетической фразеологии нужно в любом случае относиться с большой осторожностью.

Еще более важно другое. Среди художественных теорий Пиотровского, даже тех, на которых лежала печать вульгарно-социологической прямолинейности и философской упрощенности, были и такие, которые отнюдь не исчерпали себя в художественном опыте своей эпохи. Это относится, между прочим, к попыткам Пиотровского создать новую и самостоятельную теорию трамовского актера. Уже давно ушло в небытие само трамовское движение, опровергнуты самой историей чванливые трамовские притязания на создание своей собственной драматургической и актерской поэтики. Но эхо того, что говорил о Траме Пиотровский, слышится нередко и в нашей сегодняшней театральной жизни.

По полушутливому определению М. В. Соколовского, Пиотровский «заведовал философской частью Трама» и всячески старался дать марксистское диалектико-материалистическое обоснование его творческой практике. Как только применялся в спектаклях Трама какой-либо новый режиссерский или драматургический прием, для него сразу же находились соответствующие теоретические {22} объяснения. Это относилось к «наплывам», неожиданным пространственным и временным смещениям, при помощи которых реализовывалось на сцене «единство противоречий», к «игре отношения к образу» и ко многому другому из трамовского арсенала. Ничем не оправданы были попытки обозначить все эти приемы терминами, почерпнутыми из марксистского научного словаря, — тут было настоящее раздолье для острословов.

Но нельзя на этом основании игнорировать тот несомненный факт, что между обоснованной Пиотровским трамовской «игрой отношения к образу» и получившим в наше время всемирное театральное признание брехтовским «эффектом очуждения», тоже призванным активизировать отношение актера к воплощаемому им образу, существует родственная близость. Роковую роль в развитии трамовских теорий сыграло отрицание театрального мастерства, преемственности от профессионального театрального искусства, но и это обстоятельство не дает оснований отрицать значение творческих догадок, возникших в трамовской практике и в теоретических размышлениях Пиотровского задолго до того, как сформировалось театральное учение Брехта. Через многие выступления Пиотровского проходит мысль об актере, личность, мировоззрение, гражданская страстность которого живут полной жизнью в каждом из воплощаемых им образов, общественное сознание которого не только не умирает в воплощаемых им образах, но, напротив, получает особенно активное выражение. Не утратили своего значения и многие мысли его о современной драме и ее выразительных средствах. Если бы искусство развивалось только на почве того, что сразу же проявилось в законченных и совершенных художественных явлениях, его развитие совершалось бы слишком односторонне. Положительный идейно-эстетический опыт скрывается нередко и в том, что причислено историей к неудачам и заблуждениям.

Сам Пиотровский умел, как мы видели, быть строгим и бескомпромиссным по отношению к самому себе, но никогда и ни при каких обстоятельствах не вычеркивал совершенные им мнимые или действительные ошибки из своей творческой биографии. Более того. Он откровенно признавался, что не мог бы избежать этих ошибок, ограничить себя кругом отстоявшихся и более или менее безопасных художественных истин, оставаясь при этом самим собой. Слишком он был для этого пытлив, активен, связан со всем, что конструировалось, искалось, пробовалось вокруг него. Слишком реально ощущал он свою личную ответственность за все, что делалось в искусстве его эпохи и призвано было служить народу. Увлеченный стремительным и грохочущим потоком противоречивых поисков и экспериментов, он, несмотря ни на что, радовался тому, что движется вместе с этим потоком и разделяет с ним его шумную судьбу.

### **{****23}** 3

Все, что предпринималось в годы его молодости на сценах профессиональных театров, на клубных площадках и непосредственно на улицах, картины, возникавшие перед ним на первомайских демонстрациях и военных парадах, на массовых митингах на Дворцовой площади или у Смольного, витрины магазинов и праздничное убранство Невского проспекта — сливались в его представлении в некую общую грандиозную панораму, которой необходимо было придать живую и соответствующую требованиям времени цельность. Все вместе должно было стать верным слепком с революции, зеркалом совершающихся в жизни народа социальных преобразований. Это совпадало с исповедуемыми им художественными идеями, но еще больше диктовалось его творческой индивидуальностью человека, для которого вся духовная жизнь его времени была, в сущности, неделима.

В самом начале двадцатых годов Пиотровский начал высказываться на страницах журналов и газет по самым различным вопросам художественной жизни, писал о «социальном заказе» в искусстве, о новых формах быта и о внедрении в него новых социалистических обрядов. Самое деятельное участие принимал он в переименовании заводов и фабрик, улиц и площадей. Придуманное им совместно с А. В. Луначарским название «улица Красных зорь» много лет носил нынешний Кировский проспект, а сейчас название это перешло, так сказать, по наследству к одному из новых бульваров Невского района Ленинграда. С увлечением писал он статьи о стиле одежды советских людей, который должен непременно соответствовать духу социалистического общества, о новом оформлении витрин магазинов, обо всем, что давало или должно было давать лицо новому революционному Петрограду.

С возникновением составленной «из кусков, из мелочей, из быта» картины Пиотровский непосредственно связывал рождение нового художественного стиля, в котором получили бы материальное, пластическое отражение важнейшие черты нового общественного строя. Но тогда, в далеких двадцатых годах, не хотелось думать о том, что у «надстройки» есть своя, как говорил Энгельс, «динамика», что формы быта и, тем более, духовной жизни людей не могут обновляться так же быстро, как государственное устройство и производственные отношения. Ждать пока «надстройка» поспеет за «базисом» и естественное историческое развитие приведет к возникновению новых форм быта и подлинно социалистической культуры, соответствующих новым общественным отношениям, было гораздо менее интересно, чем создавать это соответствие собственными руками.

И вот, прежде чем созрели для этого надлежащие условия, создаются «бытовые коммуны», в которых «обобществлена» вся {24} жизнь их участников, все личные дела которых решаются коллективно. На собраниях «коммунаров» вырабатывается свой собственный нравственный кодекс и житейский устав. Объявляются «вне закона» галстуки и губная помада, создается строгий аскетический эталон красоты, которая только тогда признается красотой, когда прямо напоминает о производстве, ассоциируется со станками, заводскими корпусами и в лучшем случае с общественными праздниками. Эстетика подобного рода усиленно внедряется в обиход, и Пиотровский немедленно приносит ей теоретическую дань.

Подчиняясь велению времени, он желаемое готов принять за сущее, «новый стиль» обнаруживает там, где налицо всего довольно неуклюжие попытки искусственно его сконструировать и изобрести. — «Чего уж коснее магазинных витрин, — замечает он в статье “Куски нового стиля”, — но и здесь есть удачные выдумки. На шершавом сером холсте — пилы, сверла, стамески и большие листы железа». Орудия производства («пилы, сверла и стамески») и грубое производственное сырье («большие листы железа» и «шершавый холст») провозглашаются воплощением прекрасного, мерой эстетической гармонии и выразительности. Но нет все же никаких оснований иронизировать с высоты нашего времени над наивной прямолинейностью подобного рода увлечений. «Машинно-индустриальная» эстетика проникала в ту пору в поэзию и архитектуру (в виде станков и агрегатов строились здания бань и клубов), в хореографию и музыку (вспомним знаменитые «танцы машин» Николая Фореггера). Теоретическое обоснование эта эстетика получала не только в статьях Пиотровского, и исчезла она из жизни вовсе не бесследно. Не один раз слышалось ее эхо в искусстве последующих десятилетий.

Конечно, теоретическая фантазия и склонность все домысливать и всему искать новое объяснение уводили Пиотровского иной раз слишком далеко. В той же статье «Куски нового стиля» он торжественно объявлял, что «первым художником РСФСР будет назван не скульптор, не архитектор, не живописец, а тот, кто изобрел богатырку и цветные отвороты красноармейца».

Что и говорить, очень уж соблазнительно было увидеть в красноармейской форме отражение героического духа революционной армии и защищаемых ею социалистических идеалов. И вот рождается концепция: «Помните фуражку царского рядового! Низко надвинутая на лоб, затемняющая глаза козырьком, плоско срезанная приплюснутым краем с плоской круглой кокардой, вся она подчинение, подобострастие, тупость. В ней стиль монархической армии, Цусима и 9 Января». Так расшифровывается старая форма и ей прямо противопоставляется богатырка «стройная и вытянутая». «Она героически удлиняет фигуру, острием упирается в небо, далеко светит красным прямоугольником. Она — вызов, порыв революционера, Перекоп, Карельский поход и Кронштадт».

{25} Все это изображено Пиотровским очень живописно и в те времена (статья была опубликована в 1922 году) должно было показаться в высшей степени убедительным. Необходимо только было сделать оговорку ко всему сказанному, и в данном случае она, к сожалению, не была сделана. Все, что приписывалось Пиотровским «богатырке» или «буденовке», шло, разумеется, прежде всего от тех, кто ее носил. О подвигах гражданской войны, о мужестве и революционном героизме бойцов Перекопа и Каховки, Царицына и Ростова «буденовка» напоминает и сейчас, через полвека после походов Первой Конной. Еще более горяча была эта память, когда Пиотровский сочинял «буденовке» свой восторженный гимн. Но, увы, от рассуждения его ничего бы, вероятно, не осталось, если бы он знал тогда, в 1922 году, что «богатырки» были изготовлены по эскизам художника В. Васнецова еще до революции, в соответствии с заказом царского правительства, и что именно революция помешала командованию царской армии снабдить ими русских солдат.

В статье «Годовщины» (1923), разъясняя особенности вновь возникшей «своеобразной драматургической формы» — «инсценировки» — «полуигры-полуспектакля», Пиотровский упоминает об «индустриальной метафоре» как «любимой форме наших карнавалов». Пытаясь предугадать дальнейшее развитие рождающихся форм клубного спектакля и карнавала, он пишет: «Дальше — путь к демонстрации подлинных кусков производства. На платформы ставятся прядильный станок, табачная машина, пылающие горны, ротационка, динамо; они работают на ходу, выбрасывая в толпу папиросы, листовки; рабочие в прозодежде и работницы в красных платочках стоят возле машин, подчеркивая картину праздничного труда». Между витринами со стамесками и сверлами и индустриальными карнавалами, в которых фетишизировались главнейшие атрибуты производства, была самая непосредственная связь. В конце статьи о «Годовщинах» Пиотровский задавал риторический вопрос: «Каково дальнейшее развитие этих карнавальных форм? Не отразятся ли они на росте живого театра?» и отвечал на него лаконично — «время покажет».

В 1925 году издательство «Academia» выпустило в свет первый сборник статей Пиотровского — «За советский театр». Большинство статей, вошедших в сборник, посвящено проблемам клубного театра, массовых празднеств, вновь созданным театрам («Народная комедия», Красный театр, Тюз) и дает представление не только о художественной атмосфере тех лет, но и о настойчивом стремлении их автора дать всестороннее и глубокое объяснение каждому из художественных фактов, происходивших на его глазах. В статье «Натурализм любви» он пишет об элементах натурализма в «Джоне Риде» Игоря Терентьева, но тут же отмечает, что натурализм этот проникнут «любовью, нежностью современного {26} человека и художника к мелочам на глазах его возникающего нового мира». Характеризуя гротесковые приемы в спектаклях прошедших лет, он выдвигает новый термин — «гротеск презрения», противопоставляя его «гротеску страха» или «гротеску смеха».

В статье «Тянут назад!» Пиотровский резко возражает одному из критиков, позволивших себе надеяться, «что пора искательства и экспериментаторства в театрах будет скоро изжита» и что «наш театр снова вернется к заветам Щепкина». Пиотровский отвергает этот прогноз, подчеркивая, что так называемые эксперименты были нимало не экспериментами, то есть не опытами ради опыта, а закономерной целесообразной эволюцией театра, которому надлежало пройти за короткий срок гигантский путь от театра буржуазии к искомому театру рабочего класса. Примечательна оговорка, сделанная Пиотровским. Можно не сомневаться в том, что он вполне искренне считал, будто можно было пройти «за короткий срок» «гигантский путь» от искусства одной классовой формации к искусству другой классовой формации. Он и в самом деле думал, что все трудности этого пути можно преодолеть, искусственно форсируя внутренние процессы художественного развития.

Характерно, однако, что мысль о будущем театре, как о театре реалистическом, возникала у Пиотровского уже тогда. «Под справедливым давлением зрителя-материалиста, — заканчивал он статью, — современный театр идет и придет к реализму; но этот реализм не будет иметь ничего общего с тем, что этим именем называлось двадцать пять лет назад и что сейчас так называют реакционеры. Этот реализм вырастет из ясной точности конструктивных постановок, из стремительного темпа постановок эксцентрических, из резких контрастов буффонного театра, он вырастет из постоянного стремления деятелей революционного театра найти линию соприкосновения с рабочим зрителем».

Если понимать слова Пиотровского слишком буквально, можно признать, что составленный им рецепт будущего реализма не был достаточно ясным. Вовсе не обязательно перечисленные им внешние элементы театра двадцатых годов должны были войти и вошли в художественный арсенал современного реалистического театра в том их виде, в каком они виделись Пиотровскому.

Но ни под каким видом не может быть отвергнута и сегодня мысль о том, что будущий реалистический театр должен будет освоить (и, скажем мы, действительно освоил) многие творческие находки экспериментаторского театра двадцатых годов. Не нужно придавать чересчур большого значения грозному радикализму, который слышится в статье Пиотровского. Статья писалась в полемическом запале, и достаточно вспомнить время, в которое она писалась, чтобы отделить этот лежащий на поверхности полемический {27} пафос от ее действительного внутреннего содержания. Внутреннее же содержание ее было обращено к процессам, почувствовать и угадать которые дано было в то время немногим.

Далеко не все из написанного Пиотровским к моменту выхода книги «За советский театр» оказалось представленным в ней. В годы своей литературной молодости Пиотровский писал решительно обо всем, что способно было служить поводом для дальносрочных художественных прогнозов, для размышлений о путях развития советского и мирового искусства, для нанесения ударов по обывательщине, ретроградству, консерватизму и, конечно же, для воинствующей защиты подлинно революционного, с его точки зрения, новаторства. Подобная широта литературных интересов Пиотровского-критика могла бы показаться всеядностью, если бы ей не сопутствовало в самом деле удивительное умение из любого факта художественной жизни тех лет извлекать его общий и актуальный смысл. Для него не существовало и не могло существовать «табели о рангах» в искусстве. Все реально происходившее было важно, и у любого художественного явления можно и нужно было, с его точки зрения, в каком-то смысле учиться. Отвергая трагическую философию, лежавшую, по его мнению, в основе искусства великого немецкого актера Александра Моисси, он заводит с ним, после выступления Моисси в роли Протасова на сцене б. Александринского театра, спор у себя дома, и отзвуки этого спора слышатся в написанном им этюде. Анализируя искусство Моисси, Пиотровский ссылается на слова актера, противопоставлявшего «перевоплощению» — «разоблачение», психологическую демаскировку актером самого себя. Но Моисси — гениальный художник. «Кутаясь в схемы, — пишет Пиотровский, — стараться укрыться от гения, значит делать глупости, значит быть слепым и скупцом».

Впрочем, как раз в этом Пиотровский упрекнуть себя не мог. Все, что было значительного, серьезного, подлинного в искусстве, он высоко ценил даже в те периоды своей творческой биографии, когда занимал по отношению к так называемому «психологическому театру» откровенно враждебную позицию: искренне радовался юношеской смелости и задорности, проявленным Станиславским при постановке «Горячего сердца», восторгался многими актерами «старой школы», обнаруживая при этом глубокое понимание природы и сущности сценического реализма.

Многие из статей Пиотровского, написанные им в начале двадцатых годов, назывались воинственно и призывно: «Еще не отдых», «Вся власть театру», «Осторожнее», «Пусть подумают профессионалисты», «Довольно Передвижного», «Надо пересмотреть», «Тянут назад!». Одна из статей, опубликованных им в 1921 году на страницах газеты «Жизнь искусства», носила знаменательный заголовок — «Не к театру, а к празднеству», другая, посвященная {28} борьбе с чуждыми советской культуре западными влияниями, была озаглавлена совсем кратко и решительно — «Долой Америку!» С горечью писал он о продолжавшемся застое в театральной провинции, отозвался небольшой статьей на гастроли Айседоры Дункан, на «Романтического “Эдипа”» в Госдраме, а рецензию на постановку пьесы Дм. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских» назвал издевательски «Каширка с Интернационалом».

Как критик он не изменит себе и в зрелую пору жизни. По-прежнему, с молодым увлечением и творческим пристрастием, он будет делить себя между разными сферами художественной теории и практики. Поглощенный делами «Ленфильма», найдет время для того, чтобы руководить репертуарной работой Малого оперного театра, а потом Театра оперы и балета им. Кирова; отдаваясь историческим исследованиям, он не перестанет выступать со статьями и рецензиями в периодической печати, и, несмотря на то, что время наступит совсем другое и от многих своих концепций ему придется отказаться, он не станет, как это иногда бывает, менее строгим и податливым в своих суждениях. Вступая в борьбу за реализм и правду в искусстве, он сохранит высокую веру в творческий поиск, в силу новаторской мысли и сумеет доказать, что на новом рубеже нашей художественной истории он остался честным и убежденным бойцом и разведчиком социалистической культуры.

Новый смысл и новое содержание приобретет для него борьба за творческое освоение богатств мировой культуры. С возмущением обрушивается он на воинствующее невежество и фамильярность в обращении с классиками — «увы, так часто наши театры уподобляются воспетому Михаилом Кольцовым рабфаковцу, лениво глумящемуся над “узостью мировоззрения” Иммануила Канта. И, увы, прямо-таки универсальным ключом “критического освоения классики” становится в наших театрах последовательное “снижение” образов классического репертуара, выставление на шутовство и потеху их страстей, их страданий, их трагизма и лирики». Пиотровский смотрел далеко в будущее, когда писал это. Примеры выставления «на шутовство и потеху» страданий и страстей классических героев, их принижения и обессмысливания высокомерным, а иногда и спекулятивным «критическим пересмотром» можно было бы почерпнуть и из гораздо более позднего, близкого нам театрального опыта. Под предлогом «исторической переоценки» классических творений, случается, их и в наше время уродуют кокетливой модернизацией, превращают в предлог для демонстрации воображаемого идейного и умственного превосходства режиссера.

Мысль о необходимости углубления чувства идейной и профессиональной ответственности театров прозвучала в статье «О ленинском стиле в театральной работе». По-новому стоит теперь вопрос {29} о связи художника с жизнью: «Режиссер и актер, которые за стенами своих театров отгораживаются от широкого потока социалистического переустройства страны, конечно, не могут называться ленинцами в искусстве».

Прошла, и притом прошла безвозвратно, пора беспорядочного и нередко показного экспериментаторства в искусстве, и обнаружили свою внутреннюю бесплодность традиционалистские увлечения молодого Пиотровского. Это вовсе не означает, однако, что он отказался от мысли о способности античной трагедии жить в современности и о близости идей античности нашему искусству. Он напомнит об этом в статье «Античную трагедию — на советскую сцену», не забудет подчеркнуть, говоря о «Пире во время чумы», что «народная песня, как памятник славы, подвигов и страданий народа, — это глубокая и опять-таки подлинно античная мысль». В этой же связи он назовет миросозерцание Председателя, провозглашающего хвалу всему, «что гибелью грозит», «ренессансным» и прибавит — «но с таким же основанием его можно было бы назвать и “античным”».

С прежним запалом отзывается Пиотровский в тридцатых годах об очередных театральных постановках, будь это «Поднятая целина» в Театре ЛОСПС, или возобновление мейерхольдовского «Дон Жуана», или премьера драмы А. Толстого «Петр Первый». В статье о «Петре», поставленном на сцене Академического театра драмы, он наибольшее внимание уделяет требованиям подлинного, а не поверхностного историзма. В этом смысле его больше всего интересует путь, пройденный писателем от первой ко второй редакции пьесы. Как критик, он и теперь стремится уловить тенденции идейно-творческого развития художников, будь то драматурги или режиссеры, отдельные актеры или целые театры.

Статьи Пиотровского, посвященные вопросам современной драмы, свидетельствуют о том, как внимательно и придирчиво следил он за тем, что делалось драматургами — уже признанными мастерами или никому еще не известными дебютантами. Он высоко отзывался о пьесах Всеволода Вишневского и Юрия Олеши, с большой симпатией наблюдал за драматургическим творчеством Евгения Шварца, писавшего в те годы преимущественно для детского театра, Вениамина Каверина, Николая Никитина, Д. Дэля-Любашевского. Указывая на «обоснованную боязнь лакировки», Пиотровский опасается, чтобы она «не заставила нас недооценить возможности подлинно оптимистической комедии».

Однако и в этот период он отдавал иногда дань крайностям и преувеличениям. В отзыве на возобновленного «Дон Жуана» он не только усматривал внутрибиографическую близость между мейерхольдовским «традиционализмом» эпохи «Доктора Дапертутто» и послеоктябрьскими мейерхольдовскими поисками нового революционно-героического стиля в театре, но и пытался доказать, {30} что «традиционализм» стал как бы составной частью «революционно-героического стиля». Выразительные средства, использовавшиеся Мейерхольдом в дореволюционном театре, с его точки зрения, «в сильно трансформированном виде, на трансформированной идейной основе, сыграли крупнейшую роль в становлении послеоктябрьского стиля Мейерхольда и его школы». На самом деле, послереволюционный Мейерхольд активно и последовательно полемизировал со своими собственными традиционалистическими концепциями периода «Дон Жуана», и, пожалуй, именно на это важнее всего было обратить внимание.

Зато, откликаясь на очередное возобновление «Маскарада» (таких возобновлений было несколько, в данном же случае речь идет о возобновлении 1934 года), он совершенно точно и задолго до того, как об этом заговорили многие, отмечает реалистическую эволюцию спектакля, отражавшую глубинные творческие процессы, происходившие в творческом мышлении его создателя. Ю. М. Юрьев, по словам Пиотровского, «играет, по-прежнему поражая чеканным ритмом интонаций и безукоризненной, каратыгинской, леметровской четкостью жестов и поз. Но чрезвычайно любопытно другое. В соответствии с режиссерским замыслом Ю. М. Юрьев заменяет прежнюю абстрактную декламационность чертами психологической конкретности».

Это наблюдение было в немалой степени пророческим. Начавшийся в творчестве Юрьева, под прямым воздействием Мейерхольда, процесс продолжался и позже, когда уже ни Мейерхольда, ни самого Пиотровского не было среди нас. Такие же сдвиги и в том же направлении замечает Пиотровский и в исполнении И. Н. Певцовым роли Неизвестного, из характера которого постепенно уходила в эти годы роковая инфернальная многозначительность и который становился в конце концов психологически вполне реальным, ожесточенным жизненными испытаниями и глубоко несчастным человеком. Не означали ли эти новые тенденции в исполнении «Маскарада», что целая пропасть пролегла между Мейерхольдом — традиционалистом и стилизатором, ставившим «Дон Жуана» в 1910 году и «Маскарад» в 1917, и Мейерхольдом эпохи возобновления этих спектаклей в середине тридцатых годов?

В одной из последних своих статей, в статье о «маленьких трагедиях» Пушкина, написанной к столетию со дня гибели поэта, Пиотровский, анализируя бессмертные пушкинские шедевры, взволнованно и тонко раскрывает их подлинную народность, в которой современные режиссеры и должны видеть ключ к их современной сценической интерпретации. Высоко отзываясь в другой статье о постановке «маленьких трагедий» на сцене Большого драматического театра (спектакль, тоже подготовленный к пушкинской годовщине), отмечает, однако, в режиссерском истолковании {31} «Русалки» «символистские черточки», «неизвестно откуда взявшееся декадентство».

Особо следует остановиться на его выступлениях по вопросам музыкального театра, и в частности советской оперы. Он не был музыкантом, никогда раньше специально проблемами оперного театра не занимался, но каким-то особым чутьем угадал широкий и принципиальный смысл поисков в этой области. Здесь многое было до него напутано, упрощенцы рапповского толка тянули оперу к примитиву, к наивной музыкальной схеме, пытались, под предлогом демократизации оперного искусства, низвести его на уровень односложной массовой песни. Так называемые «западники» в свою очередь звали советских композиторов под знамена Альбана Берга и Кшенека, ниспровергали кантилену и мелодию в опере, провозглашали первоосновой «оперы будущего» урбанистские ритмы, речитатив, а иногда и прямое звукоподражание.

Работая в музыкальном театре, Пиотровский тоже сочетал работу теоретика и организатора с работой непосредственно творческой. Им были созданы новые либретто для оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры», сценарии балетов «Светлый ручей» (совместно с Ф. В. Лопуховым), «Коппелия» и др. Особенно привлекал его в балете жанр «танцевальной комедии», возможности создания на балетной сцене спектаклей с реальным жизненным содержанием, «с некоторой, пусть мягкой, сатирической установкой и с демократическими чертами в характерах отдельных персонажей». «Мы стремились к тому, — писали Ф. Лопухов и А. Пиотровский в брошюре, выпущенной к постановке “Светлого ручья”, — чтобы наш балет был балетом танцевальным, чтобы танец был основным и главным художественно-выразительным средством спектакля». Пиотровский-сценарист, как и Пиотровский-теоретик и в этом случае полемизировал с попытками «отменить» танец в балете, заменить его драматической пантомимой.

О поистине незаурядной проницательности, проявленной Пиотровским-теоретиком в этой новой для него сфере, свидетельствуют многие его статьи, посвященные проблемам оперного театра. В одной из них, в статье «Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко, о постановке “Кармен” и о прочем», он писал: «Если не обманывают все признаки, наша новая опера будет певучей, виртуозно-вокальной. Мысли о том, что современная опера должна быть лишена арийного, кантиленного пения, что она должна быть обязательно речитативной, разговорной, шумовой, — это, вероятно, такое же порождение распада буржуазного оперного искусства, как и балет без танца, балет с одной лишь пантомимой и акробатикой». Все это писалось в 1933 году, когда подобные трезвые взгляды на перспективы развития оперного искусства оспаривались многими авторитетными деятелями музыкального театра и когда особенно важно было внести в этот вопрос ясность.

{32} В этот же период Пиотровский пишет любопытную статью «Театральное дело Вагнера», в которой идет в своих рассуждениях еще дальше. «… Чуждыми нашему строящемуся оперному театру, — пишет он, — кажутся нам… мифологическая абстракция драматургического замысла, “аполлоно-дионисийский синтетизм” музыкально-сценического стиля, вплоть до принципиально вытекающей отсюда музыкальной драмы». Упоминание о так называемой «музыкальной драме» и об известных опытах в этом жанре режиссера И. М. Лапицкого тоже не случайно. На сцене возглавлявшегося Лапицким Театра музыкальной драмы опера превращалась чуть ли не в «драму под музыку» и фактически переставала быть одной из самостоятельных и законченных форм музыкального искусства. Среди деятелей советского оперного театра находились и прямые последователи Лапицкого.

Наконец, еще в одной статье, написанной в том же 1933 году — «Малый оперный театр сегодня и завтра», он продолжает размышлять о завтрашнем дне оперного искусства и снова подчеркивает: «Что вредило до сих пор развитию советской оперы? — В значительной мере та вздорная, поверхностная мысль, что литературный замысел оперы, ее текст, в качестве ведущего начала, определяют идейную установку оперы. В противовес этим в корне порочным и бесплодным установкам должны мы выдвинуть примат музыкального замысла, музыкальных идей и образов в опере».

Это замечание имело под собой весьма серьезную, так сказать, историческую почву. Дело в том, что в прошлом нашего оперного театра были эпизоды, дававшие основание предполагать крайнее пренебрежение некоторых оперных деятелей связью между музыкой оперы и ее жизненным содержанием. Мысль, которую Пиотровский справедливо называет «вздорной и поверхностной», породила в свое время ряд анекдотических литературных перелицовок старых опер. Так родилась на свет опера «Декабристы», представлявшая собой не что иное, как переделанных на отечественный и революционный лад «Гугенотов» Мейербера. В результате этого неслыханного эксперимента родилось диковинное оперное дитя, один глаз которого (либретто) смотрел «на нас», а другой (музыка) «в Арзамас».

Многие важнейшие явления в жизни советского театрального искусства на глазах у Пиотровского возникали, развивались и достигали зрелости. Ему довелось следить за ними на протяжении многих лет и неизбежно предугадывать их будущее. Откликаясь в марте 1922 года на открытие в Петрограде Театра юного зрителя, приветствуя «рождение нового серьезного театра», Пиотровский писал, что «завтрашний день театра лежит в сумочках и ранцах сегодняшних школьников и школьниц. Завоевание этого глубокого стратегического тыла более всего необходимо; театр Брянцева — {33} важнейший в этом отношении шаг». В дальнейшем Пиотровскому придется много раз высказываться о спектаклях Тюза, иной раз упрекать его в излишнем «академизме» режиссерских решений А. А. Брянцева, хвалить «умные и талантливые спектакли Б. В. Зона». Но каковы бы ни были его оценки отдельных постановок театра, неизменной останется его глубокая заинтересованность в той работе по идейно-эстетическому воспитанию «будущих зрителей», которая всегда оставалась для Тюза главной. Отзыв об «Ундервуде» Евгения Шварца он заканчивал призывом к «песне-сказке, танцу-игре», призванным «торжествовать над тягостной бытовщиной, тяжеловесным психологизмом и серой умеренностью». В статье, подводившей итоги работы Тюза в середине тридцатых годов, он выдвинет перед театром задачи более трудные и ответственные, предупредит его об опасности увлечения сентиментально-трогательными драматическими коллизиями. «Не забудем, — пишет Пиотровский, — что у художника могут и должны быть эмоции, выплавленные из металла более ценного и стойкого, хотя, может быть, и более редкого. … Хотелось бы, чтобы сырость слез оказалась высушенной ясным и сверкающим солнышком героического стиля».

Живая и всеобъемлющая деятельность Пиотровского-критика отражает сложный путь становления всего нашего театрального искусства на протяжении целых восемнадцати лет. Ни на одном этапе этого становления он не оказывался бесстрастным регистратором и сторонним наблюдателем, высокомерным судьей и прокурором. О его критической работе можно по праву сказать, что она была неотделима от того, что изо дня в день делалось в театрах, писалось драматургами, происходило в зрительных залах. Подлинная активность критика никогда не ограничивается его печатными выступлениями. Только, может быть, пожелтевшие от времени страницы стенограмм, пригласительные билеты, повестки и афиши хранят память о том, как неутомимо, самоотверженно и убежденно участвовал Пиотровский в бесчисленных театральных конференциях, диспутах, совещаниях, как рвался он к открытым встречам с драматургами, режиссерами и актерами, как любил прямодушный, далекий от всякой внутритеатральной дипломатии разговор с ними. В искусстве он всегда оставался соучастником — соратником или противником, и, должно быть, поэтому с ним так считались и ему так верили.

### 4

На протяжении многих лет Пиотровский-теоретик и Пиотровский практик искусства, художник и критик шли рядом друг с другом. Изучая античность, он, как мы видели, вплотную соприкасался {34} с ее художественными тайнами, работая над переводами Аристофана, Феогнида, Катулла, Эсхила, Еврипида. Хотелось ему еще перевести Менандра, но этого сделать он не успел. Пропагандируя «массовые празднества» и «пролетарские карнавалы», теоретически обосновывая принципы их построения, он сам в ряде случаев писал сценарии этих празднеств, участвовал в режиссерской работе над ними. Среди режиссеров, значившихся в афишах большого празднества у Фондовой биржи — «К мировой коммуне», поставленного в июле 1920 года, были Николай Петров, Константин Марджанов (Котэ Марджанишвили), Сергей Радлов и Адриан Пиотровский. Единолично режиссировал он праздник в честь III Интернационала, состоявшийся в красногородских армейских лагерях в августе 1920 года.

Постановки массовых народных представлений, приуроченных к праздникам красного календаря или к наиболее знаменательным историко-революционным датам, осуществлялись сравнительно недолго и так и не стали по-настоящему традиционными. «Героические празднества эти, — писал Пиотровский в статье “Хроника ленинградских празднеств 1919 – 1922 годов”, — были неотъемлемой частью героических лет. Они были так же дисциплинированы, как и пафос этих лет. Но в этой зависимости от обстановки военного коммунизма коренились причины быстрого распадения традиции военных массовых зрелищ».

Всячески ратуя за новые формы клубного театра, призванные сменить уже исчерпавшие себя и, по его убеждению, чуждые революционному народу театральные жанры, он со всей категоричностью заявит в 1928 году — «Пусть будет ясным! “Живые газеты”, песенные спектакли “Театра рабочей молодежи”, “В трех соснах”, сделанные молодежью на основе живгазетных традиций, — вот действительные ростки будущего советского музыкально-танцевального театра. И театр этот будет развиваться тем скорее, чем отчетливее будет осознан тупик там, на кладбище буржуазных и полубуржуазных, реформистских, компромиссных оперетт». Но еще за два года до того, как было сказано все это, Пиотровский выступил в защиту новой рабочей оперетты, что называется, не словом, а делом. В содружестве с Д. Толмачевым им была написана «рабочая оперетта» «Дуня-тонкопряха», затеянная, как говорилось в предисловии, «как праздник советского житья-бытья». В соответствии с требованиями нового жанра и его «социальным происхождением», действие «Дуни-тонкопряхи» происходило «на фабрике, в саду на гулянке» и, конечно же, «на майском карнавале». Ссылаясь на то, что «зрелища, соединенные с пением и танцами, уже давно привились в клубной работе», авторы «Дуни-тонкопряхи» подчеркивали, что она «в этом смысле только продолжает линию “живгазетных” и “инсценировочных” клубных спектаклей».

{35} В «рабочей оперетте», как и полагается, фигурировали, наряду с молодыми и задорными фабричными ребятами, «липовый хват, жмот, бюрократ» член фабкома Тарарамов, «поганый корешок», старый мастер Сельдерей, мелкий торговец Кузькин и его жена — Кузькина мать. Песни из «Дуни-тонкопряхи» представляли собой крайне незатейливые образцы нового «производственного фольклора»: «Ах шпулечка моя, шпулька милая моя» или «шуршали мотовила, шумели про любовь, слюбились мы, мой милый, да не сойдемся вновь». Дидактические, маршевые песни-лозунги — «Товарищ, стой на страже, мы молодая рать, и нашей красной пряжи мы не дадим срывать» — чередовались со стилизованной в духе «жестокого романса» лирикой — «Прогнала его укорами и одна грущу в саду. Под мостами под упорами тело девочки найдут».

По всему было видно, что писалась «Дуня-тонкопряха» как бы специально для реализации отстаиваемой Пиотровским концепции клубного спектакля. С этой целью искусственно внедрялся в речь персонажей придуманный и стилизованный фабричный «диалект», использовались уже ставшие привычными формы «клубной инсценировки» с ее плакатно-хоровыми интермедиями митингового или сатирического характера. «Рабочая оперетта», как и многие другие клубные жанры тех лет, в немалой степени выращивалась в своего рода литературном инкубаторе и была, в конечном счете, существом заведомо мертворожденным. Однако Пиотровский считал себя не вправе уклоняться от участия в практической работе по реализации собственных теоретических предначертаний. Разрабатывая философскую программу Трама, он был одним из авторов оперетты «Зеленый цех», написал пьесу «Правь, Британия». В пору проникновения на советскую сцену экспрессионистской драматургии он не только станет своего рода «восприемником» ее в нашем театре — будет переводить Георга Кайзера и Эрнста Толлера, но и сам выступит как драматург последовательно экспрессионистского толка — в «Падении Елены Лей» и «Гибели пяти».

Первая пьеса Пиотровского «Падение Елены Лей» вместе с толлеровской «драмой на тему социальной революции XX столетия» — «Человек-масса» составляла ядро экспрессионистского репертуара Театра Новой драмы. Написанная в приемах обнаженного, взвинченного и абстрактного «социального гротеска», она повествовала о фантастическом бунте, организованном в некоем безымянном «американском городе» рабочим вождем Георгом Гезом. По призыву Геза и чтобы обессилить эксплуататоров, лишить их притока новой рабочей силы, рабочие провозглашают небывалый бойкот — любви, браку, деторождению. «Мы выходим из карусели, из сумасшедшей чечетки рождений и смертей. Ни одного поцелуя! Девушки, умрите нетронутыми! Женщины, спите одинокими!» Под тяжестью этого бойкота должна будет иссякнуть жизнь, остановятся заводы, задохнутся от бессилия эксплуататоры.

{36} Чтобы сорвать замысел рабочих, король нефти Гектор Макферсон подсылает к их вождю свою любовницу Елену Лей, «очаровательнейшую девушку в американском городе». «Синеглазая! Рыжеволосая! Вяжущая героев нежными нитями, тяжелее адамантовых цепей», — она должна совратить своими чарами непреклонного Геза и привести его к Макферсону «усталого, успокоенного, умоляющего». В полном соответствии с древним мифом о троянском коне обольстительный подарок, посланный Макферсоном Гезу, нес ему непредотвратимую гибель. Все происходит почти так, как этого желал Макферсон; Гезу не удается устоять перед очарованием Елены, он стреляет в нее, но это тоже не помогает. Елена полюбила его, и он полюбил Елену, и после того, как Макферсон убивает Геза, Елена становится во главе восставших и заканчивает пьесу полузагадочными словами: «Горы разламываются. Сквозь обрушивающиеся Илионы, через восстание, ветер, огонь слушайте… слушайте… слушайте… трепетание новой твари во мне».

Первая пьеса Пиотровского в полной мере соответствовала эстетическим требованиям экспрессионистской драмы, о которой сам он писал в предисловии к «Человеку-массе» Толлера, что она «по существу своему символична», что для нее характерны «насыщенность диалога, приводящая иногда к коротким фразам и междометиям» и «отвлеченность от реального времени и места, обобщение драматических характеров до широты схемы». Отказываясь от реальной и конкретной образности, экспрессионисты — и Пиотровский следовал им в этом до конца — создавали свою собственную «действующую модель» мира, в которой социальные противоречия и трагические коллизии доводились до степени невероятного, оборачивались криком, массовым безумием, истерией и неясными пророческими восклицаниями.

Если генезис немецкого экспрессионизма, у колыбели которого стояла, по словам Пиотровского, «страшная чета: война и поражение», был понятен, если можно себе представить, почему именно в пору глубокого и поистине трагического кризиса, переживавшегося немецкой интеллигенцией после первой мировой войны, зревший в наиболее мыслящих и передовых ее представителях социальный протест мог принять такие взбудораженные, изломанные очертания, то оправдать экспрессионистскую поэтику в советском театре было гораздо труднее. Настоящей почвы для нее здесь, разумеется, не было. Потому-то первая экспрессионистская драма Пиотровского носила такой очевидно вторичный, подражательный характер и могла показаться, даже в пору своего написания, переводом с какого-то иноязычного оригинала.

Но, несмотря на это, «Елена Лей» имела в Театре Новой драмы шумный и довольно длительный успех. Многое в спектакле, поставленном режиссером А. Л. Грипичем и оформленном в приемах {37} острого графического гротеска художником М. З. Левиным, выглядело новым и смелым. Казалось — и сейчас не так уж просто это понять, — что в пьесе действительно звучат отголоски потрясавших послевоенную и послеверсальскую Европу социальных бурь и что к разворачивающимся в ней коллизиям внутренне причастен каждый из зрителей. Как ни условна и надумана была поэтика, которой следовал Пиотровский в «Падении Елены Лей», она обладала в масштабах своей эпохи важным преимуществом — универсальностью и всеобщностью. В ней ничего не читалось впрямую, но зато подразумевать за происходящим можно было что угодно.

Было у этой поэтики и другое, для своего времени не менее существенное преимущество. Внешняя философичность и иносказательность экспрессионистской драмы были неразрывны с ее напряженной, будоражащей театральностью. Стремясь передать тревогу, страх, смятение людей, необычный трагизм человеческих судеб, экспрессионисты только обозначали характеры свободным пунктиром, только определяли их общее назначение в драме, В статье А. Гвоздева и А. Пиотровского «На путях экспрессионизма», в книге «ГБДТ» 1935 года, экспрессионистская драма характеризовалась именно так: «То изуродованные гримасой гротеска, то истерически-преувеличенные, но всегда абстрактные маски-схемы, — “он”, “она”, “человек”, “женщина”, “солдат”, “пролетарий”, “заводчик”, “инженер”, — движутся образы экспрессионистских драм, как бы затерянные, мечущиеся в вихре капиталистического города, в мире одиночества и отчаяния. Они лишены “психологических” мотивировок, эти создания художников, пытавшихся бороться против “механизации жизни”, за “возрождение человека”, и они менее всего напоминают образы живых людей».

Все это так, и тем не менее, повторяю, экспрессионистская театрально-драматургическая поэтика обладала серьезной притягательной силой. К ней влекло на протяжении ряда лет и зрителей, и режиссеров, и драматургов. Во всяком случае, сам Пиотровский увлекался ею в течение довольно длительного времени и после постановки «Падения Елены Лей». «Экспрессионистский период» творческой биографии Пиотровского тесно связан с его работой в Большом драматическом театре. В 1923 году он стал председателем Художественного совета театра, переживавшего к моменту прихода в него Пиотровского один из самых сложных периодов своего развития. БДТ открылся в самом начале 1919 года, как театр, который, по словам Горького, должен был «научить людей любить, уважать истинное человечество, чтобы они умели, наконец, гордиться собой». Он обратился на первых порах своей жизни к героико-романтическому репертуару с его высоким антитираническим пафосом, с его горящими отвагой и самоотверженностью героями, с его картинами вечной и вдохновенной человеческой ненависти к насилию. Но в начале двадцатых годов, после окончания {38} периода гражданской войны, Большой драматический стал, как говорится, менять вехи.

На смену героико-романтической классике приходят пьесы современного, но по преимуществу западного репертуара, на многие из спектаклей ложится печать модного машинизированного урбанизма, на сцену вторгаются лихорадочные ритмы современного капиталистического города. Осенью 1922 года К. П. Хохлов ставит здесь в конструктивистских декорациях Ю. П. Анненкова «Газ» Георга Кайзера и «Бунт машин» А. Н. Толстого (переделку пьесы К. Чапека «ВУР») и в обоих спектаклях звучит одна в общем мысль об уничтожении капиталистической механизацией живого, мыслящего и чувствующего человека. В этот же период на афише театра появляются «Корона и плащ» Н. Никитина (инсценировка антиклерикального памфлета Х. Бергстедта «Праздник святого Йоргена») и «Девственный лес» Э. Толлера. «Большой драматический, — отметят впоследствии Гвоздев и Пиотровский, — становится в эти годы, по крайней мере в Ленинграде, одним из центров театрального экспрессионизма». Это относится не только к его репертуару, но и к его режиссуре.

Пиотровский сделал больше, чем кто-либо другой, для пропаганды экспрессионистской драмы в нашей стране. В его переводах и с его предисловиями вышли у нас пьесы Кайзера, Толлера, Витфогеля. В 1923 году в предисловии к пьесе «Человек-масса» он писал, что «явление экспрессионизма — неизмеримо более широкое и могущественное и, если угодно, более здоровое, чем русский символизм» и что «экспрессионизм, в большей своей части, связал себя с идеологией восходящего к власти класса, пролетариата, стал выразителем его надежд, стал, в известной доле, искусством классовым». Такова была в то время его теоретическая позиция, и она тоже нуждалась в реальном творческом подтверждении. Именно поэтому Пиотровский и в данном случае превращается из критика в драматурга и пишет драму «Смерть командарма» («Гибель пяти»), поставленную на сцене Большого драматического театра в 1925 году.

В центре этой пьесы была характерная для экспрессионистской драматургии тема «невольного предательства», противоречие между революционным долгом и расслабляющими человека «внесоциальными» нравственными эмоциями. В роковой для себя час действующий в драме Пиотровского Командарм проявляет жалость и губит ею своих ближайших соратников и себя. Бойцы Красной Армии захватывают в плен братьев Башкировых, врагов и изменников. В силу революционной необходимости все трое должны быть расстреляны. Засланные в армию вражеские лазутчики начинают мятеж, и ждать нельзя ни минуты, о снисхождении не может быть и речи. «Наше дело жестоко, — говорит Командарм. — Без жалости и к братьям, и мальчикам, и матерям… Братья, чтобы {39} взрывать? Мальчики, — маленькие собачки кусаются! Матери? Нас кто жалеет? Товарищи, что жалость?».

Но до Командарма добирается мать Башкировых и рвущими сердце мольбами своими, щемящими материнскими словами обезоруживает его. Командарм подписывает ордер на освобождение братьев и, поддавшись жалости, совершает, по законам революции, непоправимое предательство. Освобожденные им белогвардейцы посылают мать на убийство освободившего их человека. И Башкирова причитает над телом убитого ею Командарма: «По песочку рассыпались волосы. В солнце глаза не смотрят. Тело под камнем скроют. Кровь по виску. Сын! Спою тебе свою песню».

Создавая свою трагедию, Пиотровский сам задавал себе множество трудных, почти неразрешимых вопросов: «Как избежать темноты, неясности, почти неизбежных при трагической отвлеченности? В особенности при характерном у нас сейчас стремлении к документальной точности в театре?» Тревожило его и другое — «Трагический герой… всегда исключение. А в нашем театре еще слишком крепка привычка рассматривать всех героев как образцы, как типы…» Поясняя, что проявленная Командармом «жалость» — «его ошибка, его *трагическая вина*» (разрядка моя. — *С. Ц*.), Пиотровский окончательно дает понять, что «Гибель пяти» конструировалась им в обязательном соответствии с требованиями античной драматургической поэтики, приспосабливавшейся им к поэтике экспрессионистской драмы.

Даже в вопросах, которые задавал себе Пиотровский, отражалась эта умозрительность его замысла. Как неизбежная данность упоминается им «трагическая отвлеченность», как обязательное условие предполагается исключительность героя, как непременная его особенность, тоже унаследованная им от античности, возникает его «трагическая вина». Такого рода заданность не могла не отразиться на всем внутреннем движении пьесы. Идейно-нравственная коллизия, оторванная от живой и конкретной исторической почвы, переставала быть коллизией и превращалась в некую отвлеченную гипотезу, к которой и относиться можно было только как к гипотезе. По той же, вероятно, причине подчеркнутая, навязчивая эмоциональность оборачивалась раздражающим и холодным умничанием.

«Гибель пяти» не удержалась в репертуаре Большого драматического театра, и виноват в этом был не только автор. Экспрессионизм явно не привился на советской почве, становилось все более ясно, что экспрессионистская поэтика ни в малейшей степени не соответствует ожиданиям зрителей. Приближалось время создания первых реалистических пьес советской драматургии, не за горами были «Шторм» и «Любовь Яровая», «Бронепоезд» и «Темп», пьесы, в которых реальность революционных свершений удостоверялась живыми, полнокровными человеческими характерами. {40} Наступала пора, когда одной из самых властных потребностей театральной аудитории становилась потребность в узнавании и постижении пережитого, прожитого, пройденного и достигнутого. В начале тридцатых годов на сцене Большого драматического появятся пьесы талантливых украинских драматургов — И. Микитенко «Дело чести» и Н. Кулиша «Патетическая соната», «Егор Булычов» и «Достигаев» Горького, «Мой друг» Н. Погодина, «Улица радости» Н. Зархи.

В уже цитировавшейся статье А. Гвоздева и А. Пиотровского «На путях экспрессионизма» автор «Гибели пяти» снова, как он уже не раз делал по другим поводам, возвращался к своему прошлому и с достаточной резкостью резюмировал его. Правда, в статье ничего не говорилось о подражательности пьесы, об искусственности ее построения. Зато подчеркивалось, что автор пытался «воспринять и применить к советским условиям самую философию экспрессионизма» и что «свойственная германским драматургам идея некоего космического катаклизма, мысль о катастрофической обреченности мира перекликалась на советской почве с тенденциями “скифства”, со свойственными некоторым группам интеллигенции идеями “гибели гуманизма”».

После «Гибели пяти» Пиотровский только раз еще (не считая «Зеленого цеха») обратился к перу как драматург. Для Трама им была написана драма «Правь, Британия», которая, может быть, в еще большей степени, чем предшествующие драматургические его опыты, оказалась прямолинейной иллюстрацией к его концепции «публицистического спектакля» на трамовской сцене. После «Правь, Британия» самому Пиотровскому стало ясно, что подобный способ внедрения своих теорий в художественный обиход при посредстве «личного примера» не оправдывает себя ни в какой мере. Вопреки его намерениям, достигался обратный эффект. Пьесы, написанные им для доказательства правильности его теоретических расчетов, на самом деле опровергали эти расчеты, делали особенно наглядными допущенные в них ошибки.

Мы нередко забываем одну непреложную закономерность. В искусстве, как во всех других областях человеческого труда и творчества, ничто не дается задаром и ничто не является в готовом виде. Здесь все или почти все обходится дорого, и другой вопрос, что не всегда трудности, возникшие на пути к художественной истине, противоречия и потери, которыми сопровождались ее поиски, оказываются в поле нашего зрения. Пиотровский жил в эпоху, когда подобные противоречия и потери, в силу необыкновенной интенсивности исторического развития, оставались на виду, когда они были необычайно остры и когда чуть ли не каждая более или менее серьезная ошибка художника или теоретика искусства становилась общественным явлением. Однако сейчас, с вышки прожитых нами лет, видно, что во многих случаях {41} даже ошибки свидетельствовали о непрекращавшемся творческом поиске, без которого не могли бы быть достигнуты все самые большие завоевания нашего реалистического искусства.

В этом и состоит подлинное значение сделанного Пиотровским, неутомимым организатором и идеологом массовых празднеств и только рождавшейся художественной самодеятельности, теоретиком, критиком и драматургом. Дорога, которой он шел, не была прямой дорогой, и дела, за которые он брался, не были простыми и легкими делами. Но в искусстве кому-то приходится, хочешь или не хочешь, делать и не самую благодарную работу. Работу, которая не предвещает успеха или не вызывает у окружающих сочувствия, но необходимую для того, чтобы искусство развивалось и шло вперед. Однажды, вспоминая в разговоре со мной собственные драматургические опыты, он рассердился, то ли на меня, то ли на себя самого.

— Я должен был делать сам то, что рекомендовал другим, — сказал он. — Иначе мне бы никто не верил. Вокруг меня и так хватало брюзгливых снобов, считавших, что я «пошел в народ». Я ненавидел их и должен был любым способом доказать, что не примазываюсь к новому миру, не разглагольствую о нем, а живу в нем.

Сейчас, когда мы обращаемся ко всей жизни Пиотровского и ко всему сделанному им, мы можем сказать, что он был действительно неразделим со своим временем и его искусством, что прожитая им творческая жизнь, вся от начала и до конца, стала одним из самых примечательных и памятных явлений нашей советской художественной культуры. В этом смысле значительно и важно все, что он делал как исследователь, переводчик и критик, несмотря на то, что время должно было внести серьезные коррективы и во многие его статьи, и в иные из его исследований. Но, быть может, ни в одной из сфер его деятельности так полно и всесторонне не проявился его редкий человеческий универсальный талант, как в кинематографе. Его всеобъемлющую роль в формировании в Ленинграде советского реалистического киноискусства трудно переоценить.

### 5

Интерес к кинематографу, теоретический и практический, возник у Пиотровского, как и во всех других сферах его деятельности, одновременно. Искусство, которому предстояло определить свои выразительные средства без оглядки на прошлое, которого у кино не имелось, не могло не привлечь его по многим причинам. Здесь не было такого рода традиций, и это, казалось, развязывало руки для совершенно самостоятельного и независимого {42} поиска. Его аудитория уже тогда, в двадцатых годах, становилась необъятной, многомиллионной зрительской аудиторией. Благодаря кинематографу в эстетическую сферу стремительно вовлекались огромные массы людей, и это тоже должно было импонировать Пиотровскому, мечтавшему об искусстве, охватывающем жизнь всего народа.

В середине двадцатых годов Пиотровский стал выступать с теоретическими статьями, посвященными киноискусству. В сборнике «Поэтика кино» он присоединяется к большой группе литературоведов так называемой «формальной школы» (среди них были Б. В. Казанский, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум и др.) и вместе с ними строит — в основном пользуясь уже разработанными литературоведческими понятиями и терминами — каркас теории кино, науки о новом искусстве. Предвосхищая в немалой степени современный «структурный анализ», авторы «Поэтики кино» и в их числе Пиотровский пытались заглянуть в будущее кинематографа как нового искусства с его «исключительно кинематографическими средствами» и почти неограниченной властью над движением, временем и пространством.

Несмотря на то что сбылось далеко не все из того, что предсказывали участники сборника, необходимо отдать должное их прозорливости. Сорок три года назад, когда сборник вышел в свет, Пиотровский выдвигает «категорию поэзии» в кино, «в отличие от жанров прозаических». Сейчас, спустя сорок лет, современные критики и теоретики кинематографа возвращаются к противопоставлению «прозы» и «поэзии» на экране, пытаясь найти и определить различие образного мышления режиссеров. В этом смысле такие современные критические работы, как талантливая статья М. Туровской «Два фильма одного года», в которой анализируются фильмы Ю. Райзмана и А. Тарковского, непосредственно перекликаются с размышлениями Пиотровского на самой заре советского киноискусства. Пафосом большинства статей, опубликованных в «Поэтике кино», был пафос «высвобождения кино из-под власти литературы и театра». В яркой и проницательной статье о «Броненосце “Потемкине”» Пиотровский особенно радуется тому, что «кристаллически ясный и потрясающе захватывающий сюжет» картины «развивается без всякого вмешательства индивидуальной интриги, личного романа». Вместе с тем в статье о пудовкинской «Матери» он замечает, что «Пудовкин охотно пользуется крупными планами, игрой вещей, пальцев, глаз, ног, но он никогда не забывает введением ансамблей держать зрителей в понимании целого и главного».

Еще в одной статье, посвященной десятилетию советского кино, он отмечает, что в искусстве, стоявшем еще недавно, когда на экране главенствовали наивная иллюстративность и бытовая архаика, «в стороне от идеологических и стилистических битв, {43} вспыхнула гражданская война». Любопытно, что среди «картин-одиночек», «картин-течений» и «картин-жанров» этого нового периода он называет и картину «Чертово колесо» в качестве «единичного представителя будущей “советской” мелодрамы». Несмотря на то что «Чертово колесо» один из очень немногих примеров работы Пиотровского-сценариста, именно с него начинается его многолетняя и поразительно плодотворная внутренняя связь с кинематографом.

Пиотровский не случайно подчеркнул в своем перечислении жанровые особенности «Чертова колеса». Обращением к мелодраме и попыткой ввести ее сюжетно-композиционные особенности в творческий обиход кино Пиотровский, так же как он делал это во многих других случаях, как бы обосновывал целую теоретическую концепцию. Мелодрама вела, с одной стороны, к демократизации всего художественного строя картины и одновременно позволяла обратиться к «остраненному», из ряда вон выходящему жизненному материалу. Е. Добин в своей книге «Козинцев и Трауберг» так определяет задачу, которую решали авторы картины: «*Не необыкновенное, а не обыкновенное* (в раздельном начертании). Это уже иной стилевой принцип. Быт, формы житейского порядка не отрицаются и не деформируются в угоду игре условностями. Но художники берут своим материалом быт, сам по себе эксцентрический, быт, выведенный за скобки повседневного»[[7]](#footnote-8).

Сюжетная схема картины была очень проста, но она осложнялась не только тем, что ее авторы обращались к «уголовной экзотике» Петрограда тех лет, но и особенно модными в то время приемами «метафорического кинематографа», кадрами-символами и кадрами-контрастами, в которых можно было увидеть, как кишит в развалинах старого Петрограда уродливая и растленная жизнь уголовного «дна». В одном из экспозиционных эпизодов картины, когда ее герой, краснофлотец, «моряк с “Авроры”» Шорин, только что познакомившийся с девушкой и увлеченный ею, веселится на «чертовом колесе», чертово колесо, раскидывающее пытающихся удержаться на нем парней и девушек, превращается в циферблат огромных часов с бешено вращающимися стрелками. С опоздания Шорина на корабль начинаются его злоключения.

Очень точно отмеченный Добиным прием сочетания бытовой правды и реалистического антуража с «не обыкновенным» и «не обычным» как бы примирял требования массовости и общедоступности киноискусства с защищаемыми Пиотровским в это же самое время законами вновь рождающейся кинематографической поэтики. Само собой разумеется, подобное примирение не могло быть ни полным, ни окончательным. Массовый зритель не {44} поспевал и не хотел поспевать за картинами, в которых решались внутриэстетические задачи, вырабатывавшими язык нового искусства, а увлеченные своими опытами молодые мастера кинематографа настаивали на своем праве на экспериментаторство, на работу, преследующую дальние эстетические цели. Все более явственно ощущалось это противоречие и в ленинградском киноделе, и на долю Пиотровского выпало его практическое преодоление.

В 1927 году он начинает работать на Ленинградской кинофабрике — сначала в качестве начальника сценарного отдела (на этом посту он сменил недолго здесь работавшего Ю. Н. Тынянова), а затем художественного руководителя. На протяжении целого десятилетия, и притом десятилетия, которое с полным основанием именуют «золотым веком» студии, он разрабатывает тематические планы студии, непосредственно и повседневно участвует в создании фильмов, которые впоследствии составили славу советского киноискусства. Он привлекает в кинематограф писателей, поэтов, литературоведов, историков, ищет вместе со студийной режиссурой новые жанровые решения, помогает молодым мастерам найти себя, подсказывает им сюжеты и художественные идеи.

Пиотровский становится завсегдатаем павильонов, в которых идут съемки, проводит долгие часы в монтажной, подробно анализирует только что отснятые куски. Весь свой опыт ученого, критика, драматурга и организатора он отдает новому делу и притом в сплавленном воедино виде. В кинематографе его творческая разноликость обрела свое истинное значение, и не случайно в ответ на чей-то вопрос о том, кем он работает на фабрике, один из режиссеров сказал не задумываясь: «Как это кем? Он работает Пиотровским».

Так оно и было на самом деле. Все без исключения грани его таланта понадобились кинематографу, и более всего потребовался кинематографу он сам, вместе со всем накопленным им духовным багажом. Он участвовал в разработке диалогов, помогал сочинять тексты песен, уточнял трактовку исторических персонажей, но более всего его синтетическое дарование оказывалось необходимым в процессе оформления замыслов и определения намерений. Пиотровский обладал редким умением объяснять людям, чего именно хотят они сами.

Характерно в этом отношении признание Г. М. Козинцева; «Мне хотелось бы написать о сценах, которые он придумал, — репликах, — он их немало сочинил за нас, — драматургических ходах (в трудные минуты его выдумка выводила нас из тупика), но примеры пропали из памяти. Может быть, оттого, что прошло уже немало лет, новые дела вытеснили старые?.. Нет, причина не та. Его помощь была плодотворной потому, что он отдавал делу не только знания и умение, а и жар сердца. Как найти образчики такого горючего?» Вероятно, в работе каждого большого идеолога, {45} организатора и руководителя художественного производства есть своя особая профессиональная тайна. У разных людей номенклатура обязанностей и даже степень добросовестности их исполнения могут быть одними и теми же, а результаты оказываются совершенно различными.

Пиотровский обладал также великим и почти беспримерным даром соучастия в творческом процессе. Поразительно деликатного, скромного, осторожного, но деятельного и почти всегда решающего соучастия! — «автору всех наших фильмов» писали ленфильмовцы Пиотровскому, преподнося ему часы. Тут не было никакого преувеличения, Даже в тех случаях, когда он сам непосредственно ничего не сочинял и не придумывал, его внутренняя причастность к созданию картины не требовала доказательств. Он умел думать вместе со сценаристами и вместе с режиссерами, если надо было, становился своего рода «подстрекателем» и «наводчиком», «наводил» на тему, на драматургический или монтажный ход, собственными размышлениями подстегивал чужую фантазию. При всем этом он будил в людях творческое тщеславие, внушал им веру в собственные силы — насколько это важнее чем откровенно подменить своими усилиями усилия самого художника.

«Невидимкой» проникал он в чужие, еще незрелые и хаотические замыслы и уже как бы изнутри приводил их в порядок, придавал им стройность, ясность, художественную логику и последовательность. «Но все-таки, о чем это будет сценарий?» — спрашивал он пришедшего к нему со своей «заявкой» новичка, и когда в ответ раздавалось что-либо совсем невразумительное, он спокойно прерывал: «А я думаю, что вы хотели того-то и того-то». И новичок уходил от него свято убежденный в том, что Пиотровский наилучшим образом выразил его собственную мысль. В высшей степени владел он искусством советовать в такой форме, что получающие совет оставались уверенными, что справились с трудностями сами.

В работе Пиотровского на «Ленфильме» с особой силой проявилась его творческая широта, гибкость, художественное беспристрастие. В годы работы Пиотровского на студии ее режиссура была на редкость многоцветна. Здесь работали братья Васильевы, Фридрих Эрмлер и Александр Ивановский, Евгений Червяков и Лев Арнштам, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Александр Зархи и Иосиф Хейфиц, Сергей Юткевич и Владимир Петров, Сергей Герасимов и Семен Тимошенко. Все это были в большинстве своем яркие и вполне самостоятельные творческие индивидуальности, и каждая из таких индивидуальностей требовала своего подхода, понимания и поддержки, Для того чтобы направлять творчество столь разных художников, Пиотровскому, казалось бы, следовало полностью отрешиться от собственных художественных пристрастий, сознательно «объективизировать» свои позиции или {46} встать на опасный и бесплодный путь подавления этих индивидуальностей собственным художественным авторитетом.

Пиотровский избрал третий, самый трудный путь. Он в буквальном смысле слова «перевоплощался» в процессе работы с каждым из режиссеров, полностью подчиняя логику своих размышлений и требований индивидуальным интересам и особенностям режиссера, его возможностям и вкусам. За период работы Пиотровского на «Ленфильме» были созданы «Встречный», «Чапаев», «Великий гражданин», «Юность Максима», «Депутат Балтики», «Подруги», «Возвращение Максима», «Гроза», «Петр Первый» и многие другие, меньшего масштаба, но тоже несомненно значительные и талантливые картины. Большинство из них рождалось нелегко, и их создатели и участники с волнением и благодарностью вспоминают ту спокойную убежденность, с которой он поддерживал их на самых трудных этапах работы.

Прежде чем лучшие из этих картин получали всенародное признание, возникали многочисленные тревоги и сомнения, опасения, что «все пошло прахом». Мерещились провалы. Пиотровский умел в таких случаях брать ответственность на себя и делал это со все той же обычной своей деликатностью. Так было, между прочим, в период окончания работы над «Чапаевым». До последнего дня работы над картиной Георгию и Сергею Васильевым казалось, что у них все, как они сами говорили, «валится из рук». Настроение авторов передавалось окружающим, и даже пошли разговоры о том, что с отправкой картины в Москву следует подождать. Один только Пиотровский вел себя так, словно знал заранее, какая большая судьба ждет картину братьев Васильевых.

Один из лучших звукооператоров «Ленфильма», работавший вместе с А. Зархи и И. Хейфицем над картиной «Депутат Балтики», А. Шаргородский вспоминает, как ленфильмовская многотиражка «Кадр» писала о любых картинах, снимавшихся на студии, только не о «Депутате Балтики». Считалось заранее, что «гвоздем» она не станет. Зато верил в картину Пиотровский, верил наперекор всем высказывавшимся вслух опасениям, верил от начала и до конца. «Без Адриана Ивановича, — замечает Шаргородский, — “Депутата Балтики”, как и многих других картин, не было бы». Такое «соучастие» нельзя, вероятно, подтвердить ни фактами, ни документами. Оно подтверждается единственно благодарной памятью целого поколения советских кинематографистов, которые открыто связывают судьбу лучших своих созданий и свою собственную творческую судьбу с деятельностью Пиотровского.

Работая на студии, Пиотровский продолжал выступать на страницах печати со статьями, посвященными творчеству отдельных мастеров, периодически обобщал опыт работы студии, выдвигал новые кинематографические проблемы, и прежде всего те, которые стремился сам решать на практике. Наблюдая творчество режиссеров {47} изнутри, он задумывался над их еще не проявившимися до конца возможностями, старался заглянуть в их будущее. В конце двадцатых годов Пиотровский выступил со статьей — «Удачи и поражения Червякова», в которой характеризовал сильные и слабые стороны рождающегося «лирического кинематографа» с его «простейшими ощущениями боли, радости, страха, надежды, тоски», с его наглядной и ясной эмоциональностью, основанной нередко на упрощении социальных коллизий, ослаблении аналитического начала. «Интеллектуальной кинематографии, — писал он, — все настойчивее противопоставляется “эмоциональное кино”, кино социальных страстей, находящее выражение в фильмах Пудовкина, Червякова, может быть, Довженко».

Писалось это до выпуска одного из «программных» фильмов Александра Довженко — до «Земли», в которой характерные для этого замечательного художника поэтика эмоциональных обобщений и подчеркнутый биологизм получили особенно отчетливое выражение. Заглядывая вперед, в будущее советского кино, Пиотровский отмечал, что «наряду с огромной силой этой кинематографической системы, ей приходится столкнуться с трудностями при постановке конкретных и четких наших социальных тем, требующих диалектической и острой, а не обобщенно эмоциональной разработки». Продолжая в этот период отдавать дань слишком прямолинейным социологическим концепциям, Пиотровский угадывал все же, и притом угадывал совершенно точно, общие тенденции развития советского киноискусства на многие годы вперед.

Среди режиссеров, работавших на «Ленфильме», были и такие, с творческой позицией которых согласиться ему было трудно. Примечательна в этом смысле его полемика с П. П. Петровым-Бытовым, ставившим картины, отмеченные нередко печатью тяжеловесного и архаического натурализма. Защищая «простое, реалистическое киноискусство», Петров-Бытов апеллировал к «массовому зрителю», которому якобы чужды и непонятны новации Пудовкина и Эйзенштейна и который будто бы тянется к одним только наглядным и легко прочитываемым бытовым сюжетам. Выступая против упрощенчества и принижения духовных запросов зрителя, резко отвергая демагогическое и «пролеткультовское» по духу требование Петрова-Бытова «освободить» кинематограф от так называемых «непролетарских элементов», Пиотровский отмечает и положительные стороны позиции Петрова-Бытова, его искреннее стремление быть понятым как можно более широкой аудиторией.

Характерно, однако, что полемизируя в статьях «Платформа Петрова-Бытова и советская кинематография» и «Кино романтики и героики» с явно упрощенными высказываниями Петрова-Бытова, Пиотровский продолжал помогать режиссеру в его поисках своего места в современном кинематографе. Больше того. Именно в полемике с Петровым-Бытовым он выдвинул программу кинематографа, {48} пропагандирующего «героику нашей действительности», дающего «стандарты сильных и больших людей, крепких воль, доблестных дел», развертывающего перед зрителями «парад прекрасных и сильных образов не искусственно вымышленных, но выбранных или синтезированных из действительности». Именно в кинематографе, в повседневном творческом содружестве с режиссерами, которые практически прокладывали пути нового искусства, Пиотровский стал последовательным и стойким приверженцем реализма.

«Кино романтики и героики», о котором он мечтал в конце двадцатых годов, становилось реальностью к середине тридцатых. При этом в одном строю оказывались монументальные историко-революционные фильмы, такие, как трилогия о Максиме, «Чапаев», «Депутат Балтики», и картины, непосредственно обращенные к современности, — «Встречный», «Комсомольск», «Семеро смелых», «Три товарища». Пиотровскому был обязан «Ленфильм» тех лет жанровой широтой своего производства, естественным развитием режиссерских индивидуальностей, творческой атмосферой, в которой каждый из мастеров мог вести свои собственные поиски, нисколько не отклоняясь при этом от задач всей студии в целом.

В 1935 году Адриану Ивановичу Пиотровскому было присвоено звание заслуженного деятеля искусств. Трудно представить себе человека, которому столь естественно было носить его. На протяжении двух десятилетий, он, засучив рукава, работал в советском искусстве, и львиная доля его труда была известна немногим, — память о нем живет не только в том, что сделал непосредственно он сам, но и в том, что при его страстной и неутомимой поддержке делали другие: при осуществлении массовых празднеств, или в Большом драматическом театре, или в Траме, или, наконец, на «Ленфильме». Это ничуть не умаляет значения и важности его теоретических работ, необычайно емких исторических исследований и критических выступлений, но придает всей недолгой его жизни в искусстве особый и неповторимый смысл.

Может быть, поэтому такое важное место в настоящей книге принадлежит воспоминаниям о Пиотровском, написанным не только людьми, близко его знавшими, но и непосредственно соприкасавшимися с Адрианом Ивановичем в творческой работе. В книгу могла войти только малая часть из литературного наследства Пиотровского и далеко не все из того, что написано о нем его друзьями, товарищами, учениками. Однако и в настоящем своем виде книга эта даст читателю представление об одном из талантливейших строителей и теоретиков социалистического искусства — Адриане Ивановиче Пиотровском.

*С. Цимбал*

# **{****49}** Театр.Избранные статьи

## **{****50}** Драматический театр

### Театр Народной комедии[[8]](#endnote-2)

Суд современников неизбежно обманчив и легковесен.

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

Таким первым обманчивым судом следует судить сейчас любопытнейшее явление сезона — Народную комедию Радлова[[9]](#endnote-3).

В феврале этого года в Железном зале была представлена «Невеста мертвеца»[[10]](#endnote-4) с участием актеров драмы и цирка.

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

Ни то, ни другое, как скоро подметили любители родословных, не было совершенно новизною. Конечно, введение в театр цирка явилось необходимым развитием культивируемого в школе Мейерхольда интереса к театральному «движению». Цирк, сохранивший {51} по необходимости тайну мастерства, был неизбежно желанен для искусства последних лет, стремившегося к профессионализму.

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

Но все это не слабость, а заслуга.

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

Другое дело, как удалось Народной комедии объединить сопоставляющие ее элементы.

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

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

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

То же делал Гоголь, заканчивая второй акт «Ревизора» кувырком Добчинского «с небольшой нашлепкой на носу»[[11]](#endnote-5).

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

Обезьяна, влезающая на балкон зрительного зала в «Обезьяне-доносчице», панические прыжки ансамбля в «Дочери банкира», солдат на раскачивающейся будке в «Пленнике» — все это приемы столь же театральные, как и цирковые[[12]](#endnote-6).

Сложнее вопрос о словесной импровизации.

Ни один любитель театра не упрекнет Радлова за попытку воскресить этот, казалось, архаический прием. Всякий, видящий, как блестяще отвечает аудитория на эту новую для нее приманку, какое волшебство таится для актера в возможности вольным словом играть на психике зрительного зала, согласится, что здесь открывается неоскудевающий источник театральности.

Но ведь половина прелести импровизационного театра заключается в том, что маскам комедии дается здесь некая жизнь и свобода, а это возможно только, когда в багаже актера есть {52} большой технический запас разговорного материала или когда маски театра чрезвычайно полнокровны и народны.

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

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

Еще один вопрос, основной.

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

Дети образуют самую преданную и самую постоянную ее аудиторию.

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

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

Такой стиль уже кристаллизуется; завтра, может быть, он будет условием. Но не нужно забывать, что раньше, чем стиль и статика эпохи, уловим ее *ритм*, *ее динамика*.

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

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

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

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

В театральном подходе к современности — ближайшая дорога Народной комедии.

1920

Театр Народной комедии, основанный С. Э. Радловым, существовал в Петрограде с января 1920 г. по январь 1922 г. (Прим. А. И. Пиотровского).

### **{****53}** Художник и заказчик[[13]](#endnote-7)

После трех лет недомолвок и недоброжелательства сумели найти и научились уважать друг друга инженер и слесарь, солдат и командир. Откуда же ваше такое запоздалое недоверие к художнику, вы, проводники искусства в народных массах? Художники, ваш кичливый холодок? Едва ли не виной тому и другому еще не забытое, обольщающее одних, отталкивающее других обаяние «чистого искусства», венок поэта, противостоящего черни.

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

Так рождалось искусство, вместе и высоко профессиональное, потому что создавалось руками долго живущих школ и неторопливых мастеров, и глубоко народное, потому что вдохновлялось судьбами народа.

Мудрый заказчик и чуткий художник — это антитеза творческих эпох в искусстве.

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

Поистине, это — бессилие умирающего общества, не умеющего найти для художника хотя бы один плодотворный заказ, — прикрывалось словами о святости вдохновения. Это — тоска безработного мастера, оскорбленного сознанием своей ненужности, делало лучших из художников жрецами «искусства для искусства», презрительной и праздной богемой. Тех, кто был менее тверд, она делала торгашами.

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

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

Последний грузчик знал свое профессиональное место в механизме старого общества. Одному художнику оно отказывало в ремесле, отказывало в заказах и заставляло отрекаться от своей профессии.

Наша революция пожелала вернуть художнику профессиональный дух и строй. Она выдвинула на вершины жизни класс не покупающий, а производящий и, значит, заказывающий. В процессе {54} огосударствления всех общественных отношений она с необходимостью должна была воскресить старинный союз художника — ремесленника и общины — заказчика.

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

Высокие и тонкие художники, ушедшие некогда от покупающего и продающего мещанства, не могут привыкнуть к нынешнему дню, не замечая, что день этот — совсем другой.

Они верны чистому искусству, этому созданию обиды, возведенной в принцип, в то время как самый источник обиды исчез.

Опасно и другое! Вера в «чистое искусство» продолжает жить в самих политических руководителях нашей революции[[14]](#endnote-8).

Она мешает им выяснить свое отношение к художникам с той точностью, с которой разрешаются революционным социализмом междуклассовые отношения. Ею держится взгляд на художника как на существо особого порядка. Художник остается прежним безответственным гулякой, отсюда — недоверие к нему.

Не вполне еще сознав себя заказчиками перед лицом художников, главное, не вполне убедясь в законности такого отношения, наши политические деятели не всегда пытаются создать условия, необходимые для плодотворной художественной работы[[15]](#endnote-9).

И все же творческая сила нового союза, союза художника и заказчика, уже огромна. Стали возможны большие начинания, объединяющие целые группы художников. Пусть монументальная пропаганда совершенно не удалась[[16]](#endnote-10), а украшение Острова отдыха[[17]](#endnote-11) удалось не вполне, пусть празднику III Интернационала[[18]](#endnote-12) помешала спешность выполнения, — у нас есть огромный перевес перед эпохами индивидуализма и меценатства, — это коллективное лицо заказчика, жизненность его, дающая правоту его заказу.

Отсюда — плодотворность этих заказов, толкающая художников к нахождению форм неожиданных и новых, чуждых, может быть, самим исполнителям, но близких и родных вдохновляющему их заказчику. Поэтому и парковая декорация Острова отдыха, и многотысячные, раскидавшиеся на площадях, реках и мостах, театральные праздники на Фондовой бирже[[19]](#endnote-13), чьими бы руками они ни создавались, есть коллективное творчество многоликого заказчика, хозяина рек и площадей.

Это позволяет думать, что, прежде чем искусство станет делом рук пролетариата, то есть прежде чем пролетариат овладеет техникой художественных ремесел, у нас будет и уже есть искусство переходного времени, но революционное. Расцвет его — в тесном союзе заказчика-революционера и вдохновленного им художника.

1920

### **{****55}** Перелом[[20]](#endnote-14)

Судьба подарила минувшему году язвительную двуликую маску. «Шекспир» — в январе, «Шантан» — в декабре[[21]](#endnote-15); перелом очевидный, два лица.

Куда же смотрят эти лица? О чем жалеет одно, чего желает другое?

Первая весенняя половина 21 года в жизни театров была продолжением в крайнем развитии линии, намеченной предшествующим четырехлетием. Огосударствление искусства достигло в эти месяцы крайнего своего предела: все зрелища стали бесплатными для народа[[22]](#endnote-16).

Это было и величественно, и опасно.

Потому величественно, что самые смелые театральные начинания получили материальную возможность осуществиться; потому опасно, что отсутствие трения, уничтожение естественных форм борьбы за существование создавали для театров фантастическую обстановку горения в чистом кислороде, искажали органический рост и отбор.

Что же дали эти годы Петрограду? — Большую драму[[23]](#endnote-17), Народную[[24]](#endnote-18) и Вольную комедию[[25]](#endnote-19), Комическую оперу[[26]](#endnote-20), с одной стороны, театральные кружки и массовые празднества — с другой.

Что до четырех этих театров, то сейчас уже ясно, что никакого «Октября», никакого коренного изменения в линии развития профессионального театра рождение их не принесло. Чрезвычайно строгий, высококорректный эклектизм в Большом драматическом театре — героическая попытка осуществить театр чистого «репертуара».

Вольная комедия — постановкой «Самого главного»[[27]](#endnote-21) расширившая технику «Кривого зеркала»[[28]](#endnote-22).

Комическая опера — метод обостренно-условного театра в применении к классической оперетте. Народная комедия, стремящаяся вывести на открытые подмостки культивируемую до сих пор в оранжерее технику итальянской комедии, — все это, говоря вкратце, «театральная реформа» последних десятилетий, расширенная до размеров государственного искусства и развившая свои возможности с неосуществимой ранее полнотой.

Явление массовых празднеств и театральных кружков слишком значительно, чтобы говорить о нем в краткой статье, но влияния на жизнь профессиональную они до сих пор еще не получили.

Развитие и завершение «эстетизма» в театре — вот, таким образом, итог закончившейся весной 1921 года эпохи.

И тут — перелом.

Государство отказывается от монополии на художественное производство, снимает с театра стеклянный колпак[[29]](#endnote-23).

{56} Первые последствия — паника, резкий срыв изготовленных в тепличной обстановке программ. Отчаянное нащупывание рынка.

Большая опера сменила «Маккавеев» и «Царскую невесту» на поток дешевых опер[[30]](#endnote-24). Петроградский драматический театр старается заткнуть бреши своего производственного плана «Рясой» и «Зазой»[[31]](#endnote-25). Единственная новая пьеса сезона — драма В. Каменского проваливается в Вольной комедии[[32]](#endnote-26), Большой драматический еще держится, невзирая на полупустой зал.

Что же принесет наступающий год? Все зависит от того, как расценивать социальную природу нашего родившегося в итоге революционного четырехлетия города.

Вот новая спекулятивная буржуазия, на нее рассчитывать не приходится, вкусы ее ясны, — это для нее открываются кафе и кабаки.

Печально, но не в этом главное.

Вот обломки интеллигенции, пережившей катастрофу, — и для нее еще будут существовать один-два излюбленных театра.

Но вот стотысячная масса районов, загадочная и молчаливая. Революция, сломав десятки классовых граней, интегрировала ее, дала ей единое лицо. Какое?

В течение трех лет перед этой массой демонстрировалась эстетическая формула театра — с каким результатом?

Вот решающий вопрос!

Сейчас, во внезапно наступившей темноте ощупью угадывая это лицо, ища этот ответ, наши театры предлагают как единую панацею — мелодраму. Линия театрального развития последних лет, эстетическая формула его *катастрофически сгибается*. Вот когда действительно наступает какой-то решающий перелом. Идущий год покажет, будет ли это переломом в провинциальный тупик или же на развалинах эстетизма счастливо оплодотворенная им масса построит формулу театра современного, простого, единого и всенародного.

1922

### Наши катакомбы[[33]](#endnote-27)

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

Здесь своя жизнь. Здесь помещается театральная студия Политпросвета (Студия Шимановского)[[34]](#endnote-28).

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

Репетируется «Девятое января»[[35]](#endnote-29), театральное празднество, посвященное этому дню, самому петроградскому, самому трогательному и трагическому из дат красного календаря.

{57} На ступеньках — хор девушек. Пролог, декабрьское восстание 1825 г. «Почему народ и воинство России несчастны?» — «Потому что насилием деспота отнята у них свобода». — «Вот российское воинство идет вернуть России вольность». — Трубы, — «Упокой, господи, души усопших раб твоих: Кондратия, Алексея, Михаила». — Темнота. 1905 г. «Царь знает сердце народа». Идут к дворцу. На авансцене (решетка Александровского сада) девочки и мальчики. «Царь даст хлеба, наверное, даст». Военные сигналы. Смятение. Высокие, высокие девичьи крики. «Мы не забудем этого дня». Снова темнота. Пение нарастает: «Вихри враждебные веют над нами». Созвучие звенящих, смелых, молодых голосов: «свобода, свобода». — «Вы думаете — это конец, это только начало!»[[36]](#endnote-30)

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

Думаю, что реальный хор, основанный на простейших и родных словах и песнях, строящееся на единстве этого хора конструктивное единство сценического произведения, допускающее произвольные нарушения житейских временных и пространственных форм, думаю, что это — ближайший путь к трагическому театру современности.

Думаю также, что драматургическая формула подобного театра носит явные черты сходства с античной и школьной драмой средневековья и что сходство это не случайно и в высшей степени многозначительно. Но об этом следует говорить пространнее и в другом месте.

Сейчас же я хочу вернуться к участникам январского празднества, юным шимановцам и шимановкам.

Я сознательно упомянул о елке и обеденном столе.

Студия Шимановского столько же художественная школа, сколько и бытовая организация, желающая стать ячейкой своеобразного преображенного художественной работой уклада жизни. Таково задание, и, конечно, трудности, стоящие перед осуществлением их, очень велики. Опаснее всего уклон к монастырю, уход от шумящей вокруг жизни в тихие комнаты дома на Саперном.

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

1922

Студия Шимановского основана в 1920 г. в Ленинграде. (Прим. А. И. Пиотровского.)

### **{****58}** Театр юных зрителей[[37]](#endnote-31)

На днях открылся новый Государственный театр юных зрителей[[38]](#endnote-32).

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

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

Первой постановкой идет «Конек-горбунок», задуманный как большой спектакль с хорами, массовыми сценами и эффектами света.

Само помещение (Тенишевский зал) с крошечной сценой-эстрадой и рядами скамеек, почти вплотную к ней примыкающих, ставило здесь руководителей перед насущнейшим вопросом: где играть? Недостаток горизонтального пространства Брянцев пытается выиграть на вертикали: он поднялся по стене, выстроил четырехярусную площадку с лестницами под самый потолок, помножил античную оркестру на сцену Шекспира — выход остроумный и удачный.

Да, но ведь сценическая площадка получает осмысление лишь в процессе развертывания драматического сюжета.

И вот здесь многое кажется еще сомнительным.

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

Нет! Сама постройка сцены слишком громоздка для элементарной фабулы сказки: действие рассыпается на всех этих лестницах, спотыкается о бесчисленные ступеньки, застревает в углах и переходах.

Теперь о самом спектакле. Представляются два возможных вида действительно праздничного детского театра: динамическая, озорная игра или феерия, ослепительная и увлекательная.

Брянцев соединяет и то и другое. На задней, задергиваемой занавесом сцене — феерия: Царь-девица, Рыба-кит. На открытых площадках — игра.

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

И вот еще что: ведь ясно, что завтрашний день театра лежит в сумочках и ранцах сегодняшних школьников и школьниц. Завоевание этого глубокого стратегического тыла более всего необходимо; {59} театр Брянцева — важнейший в этом отношении шаг. И то, что театр этот с величайшей смелостью разбивает формы традиционной сцены — значительно и ценно. Здесь готовятся будущие зрители. Изгнание мещанского иллюзионизма из одного детского театра предрешает изгнание его из десятков театров следующего поколения.

1922

Театр юных зрителей основан А. А. Брянцевым в Ленинграде 23 февраля 1922 года. (Прим. А. И. Пиотровского.)

### Советский актер[[39]](#endnote-33)

Эти строчки посвящаются не театральным революционерам, не поборникам театрального Октября, а среднему актеру, консерватору, «халтурщику».

Сколько громов было обрушено на его голову! Блюстители морали клеймили его и клеймят постыдными кличками. Теоретики философски обосновывали необходимость его полного уничтожения. Но сейчас уже можно спокойно оглянуться на прошлое, сейчас, накануне пятилетия Советской власти, более чем когда-либо необходимо подвести черту под главу «Театр во время Октябрьской революции». И в главе этой прежде всего должно быть возвращено гражданское достоинство актеру-«халтурщику».

Да, «халтурщики», да, консерваторы, но не они ли в политотделах и клубах на Мурмане, в Польше, в Сибири вынесли четыре года гражданской войны?[[40]](#endnote-34)Ведь никогда еще обаяние театра не стояло так высоко, никогда еще к нему не предъявляли больших требований! Ведь не забыть того, что в польскую войну, в дни, когда начальник Польши вступил в завоеванный Киев, на Западный фронт последними подкреплениями были отправлены актеры! Что театральные труппы были посланы в только что возвращенный Донецкий бассейн, разрушенный, замороженный, агонизирующий! Что на позициях перед Кронштадтом, за несколько часов до штурма, играла Передвижная труппа Петроградского Тео[[41]](#endnote-35), а другая труппа была возвращена с дороги после того, как крепость была уже взята? Здесь легко улыбнуться и сказать: «а пайки»? Конечно, мы прекрасно знаем, что от социальной группы со столетними традициями служения старому порядку смешно требовать сплошного перерождения в искренних и жертвующих собою революционеров. Достаточно, если они честно работают в пределах своей профессии. И вот работа советского актера была чрезвычайно тяжела и сделана очень честно. Легкая ли увлекаемость актера тому причиной, но, как социальная группа, актерство из всей интеллигенции скорее всего и безоговорочнее всего приняло {60} Октябрьский переворот и поставило на службу ему свое мастерство, иногда очень маленькое, иногда же европейское — крупное. Ведь как много европейски крупных артистов в то время, когда их товарищи в литературе и науке или открыто фрондировали, или боялись «запачкать свою репутацию» участием в советских празднествах, в политической пропаганде определяли репутацию свою совершенно и навсегда.

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

Чтобы совершить все это, надо было быть увлеченным человеком!

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

1922

### Об авторе[[42]](#endnote-36)

Спектакли вроде «Турандот»[[43]](#endnote-37), работы театра Новой драмы[[44]](#endnote-38), последние постановки Мейерхольда[[45]](#endnote-39) — все это свидетельствует об одном: настало время автору прийти в театр[[46]](#endnote-40).

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

Немножко диалектики и истории театра доказывает это. Каждая театральная система рождается как система драматургическая, в счастливые годы роста национального или классового сознания, когда зрители наполняют театр, чтобы услышать со сцены слово о себе или к себе. Это слово произносит автор. (Конечно, автор произведений сценических, а не книжных. В этом смысле, и {61} только в этом, правы те, кто настаивает на том, что и Мольер, и Плавт были также и актеры.) Эпохи Плавта, Расина, Софокла и Кальдерона стоят у истоков мировых театральных систем: это — эпохи гегемонии автора.

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

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

Конечно, постановщик — законный властелин театра на определенной его стадии, но он последний, он замыкает династию, из его рук путь только один — на свалку.

Весь этот процесс редко протекает в чистом виде. Обыкновенно новая драматургическая система, созданная новым автором, насильственно и бурно взрывает начинающую отвердевать лаву системы прежней. Это произошло в Греции в эпоху Менандра, в новое время, в годы побед романтизма. Но бывают случаи, когда застоявшаяся театральная система, как вовремя не сорванный гриб, достигает «органического» разложения и кончины непостыдной и мирной. Безобразное зрелище! Дряхлая драматургия служит теперь лишь материалом для пародии, не победоносной и крылатой, рождаемой от изобилия, а растленной и зубоскальной. Театральная система разлагается медленно и зловонно. Именно это наблюдаем мы. Что такое «Турандот» и Островский в Третьей студии[[47]](#endnote-41), как не осиновый кол в спину ветхого репертуара, последняя «пародийная» стадия деформации театральной системы?!

Тайна Мейерхольда в том, что он уже много лет стоит над русским театром как реорганизатор драматургической системы. Отсюда его пристрастие к боковым или не получившим развития ветвям русской драматургии, как Сухово-Кобылин или «Маскарад»[[48]](#endnote-42). Отсюда властные переработки текста в его последних работах. Огромная разница между эксцентризмом последней редакции «Тарелкина» и глумлением в «Турандот». В одном случае легкомысленное высмеивание классической системы, в другом — попытка во имя новой драматургической формы изнутри взорвать форму {62} обветшавшую. Мейерхольд хочет средствами постановщика создать новую драму: он Шекспир не с того конца.

Возвращаясь к началу: все, что есть живого в театре, ожидает прихода автора. Волна новой драматургии уже захватила Германию[[49]](#endnote-43). Театр автора придет и в Россию.

1923

### Назад!(Театр в Северной области)[[50]](#endnote-44)

Года два назад казалось, что в России, в частности в Северной области, начинает возникать тип культурного провинциального города, русские Лейпциги и Иены[[51]](#endnote-45).

Умирание Петрограда, бегство интеллигенции из столицы в пограничные города внесло во Псков, внесло в Петрозаводск необычайное оживление.

Псковские газеты, Петрозаводский театр в 20/21 году[[52]](#endnote-46) были, пожалуй, и свежее, и любопытнее петроградских. Следует помнить, что Псков в эти годы был оплотом формальной школы в литературе, а из Петрозаводска (небывалый случай в культурной истории России) перешла на столичные сцены такая ходовая пьеса, как юрьинский «Сполошный зык»[[53]](#endnote-47).

Осевшие в провинции режиссеры принесли с собой из Питера и начали культивировать театр «Мира искусства», стилизирующий, условный театр. Итальянские комедии с «шутками, приличествующими театру», Мольер и Лопе де Вега, «Сганарель» и «Собака садовника» ставились в псковском Пушкинском театре[[54]](#endnote-48), в Петрозаводске, в уездах.

Как приняла публика эту «театральную реформу» — неизвестно.

Но с тех пор изменилось многое. Беженцы вернулись в Петроград и Москву. Щедрые Политпросветы[[55]](#endnote-49) перешли на расчетливое хозяйство[[56]](#endnote-50).

Во Пскове, в Архангельске, в Петрозаводске существуют постоянные драматические театры, и в воскресенье, в праздник, в хорошую погоду они полны. Уличные стены заклеены афишами: «Псковский набат», «Карельская коммуна», архангельская «Волна»[[57]](#endnote-51) завели постоянные отделы рецензий.

Но и театры эти, и афиши, и рецензии отошли лет на тридцать назад от реформационных позиций двадцатого года. Лицо провинциального театра — суворинское лицо[[58]](#endnote-52).

Я видел «Женщину в сорок лет»[[59]](#endnote-53) и «Маленькую женщину с большим характером» во Пскове (бенефис актрисы Садовской)[[60]](#endnote-54), «Маленькую женщину с большим характером» и в Архангельске (бенефис актрисы Борисевич)[[61]](#endnote-55). На эту же «Женщину» в Петрозаводске не попал по вине пароходного расписания. Лекция, перед {63} одним из спектаклей гласящая, что сорокалетняя женщина — продукт буржуазного разложения, напомнила, что театр принадлежит Политпросвету.

В остальном репертуаре — «Жизнь за мгновение», «Заза», «Обнаженная»[[62]](#endnote-56).

И спектакли эти восторгают. Актеры и актрисы популярны. Молодежь из советских учреждений разделилась на голубых и зеленых, ожесточенно враждующих между собой, на бенефисах демонстрирующих свое пристрастие, подносящих цветы и провожающих любимцев и любимиц до гостиницы «III Коммунистический Интернационал».

«Лейпциг» пока что не удался, по крайней мере в том, что касается театра. Причины понять нетрудно. Кавалерийский набег девятнадцатого — двадцатого года[[63]](#endnote-57) не мог быть сколько-нибудь длительным. А театральный стиль, им принесенный, был в ходе истории уже пережитым стилем.

От него надо было шагнуть вперед или назад. Северная провинция шагнула назад, и далеко.

Но разве на том же севере, в заполярной Кандалакше не провели комсомольскую пасху с ряжеными козой и медведем? Разве не была поставлена «Парижская коммуна» на льду Повенецкого залива? А в Мурманске разве не разыграли «3 июля» с Керенским в маске Хлестакова и мистериальным «мистером Капиталом»?

Профессиональный театр отступает. Театр комсомола продолжает наступать.

1923

### Мелодрама или трагедия![[64]](#endnote-58)

Кое‑что начинает определяться. Реформа театра привела к тому, к чему и должна была привести, — к реформе драматургии.

В минувшем сезоне впервые после долгого перерыва пьесы новых авторов, западных и русских, прошли в Петрограде и Москве.

Об одном из своеобразнейших и значительнейших видов обновленной драмы, о так называемой «инсценировке»[[65]](#endnote-59), следует говорить отдельно. Если не обманывают все признаки, то в этом типе праздничного зрелища, театрализованного церемониала, мы имеем дело с явлением массовым и закономерным. Драматические мотивы, положения, образцы «инсценировочного» театра зарождаются здесь и там, переходят из драмы в драму, сюжеты разрушаются и снова возникают, построенные из тех же или подобных элементов, — здесь хаос, но его соблазнительно назвать предсозидательным, {64} предшекспировским хаосом. «Инсценировка» — явление сложное, но вот что для нас всего существенней: цель ее — чистые праздничные эмоции, средства — элементарное действие, откровенная идеологическая установка, непременно мажорный финал.

Все эти средства были бы недостаточны, если б не то, что зрелищная выразительность «инсценировки» подкреплялась воздействием внетеатрального порядка, торжественностью обстановки, знаменательностью времени и места. «Инсценировка» — явление бытового порядка, и драматургическая техника ее не может быть вырвана из этого бытового гнезда.

А сегодняшняя драма «профессионального» театра, как строится она?

Для драматурга современности может существовать лишь одна тема, до конца, до краев наполняющая сознание, — мировая катастрофа. В разных одеждах, в своеобразнейших воплощениях, но тема эта не может не владеть ухом и глазом, слышащим и видящим время. Блокированная, голодная, вымирающая, воскресающая РСФСР, согнутый Рур, преданный вожаками германский пролетариат, дымящаяся Азия — здесь. Легко живущая, бесстыдная, жадная и сытая Франция, жадная и сытая Англия, Америка — там; железо и золото, кровь и похотливые слюни; там фарс, здесь что?

Здесь, — говорим мы, — *трагедия*.

Ведомый исторической необходимостью рабочий класс вступил в мировые бои. Исход предрешен, но сроки неизвестны. Класс победит, но жертвы неизбежны. Детерминированная судьба сталкивается с личной участью, со столькими сотнями участей. Пристальный взгляд смерти и гигантское напряжение жизненных сил. Разве это не предпосылки для возникновения совершеннейшей театральной формы — трагедии?

Для ясности: ни такой трагедии, ни даже сколько-нибудь значительного приближения к ней еще нет в новой драматургии России. Есть лишь тенденция.

Но тут возникает намерение, противоположное первому. Вам говорят: все просто! Здесь — доблесть, там — порок. Здесь — герой, увенчанный победой, там — злодей, гибнущий постыдно. Пролетариат — буржуазия. Проведите злодеев через занимательные приключения, заставьте героев поиграть с опасностью, — и современный социально-ценный спектакль создан. Готова мелодрама.

Примеров много! Хотите «Канцлер и слесарь»! Хотите — «Озеро Люль»[[66]](#endnote-60)!

Что же такое мелодрама? Последним по времени и наиболее значительным примером этого драматического рода была система буржуазной драмы начала прошлого века. В ней победившая буржуазия утверждала себя перед лицом аристократии. Преступный {65} маркиз и добродетельный приказчик — вот антитеза мелодрамы. И эта антитеза еще доживает кое-где свои дни в окраинных театрах. И, конечно, полезно заменить ее новой, поставить миллиардера на роль маркиза и социалиста — на место приказчика. Но будем же помнить, что эта наименьшая из реформ, стоящих перед революционным театром.

Мелодрама — дитя промежуточных эпох. Случайность и условная мораль — вот ее движущие силы.

Мелодрама по существу своему индивидуалистична. В ней нет «судьбы». И разве примеры новой мелодрамы не подкрепляют этих утверждений? Разве постоянная неудача в разработке левой, «пролетарской» стороны драмы не показательна? Близорукий оптимизм, легко дающаяся самоудовлетворенность — вот психологические корни современной пропаганды мелодрамы. Разве эти корни такие ценные?

Два вида театра вырастают не из поверхностных пластов, а из глубокой подпочвы нашей эпохи. Торжественный, ликующий метод праздничного «зрелища» и сосредоточенный, острый патетизм новой трагедии. Жизненная полнота современности роднит их.

1924

### Моисси — Гамлет[[67]](#endnote-61)

В четверг немецкий гость Александр Моисси играл Гамлета в Большом драматическом театре[[68]](#endnote-62).

Немецкая речь на нашей сцене, живой символ прорыва блокады — это одно уже было праздником. Это было тем большим праздником, что Моисси — актер необычайно пленительный. Его Гамлет прежде всего прост. Он не герой, но и не мечтатель. Это — европеец революционной эры, нервный, активный, но скованный враждебной ему жестокой судьбой. Это — интеллигенция Европы, интеллигенция Германии, брошенная в водоворот суровых и чуждых ей сил. «Распалась связь времен» — вот основное в его «Гамлете». Он — символ века.

Технические средства, которыми Моисси создает этот образ, великолепны. Великолепны его руки, связанные, прижатые до локтей, но необычайно подвижные в кистях и пальцах, руки, только в мгновение высшего напряжения отрывающиеся от тела. Великолепен его голос, располагающий разнообразнейшими интонациями шепота, стона, вздоха, крика для выражения нежности, раздумья, отчаяния. Великолепны (хоть и несколько резки) переходы от нежности к отчаянию.

Совершеннейшая техника нервов, блистательнейший театр интеллигенции — вот Моисси.

{66} Для сегодняшнего русского театра — это, может быть, уже прошлое. Но в Моисси прошлое это прекрасно.

С гордостью за Ленинград необходимо отметить, что Большой драматический театр обставил гастроль немецкого гостя безукоризненной заботливостью. Тщательно подобранные декорации и костюмы. Уверенная и благородная игра всего ансамбля[[69]](#endnote-63). Несмотря на разницу языков, — сцепленный диалог.

Большой драматический театр еще раз доказал свою высшую театральную культуру[[70]](#endnote-64).

1924

### Романтический «Эдип»(Акдрама)[[71]](#endnote-65)

«Царя Эдипа» можно и должно ставить сейчас — либо когда есть надежда раскрыть новое, современное, актуальное в бессмертном образе Эдипа (пример: Моисси — Эдип), либо желая найти новое, актуальное разрешение античного спектакля.

Авторы постановки в Акдраме[[72]](#endnote-66), по-видимому, не ставили себе ни той, ни другой цели. То, что было показано, конечно, никак не может быть названо опытом разрешения античного спектакля. Режиссер Хохлов не пытался обострить, вскрыть современный смысл специфических черт античного театра, его всенародность, его напряженный патетизм, мировой размах его тем, техничность его выразительных средств.

Хохлов сделал другое, он перевел спектакль в совершенно иную театральную систему, подменив *античную* трагедию *романтической* мелодрамой.

Игнорированы для античного театра законы симметрии и нисхождения — актера к хору. Дворец Эдипа, а значит и основной выход актеров, сбит в боковую кулису. Традиционная прямая лестница заменена зигзагообразной дорожкой. Отсюда: центральная для античной оптики планировочная линия из глубины на зрителя вытеснена романтическим движением вбок, античная симметрическая мизансцена — романтической асимметрией. Дворец гнездится внизу, под склоном, вестники несчастья приходят к герою сверху, с горы. Эффектная символика, но опять-таки не в античном, а в романтическом плане. «Бранд»[[73]](#endnote-67), а не «Эдип». Впечатление это усиливается декорациями Головина, отказавшегося от традиционного дворца и давшего груду замшелых (ибсеновских?) камней, попираемых золотым кумиром Аполлона. Основа — глубоко не античное понимание рока, а к тому же бутафория, очень слабо использованная режиссерски.

{67} Характерен также упор на несколько психологически подчеркнутых эпизодов (признание Иокасты, диалог Эдипа и Креона, падение Эдипа) в ущерб единому замыслу и беспрерывно нарастающему напряжению спектакля. Опять-таки — подмена трагической формы мелодрамой.

Основной замысел режиссера отразился, разумеется, и на актерской игре. Не на общем стиле исполнения (как и обычно в акдраме, цельности ансамбля нет), а на ведущих актерах. Притом в сторону снижения исполнительской манеры. Образ царицы снижен Стрешневой, в свое время прекрасной Лизистратой[[74]](#endnote-68), если не до комической Лизистраты, то до бытовой драматической героини. Чрезвычайно любопытен аналогичный прием у Юрьева, настойчиво стремящегося на этот раз заменить свою обычную декламационную манеру эмоциональной, то романтически приподнятой, то лирически простой читкой. Юрьев — Эдип — центр интереса спектакля, и не столько по значению этого образа, сколько как показатель очень любопытной эволюции в творчестве этого превосходного актера, эволюции тем более интересной, что переход от белой чистой декламации к характерно окрашенному слову вообще симптоматичен для театра последних лет.

Молодой Симонов в роли Тирезия, роли совершенно исключительно трудной, почти недоступной для современного актера и зрителя, не сумел развернуть той блестящей силы и выразительности, которая выдвинула его в прошлогодних спектаклях ИСИ[[75]](#endnote-69). Ему нужна еще очень большая работа, и притом, конечно, на материале более близком современному молодому актеру. Иначе неминуемы ходули и пафос.

Новизной спектакля было также введение поющего хора. Что и говорить, замена обычной несносной читки античных хоров унисонным пением — шаг вперед. К тому же музыка Дешевова, кроме случаев излишней близости к русскому оперному стилю, очень значительна. Но когда же придет конец далькрозианству[[76]](#endnote-70)? Запомним наконец — цирк, спорт ближе к античной технике движения, чем ритмирование в рубашках.

1925

### Каширка с Интернационалом(К сведению молодежи)[[77]](#endnote-71)

Речь идет не об известной вам славной каширской электростанции, но о старой, доброй, боярской, слезной «Каширке», в пяти действиях почтеннейшего Аверкиева[[78]](#endnote-72), и даже не о ней, а о «советской» мелодраме Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских», поставленной в Малом Акоперном[[79]](#endnote-73).

{68} Сюжет Ромео и Юлии, истинно русские, боярско-русские добрый молодец и красная девица, в минуты волнения говорящие истинно аверкиевским стихом, как начинка — американский миллиардер, фокстрот, революция на пароходе и красные флаги, — вот она, «Каширка с Интернационалом», первый и, будем думать, последний опыт этого двусмысленного жанра.

Спектакль разыгран силами академической студии[[80]](#endnote-74). К сожалению, основание для студийной постановки, слаженность, сработанность, детализация полностью отсутствовали здесь. Смазанные интонации, однообразные, случайные мизансцены, неразработанные характеры. Это тем более печально, что молодежь Акстудии — молодежь талантливая, что она и показала хотя бы в «Полубарских затеях»[[81]](#endnote-75).

Выделить следует молодую Казико — Татьяну и Симонова — Ивана. Правда, прекрасные данные этого актера и на этот раз не развернулись. Симонов — Иван, по-видимому, не понимал, что ему делать и как истолковать своего двусмысленного и фантастичного героя.

Рекламированной приманкой для публики явилась «вертящаяся сцена», точнее, вертящийся планшет. Вращение это, мотивированное движением парохода, само по себе уместно в пьесе и динамично. Зато поистине ужасна изобразительная сторона монтировки, бесконечно провинциальная и тусклая.

1925

### Акмоссельпром, или Мандат на левизну[[82]](#endnote-76)

«Мандат» показан в б. Михайловском театре на закрытой генеральной репетиции с вступительным словом режиссера Раппопорта, призывавшего зрителя к снисходительности и доброжелательному суду[[83]](#endnote-77).

Всякая рецензия о нем может быть поэтому лишь предварительной и общей[[84]](#endnote-78). «Мандат», по-видимому, очень московская пьеса. Она венчает целый жанр сатирических миниатюр, процветавших в Москве в 1921 – 1924 годах, она канонизирует ходовые московские остроты и анекдоты, самая среда, в которой она разыгрывается, среда «ненастоящих, бывших» людей, именно в Москве попала в фокус театра, основные корни ленинградской драматургии совершенно иные.

Все это говорится ничуть не в умаление ценности совершенно исключительной по мощности словесного остроумия пьесы Эрдмана, это лишь свидетельствует о чрезвычайных трудностях, ею представляемых, трудностях, удесятеряемых тем, что конструкция пьесы, {69} при кажущейся сложности сюжета, насквозь языковая, каламбурная.

Постановка «Мандата» в Театре Мейерхольда, судя по всему, что о ней слышно, в совершенной степени победила все эти трудности, обратила их в достоинства, углубила пьесу и явилась спектаклем покоряющей силы и блеска[[85]](#endnote-79).

Что же сделали в Ленинграде?

Здесь поставили комедию Эрдмана непосредственно после «Каширки», через несколько дней после несостоявшейся премьеры «Пугачевщины»[[86]](#endnote-80). Совпадение показательное. Задумав (лучше поздно, чем никогда!) обратиться к современному репертуару, актеатры, как кажется, решили сразу наверстать потерянное, зараз объявив о своем универсальном магазине постановок всего московского фронта, от Малого театра через МХАТ к мейерхольдовскому[[87]](#endnote-81).

Театральная Москва в портативном издании! Очень удобно! Но напрасно было бы надеяться построить на таких основаниях театральную культуру. Каждый провинциальный театр, снимающий сливки со столичного репертуара, делает то же. Качаясь от «Джентльмена» к «Эдипу»[[88]](#endnote-82), актеатры делали то же, но в другом разрезе. Академический Моссельпром!

Постановка «Мандата» должна была также явиться для актеатров «мандатом» на формальную левизну. Не видев мейерхольдовского спектакля, трудно оценить и даже понять режиссерские штучки, примененные в б. Михайловском театре, вертящиеся стены, проваливающиеся столы и т. д., они кажутся обломками какого-то другого, рассыпавшегося спектакля. Зато вполне ясно стремление режиссеров связать точной формой привычное резвление Горин-Горяинова[[89]](#endnote-83) и близких к нему по школе актеров. Стремление, выразившееся на этот раз в чрезвычайной замедленности темпов, в монотонной интонации и особом упоре на долженствующих быть «поданными» словах.

Выразилось оно и в тяжелой буффонаде, кое-где разрезающей однообразную словесную ткань.

Вот опять попытка чисто внешней прививки левизны театру, не располагающему для этого никакими данными[[90]](#endnote-84). Насколько же тактичнее была в этом смысле прошлогодняя постановка «Эугена Несчастного»[[91]](#endnote-85), осторожно посчитавшаяся с технической подготовкой акактеров и с их привычками.

Нет, на путях Моссельпрома, через «мандат» на левизну, актеатрам нелегко будет вырасти в органически современный театр, тем более что «мандат» может оказаться выпиской из домовой книги, к тому же, может быть, — фальшивой.

1925

### **{****70}** Трагедия на сцене Большого драматического(«Гибель пяти»)[[92]](#endnote-86)

#### Мысли автора

«Гибель пяти»[[93]](#endnote-87) — попытка современной трагедии. Возможна ли вообще такая форма? Убежден, что да! Только трагедия способна достаточно обобщенно, а значит, достаточно широко и глубоко вскрыть всю героику начавшегося мирового переворота, всю громадность противоречий и силу страстей, им порождаемых, все напряжение героического поколения наших дней.

Но какой должна быть эта трагедия? Тут — тысячи трудностей. Как избежать темноты, неясности, почти неизбежных при трагической отвлеченности? В особенности при характерном у нас сейчас стремлении к документальной точности в театре. Кто должен быть героем трагедии? Несомненно, революционер! Но здесь наталкиваешься на не изжитое у нас еще апофеозное отношение к образам революционеров в театре. Трагический герой гибнет, потому что совершил ошибку против общего закона, в данном случае против закона революционной необходимости.

Трагический герой поэтому всегда исключение. А в нашем театре еще слишком крепка привычка рассматривать всех героев как образцы, как типы. Такая типологическая социальная драма, драма-иллюстрация очень полезна и необходима, но, повторяю, наряду с ней имеет все права на существование и театр трагический, и, несмотря на все трудности, он возникнет.

«Гибель пяти» — хочет быть опытом, первым и набросочным, такого театра. Ее трагический герой — революционер, в тягчайших обстоятельствах поддавшийся «жалости» и этим губящий и себя, и своих товарищей. Потому что эта «жалость» — его ошибка, его трагическая вина, нарушение железного закона революционной борьбы.

Убежден, что в ближайшие годы мы будем свидетелями перехода от апофеозного театра первых революционных лет к театру высокой и серьезной трагедии. Пусть же послужит спектакль «Гибель пяти»[[94]](#endnote-88) поводом для постановки вопроса о «трагическом театре» современности, а может быть, и для работы над ним!

1925

### Монахов — Рузаев(«Мятеж», драма Б. Лавренева)[[95]](#endnote-89)

Всклокоченная рыжая бородка, глаза, блестящие под надвинутой лохматой папахой, будничное лицо, контрастирующее с подчеркнуто театральным ярко-красным бешметом — начальник туркестанских партизан Рузаев.

{71} В драме «Мятеж»[[96]](#endnote-90) это не центральная фигура. Драматический узел пьесы — в печальной судьбе легкомысленного руководителя белогвардейского восстания — Липеровского[[97]](#endnote-91). Рузаев появляется лишь дважды. Он активен только в первых двух действиях, да еще к концу, под занавес. Эмоциональная его линия очень проста: подозрения и обида — в первом акте, полная убежденность, месть — в остальной части пьесы. Его характеристика очень элементарна: физическая энергия, полуслепая преданность революции, инстинкт вожака — вот чем наделил своего героя автор.

Задача Монахова была втройне трудной. Надо было не только углубить и оживить несколько схематичный материал драмы, надо было найти театральные приемы для изображения характера нового и в творчестве Монахова, и на русской сцене вообще, характера, едва ли не впервые из волнений живой жизни попавшего в драму, не имеющего никаких прямых сценических традиций. Как и в ряде других ролей, Монахов исходит здесь прежде всего из внешнего облика, из физической повадки героя, он строит резко подчеркнутый, сразу запоминающийся зрительный и слуховой образ. Образ зрительный — резкая контрастность движений, то полная, тяжелая, каменная, почти тупая неподвижность, то необузданная стремительность, порыв, прыжок, бег. Простой жест приподнятой правой рукой, жест непривычного оратора: пощипывание редкой бородки… То застывшая, то сведенная в гримасу маска лица.

Из этих физических черт постепенно вырастает осязательно отчетливый образ человека из восставшего класса, человека, долго бывшего связанным и вот наконец прорвавшегося, судорожно спешащего действовать, разрушать, строить. Волна колебаний от покоя к порыву характеризует уже первый акт, первый выход Монахова — Рузаева.

Слушая клеветнические обвинения Липеровского, Рузаев сперва неподвижно застывает на месте, затем вскидывается: «врешь, язва, загрызу». Затем снова покой и заключительный порыв: «прогадали революцию». Но особенно сильна эта линия контрастов в центральном для спектакля втором акте. Всю первую половину действия, происходящего в лагере партизан, Рузаев сидит, сгорбившись, в теплушке-штабе, перекидываясь тихим разговором с другом. Кругом — оживление ночного отдыха у костров, в теплушке-штабе — тяжелая, медленная беседа. Но вот — известие об измене, об опасности. Рузаев выпрямляется резко, молниеносно. Он уже совсем другой. Широкий прыжок из теплушки на землю. Красный бешмет скачками рассекает сцену. Сейчас он здесь, теперь — там. Поднятая рука, речь-крик, выстрел, и снова покой — смутившийся отряд снова беспрекословно предан вожаку.

В *жестах* Монахова — Рузаева почти вовсе нет национальных и бытовых характеристических черт. Этими жестами обрисован вождь, организатор. Целям национальной характеристики служит {72} *речь*, очень густо и специфично окрашенная. Монахов вообще любит какой-либо речевой особенностью придавать конкретность, жизненность своим героям, приближать их к восприятию зрителей. Это может быть индивидуальная особенность в произношении, как у царевича Алексея, или инородческий акцент у характеризованного как шведа — старика Криста, или же, наконец, сложное сочетание различных приемов, придающих, например, такую характерность сразу и надолго запоминающейся речи Распутина[[98]](#endnote-92). Речевая характеристика Рузаева приближается к распутинской. Схожий сибирский, густой и слегка певучий говор, произношение слегка на «о», низкий тембр, ровный, придающий его речи, при всей разорванности, некоторую округлость фраз, мелодический рисунок. Вероятно, именно эта конкретность и упругость мужицких интонаций делают такими волнующими и проникающими в сердце элементарно агитационные монологи Рузаева во втором действии, всегда покоряющие рабочую аудиторию. Но было бы опрометчивостью слишком далеко проводить сближение между Распутиным и Рузаевым у Монахова. Да, как мужик, как великоросс Рузаев охарактеризован красками, сходными с Распутиным. Но внутренняя природа обоих образов резко, отчетливо противоположна… Вся огромная душевная энергия Распутина обращена на мелочи… на самоудовлетворение: отсюда разбросанность, суетливость, хамство, притворство и вместе — бесшабашность и отчаянная тоска — черты, тщательно подчеркиваемые Монаховым в «Заговоре императрицы». Рузаев, напротив, весь собран, весь устремлен на одну цель, прост, прям и глубоко убежден. Рядом сложных психологических деталей Монахов строит на основе упомянутых выше внешних, физических приемов этот, повторяем, очень новый для советской сцены образ революционера из массы. В брани по отношению к врагу, в душевной беседе с другом, в общении с товарищами-партизанами вырастает внутренний Рузаев. Вот он проклинает: «хочу видеть, как шипеть будет гадина». Тон и жест не оставляют никаких сомнений, — да, в этом человеке нет ни капли сентиментальности, жалости к побежденному врагу, неуверенности в своем праве на жестокую расправу. «Мо‑о‑я армия», с грубо мужицкой издевкой и потом «врешь, наша армия» с душевностью, теплотой, почти нежностью. Такая же теплота и нежность в поминальных словах об убитых комиссарах — «ребята душевные» и везде, где говорится о «бедноте мозольной». У него есть жест и интонации командира, но есть и певучие слова и медленные движения, проникающие прямо в сердце бедноты, партизан. Он свой человек в этой взбудораженной, разношерстной толпе. Народное, русское, всегда живое в творчестве Монахова придало необычайное обаяние несколько однообразной и бедно разработанной автором роли.

1926

### **{****73}** Хроника ленинградских празднеств 1919 – 1922 годов(Из статьи)[[99]](#endnote-93)

#### 1

Каждая новая маевка, каждая новая Октябрьская годовщина, накапливая все новый материал, все далее отодвигает первые героические годы становления советских революционных празднеств. Годам этим, полным своеобразных и смелых начинаний, осуществлений и неудач, тем легче исчезнуть из памяти искусствоведов, что достижения их не только никем не учитывались, но и почти не оставили после себя документальных материалов, за исключением разве газетной хроники и случайных бумаг, сохранившихся в архивах отдельных учреждений и лиц.

Настоящая статья должна явиться опытом первоначальной «хроники» революционных празднеств в Ленинграде за годы 1919 – 1922, хроники, не претендующей на полноту и равномерное освещение. Это — набросок к «истории», которой советские празднества конечно заслужили, хотя еще и не дождались.

[…]

#### 3

Средой, где определились и выросли первые серьезные попытки зрелища, вытекающего из самих обрядово-бытовых основ празднества, явилась в девятнадцатом году Красная Армия. Это не было случайностью. Красноармейские части, вобравшие наиболее активную молодежь, вырвавшие эту молодежь из традиционного житейского уклада, естественно являлись наиболее подвижными и энергичными ячейками нового быта. Военная организация и дисциплина легко придавали массовый характер и значение возникавшим в Красной Армии начинаниям. Немалую роль играл и агитационный момент, правильно учтенный военными политотделами. Вот почему в годы 1919 – 1920 первенство Красной Армии в деле строения празднеств неоспоримо.

В годовщину свержения самодержавия, в марте 1919 года, командой красноармейцев было разыграно в Железном зале Народного дома своеобразное «игрище» о Февральской революции (руководитель Н. Г. Виноградов). Игрище «Свержение самодержавия»[[100]](#endnote-94) было явлением во многих отношениях замечательным. Замечателен был состав участников: красноармейцы, взятые непосредственно из казарм; замечателен был метод создания текста — почти полностью импровизационный. И замечательно было {74} драматургическое и сценическое построение целого. Обрядово-бытовой принцип манифестации и митинга полностью лег в основу этого построения. Игрище развертывалось на двух, на скорую руку сколоченных, деревянных мостках, расположенных в противоположных концах площади, казармы или зала. Мостки соединялись «дорогой манифестаций» — нешироким (сажени две), но длинным (сажень тридцать-сорок) проходом. Девять эпизодов, из которых состояло игрище, исполнялись поочередно, а иногда и одновременно на обоих мостках, изображавших последовательно: первый (площадка реакции) — Зимний дворец, полицейский участок, ставку; (площадка революции) — завод, фронтовой комитет, Революционный штаб. Перемены места действия обозначались при этом совершенно условно. Основные перипетии выражались в шествиях, атаках, переходах массы участников с одних мостков на другие и развертывались в соединительном проходе. Манифестация «к Дворцу», с пением «Спаси господи», и заключительная штыковая атака на него же были центральными перипетиями всего игрища. Декорация отсутствовала. Костюмами и гримом были отмечены только «враги»; «царь», «полицейские», «генералы»; масса «рабочих» и «солдат» выступала без театральных украшений. Довольно неуклюжий диалог чередовался с песнями. Видное место занимал митинговый массовый говор, крик, спор[[101]](#footnote-9). Много раз разыгранное в казармах, в лагерях, на лестницах зданий, на Дворцовой площади «Свержение» приобрело окончательную свою форму к дню празднования второй годовщины Октября (1919 г.), когда и получило название «Красный год». К основному действию прибавилось нечто вроде балаганной интермедии, с участием буффонных фигур «капитала», «министра», «генерала» (интермедия изображала пору «Временного правительства»), и заключительная часть, посвященная Октябрьскому перевороту. На противостоящих мостках стояли здесь друг перед другом «Керенский» и «Вождь рабочих». «Керенский» звал на помощь юнкеров. Вокруг «вождя» группировались рабочие. Следовал «штурм» рабочих под стрельбу в упор нацелившихся юнкеров, «штурм» не раз увлекавший за собой зрителей, теснившихся по краям прохода. В этом виде игрище исполнялось уже не случайной командой красноармейцев, а своеобразной военной организацией — «Красноармейской театрально-драматургической мастерской» (основатель Н. Г. Виноградов. Существовала с мая 1919 по май 1920 года).

Здесь нет возможности останавливаться на любопытнейшем быте и повседневной работе этой, сложившейся в разгар гражданской войны, военно-художественной ячейки. Но необходимо отметить дальнейшие этапы ее деятельности. Следующий день революционного {75} календаря, «Кровавое воскресенье», был отмечен новым празднеством, организованным Мастерской в Железном зале Народного дома (9/22 января 1920 года)[[102]](#footnote-10). Приемы празднества остались теми же. Основные его вехи. Рабочий митинг посреди зала, песня «Спаси господи» и шествие через зал «к дворцу», расстрел, пение «Вы жертвою пали» и похоронное шествие. Суд, шествие «ссыльных на каторгу». Каторжная песня. Революционная концовка. Речь политического оратора. Общий митинг. В празднестве участвовало до ста человек.

И как бы примитивны ни были и замысел и выполнение этих первых праздничных игрищ, не трудно установить, что уже в них наметились, пусть в зародыше, стилистические черты и композиционные приемы, легшие в основу большинства позднейших торжеств. Принцип двойной, а точнее (считая «проход»), тройной площадки, резко порывавшей с единой иллюзорной сценой традиционного театра, был плодотворным переходом к нетрадиционному, несценическому, а если угодно, «топографическому» пониманию «пространства». Именно такое понимание и такое использование расчлененного пространства сделало возможным великие празднества 1920 года. В них таилось зерно подлинно праздничного толкования «места», как истинной реальности, в отличие от иллюзорности и условности сценического «пространства»[[103]](#footnote-11). И наряду с этим принцип расчленения площадки, возникший из новых бытовых условий казарменных и уличных зрелищ, а никак не из соображений стилизаторского характера, возвращал праздничный театр к традициям динамического народного театра, своеобразно предваряя ряд постановочных принципов позднейшего советского левого спектакля. Едва ли существенно, что внешним толчком к введению «прохода» в празднестве «Свержение самодержавия» послужила, по-видимому, превратно понятая молва о «мостике» японского театра. Решающим обстоятельством является не это, а бытовая удобность и внутренняя закономерность нового принципа членения площадки и быстрое укоренение его в традициях революционных празднеств.

Так же твердо вошло в праздничную традицию композиционное строение этих первых празднеств. В центре композиции — «масса», толпа рабочих, революционеров, «хор», согласно действующий, поющий, говорящий. «Хору», выходящему без всякой театральной маскировки, являющемуся костью от кости зрителей и обеспечивающему постоянное активное и фактическое участие зрителей в празднестве, в развитии действия, противостояли «маски», сугубо театральные, то символические, то буффонные фигуры «врагов» революции. В празднестве «Свержение самодержавия» такими {76} «масками» явились «царь», «Гапон», «полицейские». Все они проходят как постоянные фигуры сквозь ряд последующих празднеств. Существенным для дальнейшего развития оказалось и эпизодическое строение празднества, скрепленное массовыми шествиями, и совершенно условное понимание сценического времени (переброски от 1905 к 1917 году и дальше, без занавеса и антракта), понимание, ставшее возможным благодаря единству проходящего сквозь все действие, не меняющегося «хора».

1926

### Сто представлений «Слуги двух господ»[[104]](#endnote-95)

На прошлой неделе Большой драматический театр отпраздновал сотое представление «Слуги двух господ»[[105]](#endnote-96).

Сто представлений старинной, классической комедии — явление совершенно небывалое в современном театре. Из целой вереницы классических спектаклей, поставленных в свое время Большим драматическим театром, удержался только этот один, только эта наивная комедия. В чем же причина? Менее всего, пожалуй, в самой пьесе, которую ставили множество раз и во многих театрах и которая ни разу не удержалась на сколько-нибудь долгий срок.

В постановке Александра Бенуа[[106]](#endnote-97)? Да, в значительной части. Это — на редкость умная, тонкая, с огромной любовью к итальянскому смеху и итальянской красоте сделанная работа. Но ведь были и другие постановки того же Бенуа, не сохранившиеся, не уцелевшие, не вошедшие в обиход.

Настоящий же виновник сотого юбилея, конечно, Монахов, сто раз бессменно сыгравший Труффальдино, веселого слугу двух господ[[107]](#endnote-98). Критика и общественное мнение давно уже установили корни неслыханного обаяния именно этой роли Монахова. Итальянский, формально острый комизм расцвечен здесь широкой улыбкой, размашистой веселостью русского народного ярмарочного смеха.

Это делает непосредственно заразительной, без промаха бьющей каждую шутку, каждую веселую импровизацию этого русского итальянца, это и обеспечивает несравненно долгий успех гольдониевской пьесы в Большом драматическом театре.

1926

### 1926 год — к большому спектаклю![[108]](#endnote-99)

Прошлогодний и нынешний сезон будут отмечены грядущим историком театра как сезоны преимущественно сюжетных увлечений. Действительно, после блистательных формальных побед 1920 – 1923 годов[[109]](#endnote-100) рост мастерства как будто приостановился, серия {77} сверкающих режиссерских и актерских спектаклей прекратилась. В центр театра стал автор, и притом не как создатель новой драматургической формы, а как открыватель новых сюжетов, как Колумб нового бытового материала. Переход от «Леса» к «Мандату», от «Озера Люль» и «Падения Елены Лей» к «Воздушному пирогу» достаточно характеризует этот сдвиг[[110]](#endnote-101), Не случайно и то, что производственные программы театров за эти сезоны составлялись примерно по такому рецепту: «пьеса из городского быта», «пьеса из крестьянской жизни», «пьеса о 1905 годе», «юбилейная» и т. д. Материал был хозяином театра!

По праву? Вероятно, да. К пользе театра? Бесспорно. Вне освежения сюжетов немыслима живая связь сцены с общественностью. Но об одной опасности, вызываемой этой гегемонией материала, нельзя, не следует забывать. Эта опасность — опрощенчество. За самодовлеющей ценностью материала забывают о формальной линии спектакля до такой степени, что формальное новшество заранее осуждается как порождение эстетизма, до такой степени, что под флагом опрощенной формы на сцену прокрадывается наиобветшавший, пятнадцать лет тому назад заклейменный штамп (примеров сколько угодно). И это до такой степени, что протиснувшееся в общей формальной растерянности фуксом парижское обозрение не встречает должного отпора.

И напрасно было бы утверждать, что запросы рабочего зрителя требуют такого опрощения. Нимало. Постоянный успех балета, оперы, оперетты, всех видов формально насыщенного, зрелищно-богатого театра, — неужели они не доказали до сих пор, что ничто так не чуждо демократическому зрителю, как опрощенно-разговорный, павильонный, чисто сюжетный спектакль без большого движения, ярких красок, пламенных страстей, гигантских, то величавых, то шутовских характеров, пафоса, шума? Всего этого нельзя изгнать из народного спектакля, надолго изгнать из советского спектакля без риска потопить рожденное в чрезвычайных трудностях, но и с огромной славой советское театральное искусство в мелкой воде салонного, хотя бы и по-новому салонного спектакля.

Новый материал, новые сюжеты, но поднятые до эмоционального напряжения и формального совершенства большого народного спектакля — вот пожелание, которое должно быть брошено наступающему 1926 году.

А это значит, что драматург не имеет долее права ограничивать свое творчество «монтажом» бытовых кусков, что режиссер не должен опрометчиво отказываться от доставивших советской режиссуре мировую славу побед 1920 – 1923 годов. Это значит, что не «факты», как таковые, а социальные страсти, классовый пафос должны создавать наш большой, наш настоящий спектакль.

1926

### **{****78}** «Виринея»(Гастроли Студии имени Вахтангова)[[111]](#endnote-102)

«Виринея» — спектакль больших страстей. Правда, прекрасная, мужественная повесть Сейфуллиной не могла не пострадать, хотя бы и от авторской переделки[[112]](#endnote-103). Она утратила полноту и свежесть, не приобретя напряжения и единой целеустремленности, не став драмой. Драматургическая вялость, в особенности сказавшаяся на первой вводной половине пьесы, существенно повредила спектаклю. Но осталось основное — древний и крепкий, темный уклад потрясается войной и революцией; люди сильной и мятущейся души возникают из него, среди них первая — сама «Виринея», кержачка, баба непокорная, пьяная и блудная, приходящая к трогательнейшей женской и материнской любви, революционному самоотвержению, героической смерти. Ясный волевой напор, полнокровная эмоциональность на много голосов поднимают «Виринею» выше шаблонной, статической, фольклорной деревенской экзотики, устрашающим образом которой может служить хотя бы недавний спектакль «На земле»[[113]](#endnote-104). Сейфуллина показала разворошенную, пришедшую в движение деревню, и показала ее не через экзотический быт, а через общезначимые страсти, через героический сюжет.

Вахтанговская студия, для которой, после «Турандот», работа над современной и общественно актуальной темой естественно явилась ответственнейшим и решающим испытанием, совершенно правильно подошла к спектаклю в целом. В постановке Попова нет орнаментики, поклонов и крестов, лаптей и самоваров, — словом, нет «быта», как самоцели. Он пользуется, и широко, крестьянской песней, причитанием, музыкой, но как средствами театральными, подчеркивающими эмоциональный характер действия. Очень интересны и заслуживают большого внимания попытки уйти от традиционных замедленных «деревенских» темпов, штампованного «деревенского» диалога и жестов — в сторону стремительного действия, неожиданных и острых интонаций, широких, свежих и подчеркнуто выразительных движений. Целиком удалось это в прекрасной сцене «Голосни в Учредилку», в значительной степени — в центральных диалогах Виринеи с первым и вторым мужем. Значительно менее удачны бьющие мимо цели поверхностно-шутовские сцены «умирания» буйного и темного старика Магары; часть вины падает здесь на исполнителя Толчанова, никак не понявшего загадочный и сложный, вдобавок несколько схематичный образ юродивого грешника. Значительно интереснее исполнители полуэпизодических ролей Анисьи, солдата[[114]](#endnote-105), Павла (Щукин), грубого и жесткого, неожиданно раскрывающегося в человеческой доброте и революционном подвиге партизана. И, наконец, — сама Виринея (Алексеева). Великолепен ее внешний образ — большой, сильной и стремительно {79} физически рвущейся к жизни женщины из деревни. Очень правилен и основной резкий, порывисто-наступательный тон-крик, голос огрызающейся, затравленной волчицы. Алексеева, к сожалению, злоупотребляет им, огрубляя, смазывая ряд сложных и трогательных переходов к нежности, к умилению, присущих Виринее.

И все же наряду с Председателем и Братишкой (оба — из «Шторма») — это одна из самых убедительных фигур нового человека, созданных московскими театрами. Как и все, «Виринея» опять стала наряду со «Штормом». При всей ее неровности и нецельности, она полна черт подлинного и современного трагического спектакля.

1926

### Снова «Турандот»[[115]](#endnote-106)

Запищали гребешки веселого марша, засуетились маски, — вот она снова, «Турандот», после трехлетнего перерыва[[116]](#endnote-107). При появлении своем этот спектакль имел всепобеждающий успех. И, разумеется, не только трагическое обаяние имени режиссера Вахтангова, умершего, так и не увидав этой последней своей работы, было тому причиной. Спектакль пришелся впору.

Но сейчас мы вправе и обязаны судить «Турандот» судом времени. Что изменилось за три-четыре года? — Многое. Поблек, прежде всего, самый спектакль. Конечно, новый Калаф — Шихматов, тяжеловесный и прозаический, не идет ни в какое сравнение со старым — Завадским, блистательным и остроумным. Конечно, шутки и импровизации четырех масок сильно выдохлись; острота контрастов и переходов у главных, оставшихся неизменными, исполнителей стерлась.

Но в целом все же спектакль, в особенности в ансамблевых сценах, сохранился лучше, чем ряд его сверстников. Это делает честь общей культуре и дисциплине театра.

Гораздо существеннее потому изменения в восприятии спектакля, происшедшие за эти годы. И здесь ясно одно: «Турандот» для нас сейчас спектакль прежде всего исторический, почти музейный. Как великолепное завершение большого и славного периода в жизни русского театра стоит он перед нами; периода, корнями уходящего в предреволюционные поиски чистого, внесмыслового театрального мастерства, а концом упирающегося в те своеобразные первые годы советского театра, когда огромная смелость и напряжение формального реформаторства шли целиком на преодолении, на взрывании штампов и омертвевших тканей наивного, иллюзионистского спектакля. Вот откуда в «Турандот» эта сила иронии, веселое разоблачение (средства — переключение интонаций, {80} неожиданная бутафория, жесты) ветхих тайн театральной сентиментальности, возвышенности, пафоса, лунного света, и, наряду с иронией, бесконечная жизнерадостность самоуверенного, по произволу играющего с трудностями, точного мастерства. В этом смысле «Турандот», конечно, дитя революционных дней. За истекшие годы советский театр от «игры», от иронии и формальных преодолений все решительнее становится на путь положительного воздействия, показа жизненных фактов, морального и культурного учительства. На этом правильном и необходимом пути молодое реалистическое искусство подстерегают опасности мещанства, опрощенчества, мнимой фактичности, штампов, формального обеднения. Как победоносное орудие против этих опасностей прежде всего сохраняет свое знамение вот эта насмешливая «Турандот». Она живет и как наиболее зрелый памятник творчества Вахтангова. Годы, прошедшие с его смерти, только подчеркнули, какого поразительного, какого глубокого и смелого художника потерял в нем советский театр.

1926

### Молодой Художественный театр(«Дни Турбиных»)[[117]](#endnote-108)

Любопытно общественно-художественное значение последней работы Художественного театра — «Дни Турбиных»[[118]](#endnote-109). Что произошло? Старый, заслуженный, первый МХАТ[[119]](#endnote-110), до последнего времени ограничивавшийся либо реставрацией прежних постановок, либо работами ретроспективного характера («Горячее сердце», «Николай I»)[[120]](#endnote-111), выступил сейчас, и притом не через студии свои и филиалы, а сам, собственным лицом, как актуальная сила театрального фронта. МХАТ сделал этот первый шаг с большой осторожностью.

Этот шаг обещает в будущем не метания, а пусть несколько замедленный, но надежный переход культурнейшего из современных театров к уже подлинно советским темам и заданиям. Первый МХАТ возвращается, таким образом, в ряд живых театров, и, что еще ценнее, возвращается, произведя за эти годы очень серьезную и, как кажется, удачную перегруппировку своих сил. «Дни Турбиных», показанные большим спектаклем, осуществлены полностью средствами молодежи МХАТа, силами так называемой «малой» его сцены[[121]](#endnote-112), выросшей из участников эпизодических и массовых сцен основных «качаловских» и «москвинских» спектаклей. Но это не отпочкование молодой группы от театра, как это было со «студиями», это — молодой рост основного театра, его прямое и непосредственное, руководимое главою школы Станиславским, {81} продолжение. И эта молодая группа показала превосходную одаренность и отличный, чисто мхатовский и в то же время свежий, сильный и жизненный стиль. «Дни Турбиных» выдвигают «малую сцену» первого МХАТа, выдвигают обновленный МХАТ в ряд прекраснейших молодых трупп Москвы. По чрезвычайной мягкости и в то же время подвижности и разнообразию манеры, по несравненной сыгранности, по исключительно актерскому мастерству эта труппа, пожалуй, уже сейчас не имеет себе равных. С тем большей надеждой ждешь от нее уже не переходных, как «Турбины», а полностью советских спектаклей.

1926

### «Конец Криворыльска»(Премьера в Акдраме)[[122]](#endnote-113)

Скорый поезд на Москву отходит под литавры оркестров. Кривые рыла провинциального болота сгинули под свист и смех. Полугрустя, полуулыбаясь, провожает на новую работу своих веселых, верных, стойких товарищей певучая, буйная молодежь.

Странное дело! Ромашов написал «сатирическую мелодраму»[[123]](#endnote-114), он обличал. Но ведь действительно «обличительный» спектакль рождается из презрения и гнева, а для них нет материала в советской жизни. Советский «обличительный спектакль» — кабинетная выдумка или же кабаретная никчемность. И вот «кривые рыла» ромашовской сатиры, все эти фининспектора, обожающие музыку, и завхозы-мистики, в очаровательно веселом исполнении Лерского, Зражевского, Воронова[[124]](#endnote-115), становятся просто смешными, и поверх них и над ними (и это хорошо, и это правильно) торжествует смело выдвинутая режиссурой на первый план мажорная линия молодежи, линия романтизма. Сделав центральной фигурой пьесы зубастую девчонку Розу Бергман, этого героического советского соколенка, окружив всем очарованием сценической романтики, музыки и лунного света ее шутливо-лирические диалоги с бравым и влюбленным военкомом, подав под аплодисменты пылкие слова ее о человеке и о человеческом, заботливо, под музыку и блеск электрических огней разработав массовые уличные сцены комсомола, режиссура (Николай Петров) превратила сомнительную обличительную мелодраму в резко оптимистический, утверждающий спектакль, в парад молодой жизни, а это ведь, пожалуй, и есть наиболее нужный сейчас жанр. Рашевская (Роза), Симонов (военком) и молодежь студии с честью поддержали эту мажорную линию. Зато мелодраматическая часть пьесы, и без того сбивчиво и драматургически очень плохо сделанная автором, отошла назад и вовсе бы затерялась, если б не превосходная игра Певцова[[125]](#endnote-116). {82} Из путаной и плоской роли белогвардейского авантюриста он построил почти классический по скупой значительности жеста и слова образ негодяя, образ опустошенного человека. Это одно из лучших актерских созданий за последние годы.

Но спектакль в целом такой художественной скупостью похвастаться не может. Он перегружен выдумкой, и выдумкой не всегда одинаково ценной.

Мелковатый и многословный текст отяжелен пантомимой, музыкой, игрой теней и вещей. Что все же полностью вывозит постановку — это монтировка Акимова, совершенно исключительная по изобретательности. Невозможно трудная задача сочетаний чистых перемен с реалистическими, даже натуралистическими декорациями разрешена с блеском[[126]](#endnote-117). «Исполком», «кино», «вокзал», «улица» вращаются на чистых переменах, возникают, исчезают, открывая все новые и новые комбинации одновременно и натуралистических, и конструктивно четких декораций, заряжая спектакль темпом, давно невиданным в Ленинграде. Оставшиеся длинноты нетрудно будет убрать, и тогда этот удачный, этот внутренне молодой спектакль, быть может, станет давно желанным и жданным «концом» академического «Криворыльска».

1926

### Еще раз о ленинградской Чухломе[[127]](#endnote-118)

Тревожный сигнал о захолущивании театрального Ленинграда, о «ленинградской Чухломе»[[128]](#endnote-119) был живо подхвачен ленинградскими театральными работниками, опасность была осознана ясно. Исключением явились лишь некоторые руководители театров, полагающие, что в их ведомстве все обстоит вполне благополучно[[129]](#endnote-120). Исключением явился голос А. В. Луначарского, утверждающего («Вечерняя Красная газета», № 306)[[130]](#endnote-121), что для него «упреки ленинградской театральной жизни» просто смешны[[131]](#endnote-122). Правда, «московская театральная жизнь представлена не только академическими театрами, но и значительным количеством других творческих театральных центров, — продолжает А. В. Луначарский, — в Ленинграде же вся серьезная театральная жизнь почти без всякого исключения сосредоточена в академических театрах», что, однако, «отнюдь не приводит к репертуарному и формальному оскудению».

Спасибо товарищу Луначарскому на добром слове о нашем городе, но все же насчет формального и репертуарного благополучия с ним едва ли согласится кто-нибудь, наблюдающий это «благополучие» не из прекрасного далека, а в текущей повседневности, из недели в неделю. Для молодого театрального Ленинграда, для чутких зрителей, для кругов ленинградской советской общественности {83} был и остается совершенно бесспорным тот печальнейший факт, что премьеры ленинградских театров почти без исключения составляются по спискам московских премьер[[132]](#endnote-123), что наши театры, за редким исключением, не самобытны в своих производственных планах, но, наподобие Тулы и Пензы, ездят за репертуарными новинками в Москву, что школы ленинградской драматургии нет, как нет драматургии пензенской или тульской.

Для внимательного зрителя совершенно несомненно, что в области постановки и режиссерской ленинградские драматические театры идут в хвосте театров московских[[133]](#endnote-124). Мы должны признать это, отнюдь не приукрашая театральной ситуации Москвы, по-видимому, также захлестнутой угрозой театральной реакции. Мы признаем это при наличии в Ленинграде прекрасных театральных мастеров, могущих быть вполне оригинальными и самобытными создателями театрального стиля, а не эклектиками лишь и копиистами.

Мы отмечаем далее, что боевая работа молодых театральных организмов почти вовсе прекратилась в Ленинграде. С этим, впрочем, согласен сам Луначарский, и мы лишь расходимся с ним в оценке этого явления.

И мы знаем, наконец, что подобное захолущивание Ленинграда эволюционирует с каждым сезоном, что пятнадцать молодых театров, родившихся и погибших в нашем городе за последние годы, остаются кладбищем и материалом для театроведческих поминок, что чухломское презрение ко всему своему и пристрастие к московскому, столичному все крепнет в обывательском мнении Ленинграда, что, наконец, наиболее ценное бесспорное завоевание Ленинграда, как, скажем, «самодеятельный театр», далеко не встречает должной поддержки[[134]](#endnote-125).

Зная все это, мы никак не можем успокоиться на созерцании «свежести» академических театров, которая, по-видимому, так удовлетворяет А. В. Луначарского[[135]](#endnote-126).

Разумеется, весь этот вопрос о Чухломе никоим образом не вопрос общереспубликанской театральной политики. Это — дело «свое», местное. Но поскольку место это — Ленинград, поскольку ответственность перед ленинградской молодежью и рабочим зрителем лежит и на художественных работниках Ленинграда, и на его театральной критике (а вовсе не на театральных лишь канцеляриях), постольку мы и ставим, и будем ставить вопрос о «ленинградской Чухломе», постольку мы и добиваемся, и будем добиваться, чтобы оригинальный театр, оригинальная драматургия, оригинальная театральная мысль нашли бы твердое место на ленинградском, ныне столь академическом, театральном фронте.

1926

### **{****84}** Камерный театр в Ленинграде(«Любовь под вязами»)[[136]](#endnote-127)

Между прошлым и нынешним приездом Камерного театра в Ленинград[[137]](#endnote-128) лежит важнейшая веха в истории этого театра: попытка его уйти от эстетизма, под знаком которого он возник и вырос, и укрепиться в новой художественной манере. «Косматая обезьяна» в минувшем сезоне и «Любовь под вязами» в нынешнем[[138]](#endnote-129) — этапы этого поворота, и то и другое — пьесы О’Нийла. И это не случайно. Простой, суровый и полнокровный стиль американского драматурга давал превосходный материал для опытов в плане новой трагедии, притом материал достаточно далекий от русского воздуха, дышать которым Камерный театр никогда как следует не умел. «Любовь под вязами», пьеса о страсти, достаточно известна у нас по постановкам в Красном театре и у «Строителей»[[139]](#endnote-130). Камерный театр поставил ее с нарочитой и несколько тяжеловесной простотой.

Не меняющаяся, из массивных балок сложенная двухэтажная изобразительная конструкция — «ферма» работы Стенберга[[140]](#endnote-131), освещаемая излюбленными в Камерном театре световыми задниками. Режиссерская мизансцена, старательно избегающая всякого привлечения в авторский замысел элементов специфической театральности, ни даже пантомимы, ни даже игры с вещами и около вещей. Для Камерного театра, столько лет отстаивавшего позиции совершенной автономности режиссера от авторского текста, — это немалый сдвиг[[141]](#endnote-132). Актеры поставлены лицом к лицу с голым словом и обнаженной эмоцией. Спору нет, игра с нагруженной эмоциональностью и с пустыми руками значительно ценнее, чем обратное, но все же перегиб в сторону опрощенчества тут есть, и примитивная символика с открыванием и закрыванием «стен» усадьбы подчеркивает ее. Тем более, что превосходно поставленная и разыгранная сцена «крестин», с замечательными танцами язвительных сплетников и сплетниц, дает тут же рядом образец зрелищно богатого и в то же время трагически полнозвучного стиля. В детально разработанной игре характерных интонаций таится поэтому постановочный фокус спектакля. Диалог О’Нийла труден и лаконичен. Тема «собственности» и тема «любви» переплетены у него не всегда отчетливо.

Режиссер спектакля Таиров широко пользуется внезапными и чудовищно резкими переменами интонаций, выкриками полуфизиологическими, а иногда почти рассудочной декламацией, чтобы с помощью голого слова построить сложное действие пьесы. Удача Коонен на этом пути поразительна. Ее героиня переходит от властного требования к лепету страсти, к крику звериной муки, к отчаянному рыданию с силой подлинного мастерства и огромной {85} виртуозностью в речевых средствах. Ее роль — блистательное достижение в репертуаре трагической актрисы. Очень мягок и сосредоточенно-характерен Фенин в роли старого отца и совсем за пределами своих возможностей, выше их — сын — Церетелли. Остальные исполнители ценою некоторого переигрывания в слове и в жесте успели показать зрителю особенности «конкретного реализма», нового лозунга Камерного театра. Трудно предсказать сейчас будущее этой художественной формулы, но в судьбе Камерного театра она уже успела сыграть важную роль: перед нами новый Камерный театр, несравненно более свой и близкий нашему зрителю, чем театр «Покрывала Пьеретты» и «Саломеи»[[142]](#endnote-133).

1927

### «Горячее сердце»(Гастроли Московского Художественного театра)[[143]](#endnote-134)

«Горячее сердце»[[144]](#endnote-135) нельзя уже рассматривать и судить, как счастливо сохраненный музейный спектакль, это продуманный и серьезный вклад МХАТа в новую и живую нашу театральную и общественную культуру.

«Система Станиславского» мощно обновлена лозунгом нового театра, лозунгом диалектического отношения к пьесе и ее персонажам; актеры манерой своей игры обличают и утверждают дела и людей пьесы, судят их судом своих симпатий и антипатий.

Высокой лирической нотой отмечена вольнолюбивая линия Параши[[145]](#endnote-136) — «горячего сердца» и ее друзей, на шутовство и издевку выставлена животная слепота Курослепова, жадный зуб «Скорпиона Мардарьича», разбойное хлыновское озорство. В этой актерской диалектике Мейерхольд справедливо мог признать след своей реформы новейшего театра, и все же различие здесь огромно: ведь даже в «Лесе» у Мейерхольда[[146]](#endnote-137) актерские образы национально не особо окрашены, основные же приемы «Горячего сердца» глубочайшим образом коренятся в самых основах народного русского искусства. Его лирика — лирика крестьянской песни, и недаром Параша поет и причитает. Его шутовство — это выжимка из шутовских образцов русского театра. Есть здесь и острое — гримасничанье звериных чиновничьих рыл театра Гоголя и Сухово-Кобылина («городничий» и его присные), есть — и это основной тон спектакля — буйная разбитная игра старинных площадных балаганов и ряженых гуляний. Москвин в роли «безобразного подрядчика» Хлынова — блистательный образец этого усовершенствованного, но подлинно народного искусства.

Шутовской «Царь Максимилиан» деревенских игрищ прощупывается в этой пьяно притоптывающей, присвистывающей, {86} дурачащейся фигуре исконного «рыжего». Его свита, в особенности в совершенно балаганно построенной сцене ряжения и страхов, нелепая и крикливая Матрена — Шевченко, отчасти и Курослепов — Грибунин, из того же превосходного ряда усложненных психоаналитической техникой, по существу же шутовских масок русского балагана. Москвин располагает для этого и выразительнейшей пантомимой и разнообразнейшими переходами дурашливых, озорных и слезливых интонаций, в основе же спектакля лежит богатейше разработанная система интонаций, бесконечно далеко ушедшая от искомого некогда Художественным театром чистого московского говора.

Впервые раскрылась здесь полностью драматическая сила мало в общем популярной пьесы «Горячее сердце». А между тем именно эта лиричнейшая и в то же время язвительнейшая среди драм Островского дала превосходный материал для спектакля, средствами народного балагана изобличающего отвратительную рожу курослеповской купеческой Руси.

1927

### Е. П. Корчагина-Александровская[[147]](#endnote-138)

Защитники нашего театрального академизма любят вспоминать о традициях высокого театрального реализма, яркого реализма — Щепкина и Давыдова. И так же часто им отвечают: где же эти традиции? Они растеряны. Они либо выродились в штампы, либо вытеснены новой психоаналитической традицией, порожденной подлинной академией театра — МХАТом.

Но вот мастерство Корчагиной-Александровской — оно, пожалуй, почти чудесным образом сохранило обаяние этих старинных и прекрасных традиций. Причиной же тому — долголетняя игра в провинции, где наряду с халтурой и рутиной часто живут еще поразительные предания высокого актерства. Искусство Корчагиной действительно таково: в нем легкость, заразительность и веселость водевиля, в нем волнующая сердечность слегка сентиментальной мелодрамы и при всем том — простота и задушевность, непобедимо трогательные… И высокое мастерство русского говора, полновесного, характерного, четкого. Лишь почти накануне революции (1915 год) Корчагина-Александровская попала на «столичную сцену», в Александринский театр. И, конечно, здесь актрису по данным ее актерской личности ждала бы незаметная деятельность характерных «комедийных старух», амплуа, место которого в ранговой табели дореволюционного репертуара было весьма скромным. Но ведь в советском театре (об этом часто забывают) произошли и продолжают происходить самые решительные сдвиги {87} в системе традиционных амплуа. Значение лирических ролей пало. Блеск героических премьеров и премьерш потускнел. Все больше и больше выступают вперед характерные амплуа, образы скромных и сниженных, но величавых в своей простоте или ярких в комедийной буффонности героев нашего дня. Они близки зрителю и любимы им. И вот в ряду этих новых образов Корчагиной-Александровской принадлежат пленительные создания. Тут и великолепная красочная мещанка — мамаша в эрдмановском «Мандате», трогательная старуха в «Каляеве» и глубокий, незабываемый, героически прекрасный образ матери-крестьянки в «Пугачевщине»[[148]](#endnote-139), одновременно и гордящейся своим сыном, народным вождем, и трогательно робеющей перед ним. В глубочайшем смысле слова человеческий образ матери революционера, — вот что подарила Корчагина-Александровская советскому зрителю. Но, конечно, не только это. Она подарила этому молодому зрителю свою вечно молодую отзывчивость, душевность, сердечную расположенность, чуткость ко всему живому в строящейся жизни и обновляемом искусстве, и вот почему не только на сцене центрального театра, но и в стенах отдаленнейших рабочих клубов нет любимее и желаннее имени, чем имя Корчагиной — «тети Кати». Она живет среди нас не только как прекраснейший осколок лучших преданий нашего театра, но и как деятельница, общественница, юная из юных, учительница и друг актерской молодежи. Наша Корчагина — подлинно народная советская актриса.

1928

### А. Я. Таиров[[149]](#endnote-140)

Таиров — это Камерный театр. Трудно найти среди современников другого мастера сцены, работа которого так полно покрывалась бы строительством одного театрального дела. И Камерный театр — это Таиров, потому что опять-таки не легко назвать второй театральный организм, который при наличии целого ряда индивидуально талантливых художников, в такой высокой степени определялся бы творческой волей своего руководителя. Таиров войдет в нашу художественную историю прежде всего как создатель, как организатор одного театра. И место его на театральном фронте, несколько изолированное и своеобразное, определяется именно своеобразием и единичностью роли Камерного театра в нашей культуре. Внимания заслуживают уже сами организационные методы строительства этого театра, возникшего в 1914 году, то есть почти одновременно с быстрым ростом Студии МХАТа[[150]](#endnote-141), в пору стремительного роста самосознания русской буржуазии и буржуазной интеллигенции. Но в отличие от организационных принципов МХАТа, восходящих в конечном счете к основам интеллигентского {88} кружка единомышленников, Камерный театр был заложен, как технически оборудованное предприятие, с четкой и централизованной, инженерного типа организационной структурой. Камерный театр возник и рос, как детище индустриальной культуры, его монтировочный, осветительный и иные цехи всегда работали бесперебойно, его труппа — его «актерский цех» всегда был великолепно тренирован и дисциплинирован, и, пронеся свой четкий и технически совершенный аппарат через годы разрухи, он и сейчас может явиться образцом театра-«фабрики», в здоровом, индустриально-прогрессивном смысле слова. Таиров — как «инженер», как организатор этой превосходной «фабрики», — вот первая из его театральных «масок».

Социальный заказ буржуазной интеллигенции отразился на работе Таирова-режиссера в первый период его работы в Камерном театре. Этот заказ справедливо определяется понятием «эстетизма». Это было перенесением в театр художественных позиций передовой школы изобразительных искусств и модернизма в литературе. Таиров ставил Уайльда, Клоделя и Анненского или отдавал дань изысканной экзотике — Калидасе и Кальдерону[[151]](#endnote-142). Его спектакли монтировала Экстер[[152]](#endnote-143). Но, если и в литературе и в живописи модернизм не всегда шел в ногу с совершенной техникой, то «эстетизм» Таирова нес театру формальную остроту, установку на актера-техника и на виртуозный ансамбль, динамику, изобретательство и урбанизм. Он нес театру освобождение от литературы. Он был явлением прогрессивным, и традиции, им созданные, еще долго ощущались в работе театров и театриков.

И притом не только в пределах России. Годы революции, в которые вступил Камерный театр начиная с четвертого своего сезона, грозили превратить таировский «эстетизм» из явления политически нейтрального в фактор контрагитации, в знамя, которым внутренняя эмиграция торопилась прикрыть свою враждебность политически активному искусству Революции. Чрезвычайно целесообразными, а может быть, и спасительными для режиссера и его театра явились в этой обстановке гастрольные поездки за границу[[153]](#endnote-144). Они превратились в подлинные кампании пропаганды формального новаторства в русском искусстве, и пропаганда имела огромный успех. «Стиль Таирова», «в манере Таирова» — эти понятия в германской и американской критике, пожалуй, более популярны и определенны, чем у нас, где место, занимаемое Таировым, повторяем, несколько изолированно. «Манера Таирова» — это обозначало разрыв с театральным штампом и театральным психологизмом, это почти обозначало «театральную революцию».

В обстановке советского театра позиции Таирова периода «Адриенны Лекуврер» (1919) и «Брамбиллы» (1920)[[154]](#endnote-145) — цветков эстетизма, парадоксально выросших в суровом климате гражданской войны, грозили полным отрывом, гибелью. И лучшим проявлением {89} большой чуткости Таирова, не театрального организатора лишь и мастера, но и настоящего художника, явился перелом (резкость которого незачем затушевывать), ознаменовавший 1924 год, десятый год в жизни Камерного театра. Решающим явился не конструктивный урбанизм, из-за авторства которого с такой горячностью спорили в свое время Таиров, с ссылкой на «Человека, который был Четвергом» (1923), и Мейерхольд, опиравшийся на приоритет «Озера Люль»[[155]](#endnote-146). Решающей явилась линия «Грозы» (1924), «Косматой обезьяны» (1926), «Любви под вязами» (1926). Эту линию Таиров любит называть «конкретным реализмом». Она растет из вкуса к полнозвучному слову и к выразительному движению, характерному для Таирова «эстетического» его периода. Но движение приобретает характер практической целеустремленности, а слово — густую и характерную эмоциональность. Движения кочегаров у топок в «Обезьяне», любовная страсть Эбби в «Любви под вязами», страсть женщины жадной, мстительной и любостяжательной, фермерши дальнего Запада — вот образцы этого конкретного реализма. Ему свойственно также стремление к подчеркнутой простоте и большому стилю. В этих стремлениях к масштабности, к целеустремленности, к конкретизации, конечно, сказывается пафос наших строительных дней, в них Таиров обнаруживает свое лицо современного художника. Правда, традиции эстетизма и просто красивости еще жестко тяготеют над ним, правда, в тенденциях к «обобщению», к «очеловечению» сквозит иногда желание режиссера уйти от прямой постановки режущих, как бритва, и неизбежно полемических задач сегодняшней действительности, но тот участок, который Таиров настойчиво отводит себе и своему театру, *область разработки общих проблем современности в стиле монументальном и слегка схематизированном*, этот участок достаточно значителен на фронте советского искусства. Это ведет Таирова к поискам трагедии, ведет и через удачи («Любовь под вязами») и через явные срывы, рецидивы в стилизации и схему («Антигона»)[[156]](#endnote-147). Этот же путь, как ни парадоксально, приводит Таирова к работе над новой формой музыкально-танцевального спектакля[[157]](#endnote-148). И, пожалуй, именно здесь, в жизнерадостных и динамических спектаклях типа «Дня и ночи» режиссер одерживает свои самые бесспорные успехи.

1928

### Пьеса против антисемитизма[[158]](#endnote-149)

Сейчас, когда пролетарская общественность объявила непримиримую войну бытовым пережиткам антисемитизма, как проявлениям прямой контрреволюции, поставленная Ленинградским {90} Трамом в 1927/28 году пьеса «Зови фабком!»[[159]](#endnote-150) приобретает особое значение. Пьеса эта, написанная комсомольцами С. Ершовым и И. Коровкиным, ставит тему именно в таком бытовом разрезе. Комсомольская молодежь, работая в словолитне, подражает темному, отсталому и вечно пьяному старому рабочему Былинкину и дразнит, травит подростка еврея Лейбзона. Его обвиняют в подхалимстве, потому лишь, что он усерден и старателен в работе, в карьеризме — потому, что он серьезен и энергичен. От шуток дело переходит к драке, к избиению. Но антисемитизм на производстве не приходит один. Ему сопутствует падение трудовой дисциплины, сопутствует пьянка и всяческая буза. Все это с неизбежностью приводит к срыву производства, и травля Лейбзона заканчивается тем, что работа словолитни совершенно расшатывается, в драке ребята уничтожают нужные чертежи, и словолитня стоит перед невозможностью выполнить важный заказ на переделку заграничных горелок.

Вопрос об антисемитизме на производстве раскрывается, таким образом, в пьесе если и не очень глубоко, то в основном правильно и отчетливо. Попутно пьеса останавливает внимание зрителя и на других важных производственных темах. Взаимоотношения старого мастера, грубоватого, но преданного делу, с фабричной молодежью, выдвижение этой молодежи на руководящую работу, «шуточки», кажущиеся сперва забавными и невинными, на деле же подрывающие трудовой порядок, участие комсомольских и профсоюзных организаций в борьбе за поднятие производительности — все эти вопросы с большей или меньшей широтой также поставлены в пьесе, зовущей к борьбе с мелкими, казалось бы, на деле же крайне опасными недостатками в быту молодежи, к более вдумчивому отношению к работе.

В пьесе общественные организации с некоторым опозданием берутся за борьбу с нездоровыми явлениями в словолитне. Они проглядели опасность, как это, несомненно, бывало иногда в фактических случаях антисемитизма на производстве. Между тем на них в первую очередь лежит обязанность бдительности и зоркости. И не случайно, всякий раз, когда действие пьесы приобретает обостренную форму, раздается предостерегающий окрик: «Зови фабком!»

Написанная для Трама, пьеса эта разработана в приемах, свойственных Театру рабочей молодежи. Главные действующие лица здесь — это не отдельные герои: Лейбзон, Слесарев или дочь мастера Валя — это коллектив заводских ребят-комсомольцев. Пьеса не рисует их сплошь светлыми и отрадными чертами. Наоборот, это в большинстве своем невыдержанные, бузливые парни, способные на ошибки и под влиянием распущенности, отсутствия правильного {91} руководства и дурного примера делающие немало глупостей. Нет нужды смягчать эти ошибки и глупости. Наоборот, задача спектакля показать, как от веселых шуточек ребята незаметно переходят к серьезным и безобразным проступкам, и эпизод избиения Лейбзона, сопровождаемый грубой и блатной песней «Гоп со смыкой», должен прозвучать страшно и предостерегающе. Но нельзя также опускать всю пьесу до уровня такой бытовой мрачности.

Это — пьеса комсомола о комсомоле. Она проникнута верой в здоровые силы, таящиеся в молодежной организации и позволяющие найти всегда в конце концов правильную дорогу.

Поэтому за самыми отрицательными характеристиками бузливых и хулиганящих комсомольцев должно чувствоваться это внутреннее здоровье, эта возможность быть другими, приводящая к трогательному раскаянию и дружной работе в конце пьесы. Это означает, что при разработке пьесы постановщику и исполнителям надо подойти к ней не прямолинейно-агитационно, а диалектически, ведя действие не в узкобытовом или психологическом разрезе, а все время вскрывая двойственную природу героев, все время играя на противоречиях. Вот почему при всей сатирической, обличительной направленности пьесы, основной тон ее остается жизнерадостным. А достигнуть этого можно, только подымая общий стиль постановки над уровнем тягостной бытовщины. Сделать это нужно в темпах спектакля, в которых всячески необходимо избежать нудной замедленности, в диалогах, которые вовсе не следует «психологически углублять», в привнесении в спектакль музыки и пения. Не забудем, что это не интеллигентская психологическая драма, а комсомольский диалектический спектакль. Найти в этом отношении правильный общий тон — самое трудное при постановке. Отдельные роли едва ли могут представить трудности. Ленька и Павлушка — бузливые пареньки с комедийным уклоном, на них основывается шуточный элемент спектакля. Володька — простой и хороший парень-активист, но непосредственный порыв господствует у него над рассудком, над умением критически разобраться в обстановке. Поэтому он легко дает увлечь себя сплетням, ревности, обиде, поэтому он способен растеряться в трудной обстановке, потерять терпение в работе, но способен также к проявлениям настоящей дружбы и общественного чувства. Две заводские девушки — Валя и Ася противоположны по характеристике: одна — мягкая, склонная к лиризму и размышлениям, другая — активная, бойкая, веселая. Труднее фигуры стариков — мастера и Былинкина. В обстановке Театра рабочей молодежи роли эти обычно также приходится играть молодым ребятам. Понятно, что по-настоящему «перевоплотиться» в стариков им едва ли может удасться, и остается опасность, что внешними, поверхностными черточками, подделываясь под «стариков», они дадут карикатурные, {92} совершенно неестественные, фальшивые фигуры. Главное поэтому при исполнении этих ролей подчеркнуть противоположность между медлительным и серьезным «мастером» и бойкой молодежью, между Былинкиным, растерянным и пассивным, и комсомольцами, при всех своих ошибках энергичными и инициативными. На подобной противоположности и следует построить эти роли.

Но труднее и опаснее всего, конечно, роль Аркадия Лейбзона. В театре и кино найдется достаточно примеров, когда произведения, имевшие установку на борьбу с антисемитизмом, на деле, из-за неверной игры актеров, производили скорее обратное действие. Лейбзона нельзя делать жалким и смешным, но нельзя также изображать безупречным героем, воплощением всех добродетелей. И здесь следует подходить к истолкованию роли диалектически. Лейбзон — парень увлекающийся, доверчивый, но растерянный и немного наивный. И уж, во всяком случае, актеру следует избегать тех внешних черточек в жестах и интонациях, которыми низкопробные, халтурные, обывательские театры и актеры привыкли характеризовать национально-еврейские особенности.

В постановочном отношении наибольшее внимание, конечно, следует обратить на первую (она же и последняя) декорацию словолитни. Здесь следует развернуть живую и убедительную картину производства, использовав, может быть, и настоящие станки, и пантомиму производственной работы, и звукомонтаж. А в конце пьесы, когда комсомольцам удается разжечь и пустить в ход заграничные горелки, можно дать, применив для этого фейерверк и бенгальский огонь, целую световую феерию производства, эффектно завершающую этот «производственный спектакль». Остальные декорации пьесы: «комната у мастера», «заводский двор» — просты, желательно лишь в соответствии с общим характером спектакля избежать здесь излишнего натурализма в мелочах и деталях.

Пьеса С. Ершова и И. Коровкина, являющаяся первой их драматургической работой, не всегда ровна, местами, пожалуй, несколько растянута. При постановке ее можно обострить введением злободневных упоминаний и фактов. Но каждый трамовский клубный кружок, каждый Театр рабочей молодежи, поставив ее, сделает бесспорно ценное, общественное, комсомольское дело, ударив по производственной расхлябанности и по антисемитизму, так отчетливо раскрывающим сейчас свою контрреволюционную сущность.

Пьеса «Зови фабком!» дает в этом отношении очень актуальный и боевой материал.

1929

### **{****93}** Трам(Страница театральной современности)(Из статьи)[[160]](#endnote-151)

#### Немного истории

Не случайно именно в Ленинграде, в самом боевом из революционных городов, и именно в бурные годы — 20, 21, 22‑й — зародились, зашумели, заиграли зрелища массовых торжеств, праздники красного календаря. Кто организовывал эти буйные и величественные торжества? Партия, комсомол, Красная Армия, профессиональные союзы. Кто их строил и в них участвовал? Рабочая молодежь, собранная в клубные кружки. Какова была форма их? Была различной, но общие черты все же намечались в шумной и пестрой карнавальной смене празднеств. Некая драматизация вспоминаемого события или утверждаемого лозунга была стержнем, на который нанизывались действия, шествия, диалоги, песни. Так создавалась драматическая форма, получившая условное наименование «инсценировки». Инсценировки часто бывали примитивны и плакатно-агитационны. Тексты этих мгновенно возникающих и быстро забываемых созданий-однодневок редко записывались, и все же для внимательного наблюдателя было ясно, что в сырых и первичных заготовках этих скрываются зерна новой драматической системы, коренным образом отличающейся от традиционной системы драмы и театра. «Инсценировка», в отличие от объективного изображательства традиционной драмы, имела четкую агитационную целеустремленность, она стремилась не «показывать», а «доказывать», «убеждать», переделывать жизнь. Инсценировка, в отличие от драмы традиционной, не рассматривала словесный диалог как единственный или даже предпочтительный прием выражения. Напротив, она пользовалась, в зависимости от масштаба своих возможностей, самыми различными выразительными средствами: словом, песней, гимнастическим маршем, эмблемой, воинским парадом, дымовой завесой, пушечной канонадой из крепости, фейерверком, игрой прожекторов с линейных кораблей. Инсценировка была совершенно свободна от каких-либо правил натурализма в использовании театрального «пространства» и «времени». Фабула этих праздничных действий свободно перекидывалась из «Парижа» в «Версаль», из 1905 года в 1920 год и снова в «Петербург» или на «Лену», и снова в 1905 год или даже в 1825 год, или в будущее. Эти временные и пространственные сдвиги приводили к тому, что несколько действий протекало параллельно в пространстве и во времени или же пересекало друг друга, забегая вперед, возвращаясь вспять. А последствием было то, что единая фабула, единая, последовательно развертывающаяся драматическая интрига произвольно ломалась, да и вообще {94} оказывалась вовсе ненужной в инсценировке. Сущностью ее делалось не драматическое напряжение, а некая эмоционально-приподнятая борьба политических лозунгов, некий патетический спор на политическую тему.

Инсценировка изменяла также роль и значение человека-актера в театральном зрелище. Индивидуальная личность, психологический образ — все это оказывалось неважным в шумной и громкой инсценировке, где «буржуа» с денежными мешками, «социалпредатели» в котелках и «пролетарии» в синих блузах переходили из сюжета в сюжет, из эпохи в эпоху как некие упрощенно схематизированные массы, сквозь которые задорно и весело поблескивали играющие глаза заводил всего этого буйного и необычного театра, глаза рабочих подростков Ленинграда.

Кто сочинил «теорию» и правила инсценировки? По-видимому, никто или, точнее, все участвовавшие в создании этого массового движения, потому что оно было поистине массовым, охватывающим тысячи и десятки тысяч человек движением. Оно получило в свое время название «самодеятельного театра». Можно было рассматривать самодеятельный театр как один из видов массовой культурной работы, приобщающей молодежь к искусству. Но можно было угадывать также в смутных чертах этого стихийного процесса вехи начавшейся органической реконструкции театра на базе нового класса, на базе новых производственных и социальных отношений. Здесь не место излагать общую теорию самодеятельного театра, не место, вспоминая вековой опыт театра, доказывать, что всякий раз на переломных этапах социального развития происходили подобные же явления, и новая линия профессионального театра начиналась скачкообразно, с любительской самодеятельной игры победившего класса. Но важно, возвращаясь к конкретной истории советского самодеятельного театра, установить, что после буйного цветения в годы гражданской войны движение это потеряло, как казалось, свой размах и напористость. Оно отступило, так могло показаться, назад. В профессиональном театре и в профессиональной драматургии после временной полосы явлений и бесспорных побед массового агитационно-площадного принципа наметилось возрождение реалистических и психологических тенденций.

Формула фабульной драматургии с разговорной техникой и с индивидуальными психологическими образами, формула драматургии Островского и Чехова снова начала брать верх, опираясь на новую тематику, на злободневные проблемы и современный материал. «Воздушные пироги» всех видов и всяких начинок прошли по советской драме, и легко могло показаться, что перед победоносным наступлением этой системы, опирающейся на многовековой опыт, на детально разработанную теорию, на привычные вкусы аудитории, совершенно потеряются первичные ростки драматургической {95} реформы, наметившейся в грубых «инсценировках»[[161]](#endnote-152). Да и сам самодеятельный театр, вернее, клубно-театральная работа в массе своей, как казалось, отступала, приобретая подражательные формы, заимствуя у профессионального театра постановочные приемы и актерские навыки, работая над профессиональным репертуаром. Но что рождается органически и с неизбежностью, не может быть отодвинуто на сколько-нибудь длинный срок. Здесь и там, в неожиданном празднестве, в выступлении клубного кружка прорывалась инсценировочная самодеятельная линия советского театра, низовая, непризнанная, малая линия его эволюции. Самодеятельный театр, как массовое художественное и культурное явление, находясь в своеобразном художественном подполье, все время напоминал о том, что он жив и что он растет.

Одним из таких непрекращавших своей активности звеньев был комсомольский театральный кружок, возникший в 1922 году при одном из ленинградских домов коммунистического воспитания, при Доме имени Глерона[[162]](#endnote-153). Кружок, руководимый молодым инструктором М. Соколовским, был мал, но ставил себе довольно большие задачи. Ставились инсценировки, посвященные революционным датам и событиям, а позднее — живые газеты. Кружок выступал на крошечной клубной площадке, и на эстраде летних садов, и на площадях среди колонн праздничного карнавала, и на грузовых автомобилях.

На плакатах его упрямо писался лозунг самодеятельного театра: «Наш театр — театр манифестаций и митингов». Комсомольская организация города скоро заметила, какого активного и горячего пропагандиста имеет она в этом кружке молодежи и взяла его под свое ближайшее руководство. Шли годы. Кружок стал называться Студией Театра рабочей молодежи и расширил свой состав, произведя прием молодежи из других комсомольских кружков и клубов. Осенью 1925 года он открылся как Театр рабочей молодежи, как Трам. Поставлена была пьеса «Сашка Чумовой»[[163]](#endnote-154). Пьеса была написана комсомольцем, членом кружка, и выводила героем своим комическую фигуру шпанистого комсомольца, зародившуюся в работе над живгазетными номерами. За три следующих сезона театр дал девять новых постановок. Показаны были «Фабзавшторм», «Будни», «Мещанка», «Шеф», «Зорька», «Зови фабком!», «Плавятся дни», «Бузливая когорта», «Дружная горка»[[164]](#endnote-155). Все эти пьесы были написаны в коллективе театра, объединившего вокруг себя группу комсомольцев-драматургов. С 1928 года основное ядро актеров-комсомольцев, до сих пор совмещавших выступления в театре с работою на «Треугольнике», на «Скороходе», на Гвоздильном, Металлическом заводе, было снято с заводского производства и целиком перешло в театр, но остальной состав Трама, полностью комсомольский и партийный, по-прежнему пополнялся молодежью с «Треугольника», со {96} «Скорохода», с Металлического, с Гвоздильного завода, с фабрик и заводов Ленинграда. В 1928 году Театр получил постоянное помещение с небольшой, но технически оборудованной сценой на проспекте Володарского (Литейном), перенеся сюда главную свою работу и лишь от времени до времени выезжая в районы, в Дома культуры. Летом 1928 года театр, по вызову московского комсомола, играл в Москве. В следующем году молодежь театра организует бытовую коммуну, общежитие. Театр издает сборник пьес своего репертуара. Трамы образуются в Москве, в Харькове, в Баку, в Перми и во множестве других промышленных городов. Сеть театров рабочей молодежи и трамовских кружков достигает ста. Сперва в Ленинграде, а затем и в Москве созываются конференции трамовского движения. Трам подготавливает руководителей местных театров и кружков и объединяет их в Ассоциацию трамовских работников, в АТР. Театр приглашается играть в московском Парке культуры и отдыха. Ячейки трамовских делегатов возникают на фабриках и заводах.

1929

### «Клеш задумчивый» и проблемы комсомольского театра(В дискуссионном порядке)[[165]](#endnote-156)

Достаточно серьезно всмотреться в факт создания и жизни Театра рабочей молодежи (Трам), чтобы убедиться — самое существование комсомольского театра с неизбежностью ставит перед ним вопрос о всесторонней и коренной реконструкции театра в целом и в частях. Театр рабочей молодежи должен начать собою новую систему театральных зрелищ, столь же радикально противоположных традиционному театру, как сам комсомол является залогом нового общественного строя, новой системы общественных отношений. И Ленинградский Трам действительно берется за реконструкцию традиционных зрелищных форм. Последняя его премьера — «Клеш задумчивый»[[166]](#endnote-157) — ярчайшее тому доказательство.

Было бы величайшей ошибкой подходить к этому спектаклю с мерилом каких-либо установленных положений и законов драматического зрелища. В «Клеше задумчивом» делается попытка реконструировать существующие формы драматургии, режиссуры и актерской игры. Делается это под углом того диалектического миросозерцания, которое театр рабочей молодежи выдвигает как центральный принцип всей своей работы. «Клеш задумчивый» — диалектический спектакль[[167]](#endnote-158). Именно потому он противоположен существующей системе догматических театральных зрелищ.

{97} В его основе — не психологически развертывающаяся фабула, а философское противоречие между производственным и потребительским подходом к современной жизни. Это философское противоречие развертывается перед зрителями в ряде положений, все шире и глубже раскрывающих основную диалектику заданной в спектакле идеи. В «Клеше задумчивом» нет и не может быть поэтому поступательного движения драматического действия, непрерывно развертывающейся из прошлого в будущее фабулы. Категория потребительского отношения к жизни углубляется по линии деляческого отношения к заводской работе, по линии индивидуалистической заботы о самоусовершенствовании, и сюда же, разрывая всякую фабульную и временную последовательность, вторгается эпизод «кронштадтской волынки»[[168]](#endnote-159) как характернейший пример потребительского отношения к жизни. В противовес этой потребительской линии раскрывается тема творческого подхода к жизни, опять-таки данная на примере и современного социалистического соревнования[[169]](#endnote-160), и революционного подполья, и гражданской войны.

Таким образом, полностью разрушается фабульная композиция действия. Перед нами уже не драма, а некий новый вид театрального зрелища. И если эффект привычного драматического спектакля может быть охарактеризован как сочувствие зрительного зала развивающейся на сцене психологической судьбе героев, то творческий процесс, называемый «Клешем задумчивым», есть волевая реакция зрителя на эмоционально раскрываемую перед ним интеллектуальную диалектическую тему.

Различие огромное. Такое, что мы вправе спросить, спектакль ли перед нами или некое новое явление общественного действия, в порядке дискуссии, например, материализованная в зрелищных формах ораторская речь. И действительно, законы, по которым построен «Клеш задумчивый», может быть, правильнее всего рассматривать именно как законы политического и философского ораторства.

Вместе с фабулой, вместе с понятием драмы рушится также понятие целостных театральных образов. Актерский образ разрушен в «Клеше задумчивом» не только в тех пределах, как это порою делается современными новаторскими театрами, играющими на «переключениях образов», но до основания и целиком. Здесь нет поступательного развертывания образов потому, что нет прямо развивающейся фабулы. Здесь нет «перипетий», «переломов» в образах потому, что эмоциональный процесс, вызываемый «Клешем задумчивым», развертывается не на сцене, а в зрительном зале. В зрительном зале происходят перипетии; среди молодежи, собравшейся в театре, должен совершиться перелом в сторону производственного, героического подхода к жизни. И когда этот перелом, вызываемый различнейшими выразительными средствами, {98} примененными в спектакле, — налицо, тогда и действующие лица на сцене оказываются участниками общего героического подъема, несмотря на то, что непосредственно перед тем диалектика спектакля забросила их в низины потребительства, несмотря на то, что никакого «перелома», никакого душевного перерождения, столь любезного критике, мыслящей по шаблонам, в спектакле нет. А поскольку ликвидирован целостный образ, постольку действующие лица совершают поступки и обнаруживают черты, казалось бы, совершенно противоречивые и несовместимые в одной и той же фигуре. Да, потому что условный натурализм образа уничтожается «Клешем задумчивым», потому что законы метафизической психологии и формальной логики, с ее требованиями тождества, опровергаются Трамом, потому что в «Клеше задумчивом» утверждается диалектический принцип тождества противоречий.

Не следует смущаться тем, что на отдельных отрезках спектакля возникают и исчезают как бы обособленные черты сценических образов. И в ораторской речи дозволительно пользоваться, в зависимости от целей, уподоблениями, метафорами и образами, применяемыми наряду с иными выразительными средствами.

То же и в «Клеше задумчивом». Актеры являются здесь функциями спектакля в целом, они выступают порой под маской мимолетного и сейчас же разрушаемого сценического образа, порою в качестве ораторов, непосредственно обращающихся к зрителям, или в роли критиков, ставящих под сомнение заданное в спектакле положение, или в качестве эмоциональных возбудителей, на мгновение подымающих эмоциональное напряжение спектакля до крайней высоты, или же в качестве носителей «частной» классовой правды. В качестве последних актеры в «Клеше задумчивом» могут, например, со всей серьезностью изображать учителей сектантства. Они делают это, не прибегая к пародии или «гротеску», которые были бы необходимы в трактовке подобной сцены традиционным театром, именно потому, что, давая «частную правду» классовых врагов, спектакль следующим своим диалектическим поворотом может раскрыть и разоблачить ее противоречивость. Ликвидация сценических образов отнюдь не умаляет значение актеров в Театре рабочей молодежи. Наоборот, их роль особенно важна именно потому, что становится не «ролью», а творчески ораторским процессом. И он предъявляет к исполнителям требования весьма высокой техники. Но только техники иной, чем это свойственно актерам психологического и эмоционального плана. «Клеш задумчивый» обнаруживает элементы новой системы актерской игры, резко противоположной психоаналитической, биомеханической и иным существующим актерским школам. Элементы ее должны со временем раскрыться со всей полнотой.

Но необходимо помнить, что эта реконструкция актерской игры, как и реконструкция драмы, отнюдь не является в «Клеше {99} задумчивом», как и во всей работе Театра рабочей молодежи, самоцелью или экспериментом. Они с неизбежностью вытекают из общих целей, поставленных перед собою Трамом. Диалектическое философское зрелище требует форм, несомненно более емких и многообразных, чем ветхие средства традиционного догматического театра.

Наряду с актером, с равноправными зрелищными функциями, выступают в «Клеше задумчивом» декорация, музыка и свет[[170]](#endnote-161). Сценическая площадка спектакля динамизирована, она состоит из вращающихся полукруглых цилиндров; обращаясь к зрительному залу то выпуклой, то вогнутой стороной, эти цилиндры размежевывают эпизоды камерного и площадного характера. Их стремительное вращение вносит в зрелище элементы той динамической непрерывности, которая крайне существенна для развертывания спектакля, как диалектического процесса. Подвижные декорации — это само по себе не ново, но, примененные в «Клеше задумчивом», они насквозь соответствуют конструкции и целеустремленности спектакля.

Другим элементом декорации служит огромное стекло — зеркало, подвешенное над цилиндрами. Отражения в стекле последовательно дают второй план спектакля. В них ведется противоречивая тема, антитезис. Душное веселье танцкласса, тяжелая власть вещей, вся эта «потребительская» линия проходит в зеркальных отражениях наклоненного стекла, противоречиво вторгаясь в «заданное благополучие» развертывающихся на переднем плане сцен. И наоборот, когда диалектика спектакля подымает на гребне именно потребительскую линию, то рождающаяся из противоречия с ней героика мажорно проходит в гигантском зеркале.

Тем же целям служит и свет. «Клеш задумчивый» заключает в себе на протяжении трех актов или, точнее, трех «кругов», из которых составляется это «диалектическое представление», не менее 100 перемен света. Но свет не служит здесь ни чисто эстетическим целям, ни средствам условной символики. Задача световых перемен, достигаемых рядом прожекторов и многоцветных софитов, состоит в раскрытии все той же диалектической противоречивости спектакля. Двойственность каждого положения на сцене раскрывается игрой света. В словах и в движениях действующих лиц еще живет «благополучная» тезисная линия, а меняющийся свет уже подготавливает ее антитезис. Так, противоречия между словом и светом, между движением и светом все время подчеркивают двойственную сюжетность спектакля.

В эту диалектическую игру вторгается звук. Оркестровая музыка, пение и радио включены в противоречивую конструкцию целого. Диалог героев ведет утверждающую положительную линию, а песня их, подкрепленная переменой света, выдвигает антитезу потребительства и неблагополучия. И наоборот, в момент {100} полного, казалось бы, торжества потребительской антитезы именно песня выводит тему спектакля в героический план. Оркестровая музыка здесь настойчивее, чем в каком-либо предшествующем спектакле Трама, выдвигается как конструктивный фактор. Музыка вторгается в действие, разоблачая его, противореча ему, ставя эмоциональные акценты.

Радио служит примерно тем же задачам, что и зеркало. Через радио ведется вторая противоречивая линия. В атмосферу благополучия, господствующего в первых кругах спектакля, передаваемые через радио голоса вносят «потребительские» нотки танцкласса и сектантства. И наоборот, именно через радио дается в конце представления утверждающая тема социалистического соревнования.

Этот короткий анализ формальных приемов спектакля «Клеш задумчивый» подтверждает, как думается, тему, высказанную в начале статьи. Перед нами поистине реконструированный спектакль. И эту принципиальную новизну отнюдь не опровергает то, что ряд включенных в него элементов при желании может быть обнаружен в иных спектаклях. Важна конструкция целого. Важно, что в «Клеше задумчивом» все эти элементы применены в целях глубоко органических и неизбежных для спектакля. Что было придумано как эксперимент, осуществляется здесь как необходимость. Не страшно и то, что недоверчивый критик может усмотреть в «Клеше задумчивом» ряд приемов, отчасти уже использованных и в спектакле «Плавятся дни», и в «Дружной горке». Трам строит свою театральную систему не на раз, не на один спектакль, а именно для того, чтобы, накопив и утвердив свои приемы, основать на них новую форму зрелищных искусств. Вот почему ему не страшны «стандарты», поскольку они органичны для его пути и отвечают общей его целеустремленности. Глубоко неправильным было бы также обвинять «Клеш задумчивый» в смешении жанров. Реконструкция театра, производимая Трамом, — перенесение узла творческого процесса в зрительный зал, неизбежно несет с собою отрицание жанров по их формальным признакам. Новая классификация жанров дается Трамом по признаку функциональному, целевому. «Клеш задумчивый» входит в эту классификацию как спектакль интеллектуальный, пропагандистски-мировоззренческий, независимо от того, сколько в нем музыки, слова, песен и танцев. Это разрушение жанров позволяет Траму стать в дальнейшем отправной точкой для реконструкции театра по различнейшим линиям. Вот почему «Клеш задумчивый» важен и должен рассматриваться по линии эволюции не только драматических спектаклей, но и спектаклей музыкальных и танцевальных. Потому что Театр рабочей молодежи, комсомольский театр, это — узел реконструкции всех видов современных зрелищ. Потому что Трам — это единственный, может быть, сейчас театр, способный обладать и уже {101} обладающий последовательной и общей театральной теорией, так же, как трамизм все более и более утверждается как начало новой системы театрального искусства.

1929

### «Ундервуд»(На открытии Театра юных зрителей)[[171]](#endnote-162)

Вузовец из политехникума, студент театральных курсов, девчонка-пионерка — такие фигуры не попадали еще на полукруглую площадку Театра юных зрителей, и «Ундервуд» — первый его спектакль, где фигурируют наши дни и наш город.

Правда, «Ундервуд» Евг. Шварца еще далек от того, чтобы быть советской пьесой не по внешней лишь обстановке, но и по тематике и конструкции своей. Похищение пишущей машинки «ундервуд» происходит в мещанском пригороде, а участниками этого загадочного происшествия сделаны персонажи слишком уж неопределенных социальных категорий — дачница, скупщица краденного, мнимый нищий и часовщик из разряда гофмановских фантастических старичков. Да и всю пьесу движет не классовая устремленность, а отвага, находчивость, решимость — качества моральные. И для автора и для театра эта «попутническая» пьеса[[172]](#endnote-163), конечно, должна рассматриваться как переход к раскрытию жизни подлинно наших ребят — школьников и пионеров.

Но зато в наших театрах давно уже не было спектакля с такой великолепной, занимательной, такой превосходно искусной фабулой. Судьба пишущей машинки накаляет действие до неслыханной остроты, неожиданнейшие повороты событий крепко держат внимание зрителя напряженным, пока как простое и единственно возможное решение задачи не встает заключительный трюк. Написанная к тому же очень культурно, скупым и выразительным языком, пьеса со всей серьезностью ставит вопрос о приключенческих пьесах в нашем детском репертуаре, как о принципиальной ставке на величайшую занимательность и доходчивость.

Стиль технической сказки сегодняшних будней — таково основное достоинство постановки режиссеров Брянцева и Зона. Отсюда и условно-игровая динамичность спектакля, полного акробатики, песен и танцев. Уйдя от психологизма, актеры строят обобщенные полусказочные бытовые маски, порою лишь неприятно оборачивающиеся некоторой манерностью, символикой и фантастикой, слегка даже болезненной.

Для Театра юных зрителей спектакль «Ундервуд», конечно же, должен означать реальный переход к темам нынешних дней и {102} наших людей. Право же, довольно той несколько бескостной и отвлеченной тематики, на которой чрезмерно долго задерживался этот театр! Следует думать, что дальнейшие премьеры Тюза помогут совершить этот переход. Будем также надеяться, что преодоление бытовизма и возрождение игрового и песенно-танцевального начала, которым отмечен «Ундервуд», снова станет руководящим стилем театра для детей. Песня-сказка, танец-игра, из которых вышел некогда Театр юных зрителей, должны восторжествовать над тягостной бытовщиной, тяжеловесным психологизмом и серой умеренностью.

1929

### Строгие и требовательные пятнадцать лет[[173]](#endnote-164)

Люди моего поколения и социальных связей начинали взрослую жизнь в последние годы европейской войны. Ощущение бесславия, бессмысленности, последышечности своей эпохи и общества, мелкой воды и старческого бессилия искусства своего общества и эпохи — вот в чем росло это поколение современников распада символизма, запоздалых слушателей искателя «соборного действа» Вячеслава Иванова[[174]](#endnote-165), участников студии Мейерхольда на Бородинской[[175]](#endnote-166), зрителей «Маскарада»[[176]](#endnote-167).

В поисках монументального, настоящего, славного пристрастие обращалось к прошлому. Для одних — немецкий романтизм, для других — театр итальянской комедии, для меня этим излюбленным прошлым была античная Греция, в частности театр Эсхила и Аристофана, опосредствованный все теми же символистами.

Александринизм декадантного театра[[177]](#endnote-168), эстетское облюбовывание вековых древностей, понимаемых, при всем начетничестве, внешне, искаженно и ложно мертвящей идеалистической буржуазной филологией и эстетикой конца века, а главное, неизменное навязчивое сознание ограниченности, эпигонства окружающей культуры, ее искусства и театра — вот воздух, которым дышали многие из моих сверстников, которым дышали мы, начиная работать в театре и литературе.

Но если не самая дата 25 октября, то уже 1918 год, огромный, грозный, разорвавший на две половины мир, показал и сделал неопровержимо ясным, что дни, в которые мы живем, полны величайшего исторического значения, что перед нами открыты не узенькие тупички художников-эпигонов, а чудеснейшие, никогда прежде не бывалые возможности участия в создании новой мировой эпохи в истории, в театре и в науке и что эти возможности, дающие смысл и цель жизни в работе, открываются на той половине {103} разорванной земли, в которой началась Октябрьская революция.

Но мало оказалось — понять. Гораздо труднее — действительно научиться работать в новом мире и для новых людей, действительно найти творческую дорогу себе, отягощенному грузом идеалистической философии и буржуазной науки, символизма и символистски воспринятых Эсхила и Аристофана.

Недавно мне попалась на глаза статейка, написанная мною лет двенадцать назад, тоже в дни Октябрьской годовщины. «25 октября, — говорилось в ней, — вернуло миру Эсхила, оно родило поколение с душой Эсхила»[[178]](#endnote-169). Риторика, но за ней скрывалось непреодолимое стремление перейти в лагерь нового класса, принять и понять пролетарскую революцию как некую монументальную возможность Ренессанса, художественного реставраторства. И многое из того, что я (и только ли я?) делал в театре, искренне стараясь понять всю эпоху, стать ей полезным и хоть сколько-нибудь вровень с нею, оказалось искаженным вот этим реставраторством, этим дыханием мертвого, прошлого, легшего и на спектакли, и на книги.

А разве многим лучше обратное? Страх перед соблазнительным грузом цивилизации, казавшейся неразрывно связанной с прошлым, неумение выйти из-под его власти и самому овладеть им и его переосмыслить и отсюда некий культурный аскетизм, отрицание и Аристофана, и Эсхила ради «нового, во что бы то ни стало нового», которое должно создать поколение молодого класса, совершенно свободного от казавшегося таким опасным обаяния «священных камней европейской цивилизации», ее блестящих имен. За решительными словами скрывалась тут болезнь, скрывалась собственная половинчатость. И во многом из того, что я (и только ли я?) делал в театре, была вот эта решительная, отрицающая фраза, прикрывающая на деле непреодоленную еще власть мертвого, прошлого.

Мало — понять. А вернее — это-то всего труднее, — по-настоящему понять, что все замечательное искусство прошлого, лучшее создание человеческого гения должно стать и становится уже достоянием нового класса, полно и жадно, спокойно и торопливо овладевающего этим прекрасным наследием на пути к искусству, еще более высокому. А все это просто значит — понять по-настоящему ленинский смысл учения о культуре, об искусстве, старом и новом.

Мне не кажется неуместным вспоминать в праздничные дни годовщины обо всем этом трудном, противоречивом пятнадцатилетнем пути. Не кажется потому, что огромная радость и уверенность владеет сейчас мной.

Радость от того, что строгие и требовательные пятнадцать лет учили и научили меня (и меня ли только?) тому, на каких дорогах {104} освободиться от той ограниченности и лжи, которая была в унаследованных от прошлого знаниях и умениях, как вырасти в действительного современника, соучастника великого века. Уверенность в том, что для этого надо сейчас работать, работать как можно больше и лучше, и что работать будем.

1932

### Трагикомедия о деньгах(«Свадьба Кречинского» в Театре им. В. Э. Мейерхольда)[[179]](#endnote-170)

В художественном мировоззрении Мейерхольда драматургия Сухово-Кобылина издавна занимает особое (рядом с Лермонтовым и Гоголем) место. Ключа к сумрачной и страшной сатире гениального автора «Трилогии», фанатичного крепостника и поклонника Гегеля, уголовного убийцы[[180]](#endnote-171) и светского льва Мейерхольд искал и на путях условного романтизма («Свадьба Кречинского» и «Смерть Тарелкина», 1917 г.), и в методе эксцентрического фарса (вторая редакция «Смерти Тарелкина», 1922 г.)[[181]](#endnote-172) со стреляющими стульями, цирковыми аппаратами на оголенной сцене и полетами на тросах.

«Свадьба Кречинского», показанная 14 апреля премьерой в Московско-Нарвском Доме культуры[[182]](#endnote-173), интересна именно как новый опыт разрешения огромным мастером-режиссером этой излюбленной им драматической темы.

Отличие от ранних мейерхольдовских работ над Сухово-Кобылиным очень велико. Режиссер стремится исходить на этот раз не из формальной или символической, а из активной социально-политической идеи. Кречинский для него — это «прообраз банкиров, спекулянтов, биржевых игроков, современного буржуазного уклада» («Вечерняя Красная газета», № 86)[[183]](#endnote-174). И все же именно в установке этой — первое противоречие новой работы Мейерхольда. Действительно, сатира убежденного феодала Сухово-Кобылина была вдохновлена злостью внутридворянской «самокритики». С этих «самокритических» позиций шельмует он обуржуазившегося афериста, промотавшегося помещика («именье в степи было») Кречинского и опустившегося под натиском буржуазных отношений люмпен-дворянина Расплюева. С «самокритических» позиций слегка иронизирует автор над простодушием (вообще говоря, симпатичного ему) наивного провинциала Муромского, слишком беззащитного перед лицом надвигающегося капиталистического перерождения дворянства. Еще язвительнее и злее, чем этот авторский замысел, говорит сама действительность крепостнической России, объективно сквозящая под очертаниями героев Сухово-Кобылина. {105} И вот, стремясь подчеркнуть «современность», точнее, «вневременность» фигуры Кречинского и тем самым абстрагировав его, Мейерхольд бесспорно затушевал конкретную исторически обусловленную классовую остроту сатиры автора. Он был принужден создать аферисту Кречинскому конкретное «страдающее» и «карающее» окружение. Так оказалась смягченной, наделенной чертами бессильного, но светлого прекраснодушия фигура старика Муромского. Так оказался приподнятым на котурны романтического рыцарства и благородства резонер Нелькин[[184]](#endnote-175). И даже частный пристав (по признанию самого Сухово-Кобылина, начавший арест Кречинского с вымогания капканной взятки. «Дело», акт I), даже этот герой жутко известной Сухово-Кобылину полицейщины предстает в финале комедии как некий карающий меч справедливости, эффектно задрапированный в николаевскую шинель. Ослабление обличительной остроты комедии не компенсируется сгущением сатиры по отдельным частностям, куда относится, например, подчеркнутая похотливость суетливой тетушки Атуевой[[185]](#endnote-176) (подобно Софье в трамовском «Недоросле»[[186]](#endnote-177)), бросающейся на шею к смазливому казачонку Тишке[[187]](#endnote-178) и самому Кречинскому. И с особенной ясностью сказывается это притупление жала сатирической злости на центральных образах комедии — Кречинском и Расплюеве. Как сказано, сам Кречинский всячески гиперболизирован режиссером. Он сделан главарем целой шайки темных дельцов, шулеров и проходимцев. Его монологи приподняты аккомпанементом скрипок и виолончелей. Но, справедливо разрушив традиционную водевильную легкость в понимании этого образа, режиссер в то же время придает ему черты некоей трагической страсти к золоту, некоей одержимости, неминуемо ослабляющей конкретную социальную направленность сатиры. В Расплюеве Мейерхольд хотел раскрыть черты «вечного паразитического», конкретизирующегося, по его мысли, в сегодняшнем фашистском полицейском подхалиме, провокаторе и палаче («Вечерняя Красная газета», № 86)[[188]](#endnote-179). И опять-таки, это отвлечение от исторической конкретности деклассированного дворянина, приживальщика Расплюева сыграло двусмысленную службу в отношении сатирической силы образа, которому превосходная, но в основе своей незлобливая насмешливая актерская трактовка (Игорь Ильинский) придает особую мягкость.

Так, преследуя боевую цель политической актуализации классических образов Сухово-Кобылина, но применяя для этого неправомерные, на наш взгляд, средства исторического абстрагирования, Мейерхольд в итоге отнюдь не использовал до конца гигантский заряд социального обличения, заложенный в сатире автора «Свадьбы Кречинского».

Но с тем большим уважением должны мы остановиться перед огромным и зрелым сценическим мастерством, проявленным в {106} этом спектакле режиссером. Основная стилевая тенденция спектакля (и в этом — шаг вперед после «Ревизора» и «Горя уму»[[189]](#endnote-180)) — несомненное тяготение к сценическому реализму. С необычайной простотой реалистической характеристики даны, например, все диалоги первого акта. Но реализм, искомый здесь Мейерхольдом, опирается на весь его предшествующий блестящий опыт сценической выразительности. Словесная ткань Сухово-Кобылина конкретизируется поэтому в лаконичных, но ярких зрительных образах. Таинственность первого появления Кречинского подчеркивается ширмой, из-за которой видны только его вкрадчиво жестикулирующие руки. Длинные монологи второго и третьего акта раскрыты как оживленные ансамблевые сцены — заговор шайки Кречинского. Продолжая свою линию спектаклей на музыке, Мейерхольд использует также оркестр, куплет, танец для эмоционального акцентирования образов, но любопытно и здесь желание реалистически, даже, пожалуй, бытово мотивировать условность музыки (в соседней комнате бал — играет оркестр). Любопытна и необычайна для Мейерхольда (правда, в значительной степени внешняя) осторожность в обращении с авторским текстом. Даже наиболее радикальное драматургическое новшество — введение «сообщений о событиях», рассекающих течение действия, опирается на авторский текст и находит себе параллели в пространных ремарках самого Сухово-Кобылина, в частности его знаменитых «данностях» перед пьесой «Дело».

Прорывом в этой реалистической тенденции спектакля кажутся нам некоторые элементы эксцентрики, символизма и, в частности, замысел третьего акта, перенесенного Мейерхольдом в увеселительное заведение. Здесь обстановка сложной «инсценировки» с маскируемыми на глазах у зрителей членами шайки Кречинского, с бенгальским огнем и сценой «фокусов», с ливрейными трубачами напоминает о давнишнем пристрастии Мейерхольда к сценам шарлатанства (вспомним фокусы Несчастливцева в «Лесе»), а самый финал своей сгущенной, утяжеляемой музыкой трагичностью продолжает линию трагических финалов развеселых комедий «Ревизора» и «Мандата». И все же этот традиционный для Мейерхольда стилистический ход оказывается сейчас, по-видимому, уже несколько чуждым самому постановщику. Он настолько мало разработан в спектакле, что едва ли оправдывает перенос действия в условную атмосферу «трактира».

Этот некоторый стилистический разнобой спектакля подчеркивается актерским исполнением, точнее исполнением обеих центральных ролей — Кречинского и Расплюева. Кречинского играет Ю. М. Юрьев, впервые после значительных опытов «Маскарада» и «Дон Жуана»[[190]](#endnote-181) выступая в спектаклях Мейерхольда. Игра Юрьева говорит о продолжающемся освобождении этого большого актера из плена отвлеченно-аффектированной манеры. Юрьев — {107} Кречинский характерен, снижен порою до бытовой окраски интонаций. И вместе с тем в моменты эмоциональных подъемов — перед нами страстная декламация, искусством которой так владеет Юрьев.

Игорь Ильинский в роли Расплюева показал поистине замечательное умение вызвать смех мельчайшим изменением выражения лица, лаконичнейшим жестом, очень знакомой, но непреодолимо потешной интонацией. Но он, пожалуй, слишком смешон и, пожалуй, слишком добродушен. И уж, во всяком случае, никак не «страшен» (как этого хотел бы постановщик) его Расплюев — этот «будущий паук царской полицейщины».

Актерский стиль Юрьева и Ильинского, конечно, неоднороден. Это подчеркивает противоречивость постановки, так же как зрелое мастерство обоих актеров усиливает то впечатление высокого профессионального умения, сделанности, зрелости, которое производит этот в цепом несколько затянутый и тяжеловесный спектакль.

1933

### О ленинском стиле в театральной работе[[191]](#endnote-182)

За десять послеленинских лет основы ленинского мировоззрения, конечно, успели глубоко проникнуть в практику советской театральной жизни, в сознание и работу каждого театрального работника, режиссера, актера, музыканта. Кружки ленинизма, а еще гораздо более того — гигантская школа социалистического строительства месяц за месяцем превращают политически неграмотного в недавнем прошлом и философски невежественного среднего актера в художника, по идейному строю своему, по стилю работы неизмеримо более вооруженного, чем самые передовые коллеги его по профессии в странах капитала. Стоит только взглянуть на огромный творческий рост за последние годы и большинства наших театров, и отдельных актеров, как старых мастеров, так и молодежи (И. Н. Певцов в «Павле I» и в «Страхе», Ю. М. Юрьев в первой и второй редакциях «Маскарада», Н. Ф. Монахов в «Грелке» и в «Егоре Булычове» — ведь это же большие художники! А из молодых — Зарубина, Ефимова, Охитина, Вальяно, Дудников, Черкасов, Чирков — ведь это новая порода актеров![[192]](#endnote-183)). Стоит, повторяем, взглянуть на этот рост, чтобы оценить всю великолепную и могучую силу ленинского воспитания советских актеров.

И все же создался ли, утвердился ли в полной мере ленинский стиль в работе наших театров и его мастеров? Вспомним: режиссер и актер, которые за стенами своих театров и студий {108} отгораживаются от широкого потока социалистического переустройства страны, конечно, не могут называться ленинцами в искусстве. Потому что против всяческого «жречества», против буржуазной богемной маскировки профессии художника резко и жестоко выступал Ленин в статье о «Партийной литературе»[[193]](#endnote-184).

Но и наоборот, режиссеры и актеры, полагающие, что заседательской сутолокой, разговорами, декларациями, трескучей терминологией они могут заменить и подменить свое художественное совершенствование, рост своего мастерства, развитие и утверждение своей артистической личности, — те тоже весьма и весьма далеки от ленинского стиля в работе. Потому что смысл, содержание и существо ленинского стиля работы как раз и заключаются в конкретности, скромности и качестве самой работы. Потому что Ленин не уставал напоминать, что именно через специфику своей профессии, через всестороннее овладение своим мастерством приходят к большевизму специалисты, «иначе — агроном и лесовод, иначе — инженер и литератор».

Актер и режиссер, театр в целом, не умеющие ставить перед собой больших и далеко идущих творческих целей, не умеющие подчинить всей своей деятельности этим целям, не умеющие в нужные минуты всеми силами ухватиться за правильно выбранное звено новой «премьеры» или новой «роли», — эти художники и эти театры не умеют работать по-ленински. Потому что именно Ленин писал и говорил о великой творческой роли «фантазии» и об умении выбрать «звено», за которое надо ухватиться, чтобы вытянуть всю цепь[[194]](#endnote-185).

Но актеры и театры, пренебрегающие ежедневной, кропотливой, будничной работой над мелочами театральной жизни и быта, над уровнем и качеством рядовых спектаклей, также чужды и враждебны ленинскому стилю в работе. Потому что никто, как Ленин, не умел так настойчиво и упорно всматриваться в каждодневные «мелочи» революционного дела, в «кипяток» и «пятачок» в рабочем быту, в порядок делопроизводства, в качество хлеба в пайке красноармейца.

Режиссеры и актеры, упрямо хранящие букву дедовской традиции, торжественным великолепием мировой классики пытающиеся отгородиться от жадно стучащейся в двери театров социалистической жизни, — этих художников Ленин, конечно, назвал бы «мертвецами», как «мертвеческой схоластикой» именовал он всякий академизм в философии, в искусстве и в литературе, на деле всегда прикрывающий рабство у буржуазной мысли.

Но Ленин с негодованием отверг бы мнимую «революционность» тех театров и тех актеров, которые с ленивым презрением отмахиваются от сокровищницы опыта мирового театра, от классического наследия в репертуаре и от стилистического богатства режиссерского и актерского мастерства прошлых поколений. Потому {109} что культурные «Иваны, не помнящие родства», всегда были предметом величайшего презрения Ленина.

И не забудем о самом главном: убежденность и стройная революционная направленность театрального мастера, глубочайшая насыщенность и правдивость мастерства художника-реалиста, философская честность художника-материалиста. Вне этого нельзя и говорить о ленинской работе в искусстве, о большом и подлинном театральном искусстве социалистического века.

1934

### Оптимистическая комедия[[195]](#endnote-186)

«Комедия есть подражание смешному и уродливому, имеющая целью путем высмеивания изобличить и исправить пороки», — так формулировал когда-то древнегреческий анонимный автор «Трактата о комедии», передавший нам обломки Аристотелевой теории комедии.

И положение это поистине на века и века легло в основу теории и практики комедии. Говоря точнее, мы имеем здесь формулу сатирической, обличительной комедии. И незачем перечислять великолепные образцы, созданные мировым театром в этом жанре, незачем напоминать об Аристофане, о Бомарше, о Гоголе. Существеннее отметить, что уже практика театра, современного автору древнегреческого «Трактата о комедии», знала наряду с сатирически-обличительным также и иного вида комедийный спектакль. Самоудовлетворенное сознание своего социального превосходства вдохновило некогда молодой класс древнегреческих купцов и промышленников на создание своеобразного лирико-комедийного жанра, в основе своей направленного не на сатирическое высмеивание, не на разрушение существующего миропорядка, а на жизнерадостное утверждение его. В центре таких произведений стоит лирически охарактеризованная группа «положительных персонажей», обычно молодых, прекрасных и влюбленных, окруженная суматошливым балаганом более или менее добродушно высмеиваемых комедийных масок.

И этот лирико-комедийный жанр, утвержденный некогда творчеством Менандра, получил в дальнейшем различнейшие исторические трансформации и мощное развитие. И в драматургии не одного только Гольдони, не одного только Островского найдем мы его блистательные образцы.

Это коротенькое вступление понадобилось нам потому, что, говоря по совести, в области теории советской комедии мы до сих пор не пошли далее схематического формулирования именно подобных положений, почерпнутых из опыта (и часто довольно {110} поверхностно воспринятого опыта) предшествующего развития комедийного театра.

Комедия-сатира или развлекательная комедия с положительными персонажами — так с большой долей схематичности ставился вопрос.

Так, между прочим, поставлен вопрос в недавней статье (Р. Пикеля) в московском сборнике «Драматургия». «Водевиль и сатира… Это полярные виды комедии, так сказать, правый и левый фланг ее… В сатире смех находит блестящее развитие в форме дискредитации изображаемых персонажей (и явлений), и политичность сатиры всегда высока. В водевиле смех как форма разоблачения крайне завуалирован, и поэтому социальная направленность его ничтожна… В водевиле действующие лица… по своей природе положительны…»[[196]](#endnote-187)

Итак — снова полярная противоположность формулировок. Характерно при этом, что «высокая политичность» приписывается только сатире с ее отрицательными персонажами, с ее обличительной разрушительной направленностью. Комедия же с персонажами положительными, сводимая автором статьи к понятию «водевиля», оказывается лишенной по самой природе своей значительной социальной весомости.

Из этих теоретических предположений вытекало и практическое отношение к комедийным жанрам в советской драматургии. Мы помним, сколько копий было сломано в защиту необходимости «обличительной сатиры» в советском репертуаре. Мы помним, как уничтожительно оценивались теории, пытавшиеся отрицать возможность подобной сатиры в наших условиях (Р. Пикель повторяет в статье своей эти же доводы)[[197]](#endnote-188). И мы помним также, к каким ничтожным, а зачастую и отрицательным результатам привела художественная практика сатирической комедии в нашем репертуаре. Не более того повезло и водевилю «с положительными персонажами и малой социальной нагрузкой».

В чем же дело? Может быть, самый спор *за и против* сатиры, *за и против* водевиля был не вполне правомерен, поскольку он схематически исходил из жанров и формулировок прошедших, а зачастую и давно прошедших этапов мировой драматургии? Спор этот был не вполне правомерен потому, что он в очень малой степени опирался на действительную практику советской драматургии, очень мало учитывал ее конкретные творческие особенности.

И это тем более досадно, что сейчас уже мы можем опереться на опыт ряда как театральных, так и кинематографических комедий советских мастеров, говорящих как будто о необходимости иного методологического подхода к себе.

Мы имеем в виду такую группу произведений, как «Вздор» Финна, «Чужой ребенок» Шкваркина, «Комедия брака» — недавно {111} законченная фильма режиссера С. Герасимова, «Горячие денечки», фильма, разрабатываемая сейчас Хейфицем и Зархи, сценарий Славина «Частная жизнь Петра Виноградова»[[198]](#endnote-189) и т. д. Бросаются в глаза общие черты, роднящие между собой всю эту группу (далеко не равных по степени талантливости и мастерства) художественных произведений, общие черты, затрудняющие вместе с тем подведение их под какую-либо схематическую формулу традиционной теории комедии. Все это — произведения с так называемыми положительными персонажами. Но в это же время сюда неприложима цитированная уже менандровская схема «лирических персонажей» в окружении отрицательных комедийных масок.

Такого противопоставления нет ни в комедиях Шкваркина и Финна, ни в кинокомедиях, о которых шла речь. Никто не решится назвать эти произведения «обличительными сатирами». Но вместе с тем никто не станет утверждать, что отсутствие «обличительной» направленности лишает все эти произведения социальной значимости.

Дело сложное. Дело в том, что мы имеем здесь, как кажется, некоторые новые жанровые особенности, которые заслуживают того, чтобы к ним внимательно присмотреться.

Несколько лет назад, пытаясь бороться против статичности образов нашей драматургии, имела хождение некая драматургическая теория, учившая искать под оболочкой положительных персонажей наших дней их «капиталистическое существо»[[199]](#endnote-190). Вот перед нами ударник, советский инженер, колхозник, — учила эта теория, — но поскребите его, и вы откроете под этой социалистической поверхностью скрытые, но не изжитые черты ветхого «капиталистического» Адама. Это была очень пессимистическая теория, и она привела на практике к длинному списку драматических произведений, как театра, так и кино, где авторы стремились обнаружить философскую глубину и пристальность драматургического анализа тем, что они наводняли сцену и экран тягостной галереей «диалектических», как было принято говорить, персонажей с чудовищной цепкостью, оказавшихся в плену у старых чувств, у старой идеологии.

Это было, конечно, протестом против поверхностной «статичности», это, несомненно, свидетельствовало о добрых намерениях драматургии, это определялось до известной степени условиями нашего развития в годы нэпа и в начале восстановительного периода. Но затем драматургия наша с ее обличительными тенденциями уже давным-давно начала отставать от действительности.

И вот мы имеем группу художественных произведений, где подход авторов к образам кажется диаметрально противоположным. На первый взгляд герои комедий Шкваркина и Финна и упомянутых кинокомедий кажутся в очень большой еще степени обремененными наследием старинных «капиталистических» чувств, {112} суждений, оценок. Вот персонажи «Чужого ребенка» — им кажется недопустимым, преступным рождение ребенка от «неизвестного мужа». Это — старая идеология, на первый взгляд так отчетливо говорящая в них. Вот герои комедии Финна «Вздор». Они также кажутся в плену у капиталистических чувств. Они предаются праздным и бестолковым размышлениям о пустоте жизни и о неудовлетворенности собственным существованием, они выдумывают в себе сложные противоречия страстей и кажутся сами себе безнадежно запутавшимися в пропастях несчастной любви, разбитой карьеры, сломанной дружбы, в пропастях рокового треугольника «адюльтеров» и т. д. Вот фильма Герасимова «Комедия брака». Ее герои — юные студенты, молодожены — терзаются от кажущейся полной невозможности совместить личную любовь и счастье с институтской наукой. Их жизнь невероятно запутывается, они приходят в совершеннейший тупик от ее неразрешимых, казалось бы, противоречий. Ветхий капиталистический Адам так явственно говорит в них. А вот герои «военной» комедии Хейфица и Зархи «Горячие денечки». И они при первом знакомстве кажутся очень далекими от социалистических образцов. Боевой командир находится в мучительном раздумье, бросить ли ему любимую девушку или позорно провалиться на бронетанковом учении. А любимая девушка, так та и вовсе кажется «мещанкой», она готова бросить все и сама броситься в воду от неудачной, неразделенной любви.

И вот тут-то и обнаруживается существенное различие между перечисленной только что группой комедий и предшествующей ей практикой нашей драматургии. Люди Шкваркина, Финна, Герасимова, Славина кажутся на первый взгляд далеко не «положительными» героями. Они словно бы в очень большой степени обременены капиталистическим грузом чувств и мыслей. Но в том-то и дело, что это только оболочка. Поскребите всех этих героев — и вы под их «капиталистической» оболочкой найдете и раскроете их подлинную новую сущность, ту «социалистическую» сущность чувств и мыслей, которая уже успела за годы реального социалистического строительства в стране созреть во всех этих людях, часто прикрываемая еще внешней, поверхностной кожурой старинных взглядов и традиций, часто еще не замечаемая ими самими.

Итак, оказывается, что для родителей Мани в «Чужом ребенке» этот самый чужой ребенок на самом деле вовсе уже не такой жупел, и даже у старомодного инженера Прибылева его «дача» вовсе не так уж накрепко приросла к сердцу, как ему кажется. Итак, оказывается, что и несчастная любовь, и жизненная пустота героев комедии Финна — все это не более как выдумка, как «вздор», а на самом деле перед нами очень дельные, очень полезные, жизнерадостные люди, которых практика социалистического {113} строительства на самом-то деле давно уже научила понимать подлинно ценное в жизни. И нужен был комедийный, драматургический толчок, чтобы это их подлинное отношение к жизни прорвалось из-под «вздорной» оболочки традиционных чувств. Итак, оказывается, что реальная обстановка нашей действительности такова, что героям — студентам в «Комедии брака» вовсе нет необходимости в том, чтобы разбивать свою жизнь о рифы противоречий семейной жизни, институтского учения, и что в ту минуту, когда эти студенты, перестав заниматься самоковырянием, начинают делать простое практическое дело, их жизнь, и в частности личная жизнь, устраивается превосходно. Нечего и говорить, что боевой командир и его любимая девушка в кинокомедии Хейфица и Зархи оказываются на самом деле отнюдь не «мещанами», а настоящими героями наших дней.

Это — поворот, значение которого нельзя недооценить. Перед нами (повторяем, мы не занимаемся сравнительной художественной оценкой) образы отнюдь не статические, это — образы в движении. И образы эти раскрываются от оболочки к сущности, от формы — к подлинному содержанию. Но в том-то и дело, что — в резком противоречии с тем, как вопрос о «капиталистическом нутре» героев в «социалистической» оболочке ставился в нашей драматургии недавних лет, — здесь соотношение «нутра» и «оболочки» прямо-таки переставлено.

Верно ли это? Соответствует ли это действительности? Нам кажется, что да. Нам кажется, что огромные сдвиги в окружающей нас действительности, огромные изменения, происходящие в людях, получили свое отражение в этой группе комедийных художественных произведений, отражение часто недостаточно еще глубокое, художественно — неровное, но принципиально очень важное. А если это так, то ясно, что вопрос о «сатире» и о «водевиле», вопрос о «положительных» и «отрицательных» персонажах комедии надо как-то перерешить. Во всяком случае, мы никак не можем послушно следовать установившимся формулировкам.

Все сказанное выше отнюдь не должно означать, что мы недооцениваем опасности «лакировки» действительности, — опасности, несомненно существующей при указанном выше подходе к комедии. Конечно, одна только грань отделяет подлинно жизнерадостную, подлинно оптимистическую комедию о наших днях от лакирующей подделки, от поверхностного «бодрячка». И сколько таких «бодрячков» уже ходило по нашим сценам и экранам, прикрываясь часто личиной «молодежного» оптимизма! Но грань, разделяющая в этом случае одно от другого, и есть та грань, которая определяется понятием художественности, художественной правды. И было бы хуже всего, если бы обоснованная боязнь «лакировки» заставила нас недооценить те возможности подлинно оптимистической комедии, которые даются действительностью {114} и которые начинают сейчас получать свое отражение в кино и театре.

А что этим отнюдь не снимается вопрос о сатирической направленности отдельных произведений, в частности о возможности сатирической комедии вообще, — ясно. Хуже всего было бы хоть сколько-нибудь декретировать жанр «оптимистической комедии» как единственно возможный. Но, право же, он заслуживает того, чтобы к нему внимательно присмотреться. Он заслуживает также и того, чтобы не расцениваться как водевиль, принципиально лишенный «серьезной социальной нагрузки». Потому что, право же, следует перестать думать, что «серьезность» в искусстве существует только там, где есть тяжесть, горечь или хотя бы злость сатирической издевки.

1934

### Театр Большой драмы[[200]](#endnote-191)

Ленинградский Большой драматический театр имени Горького, празднующий сейчас свое пятнадцатилетие, по праву носит имя великого пролетарского писателя. Для Горького основание ГБДТ было осуществлением давнишней мечты о театре, зовущем пролетарского зрителя к высшим образцам героического искусства.

БДТ возник как театр классической драматургии или, как определил первый председатель художественного совета театра Александр Блок, «как театр высокой драмы, высокой трагедии и высокой комедии»[[201]](#endnote-192). Еще очень противоречивым и двусмысленным было содержание лозунга «освоения классики» в те далекие, начальные годы становления социалистической культуры. И часто классика, бывшая для пролетарской власти, организовавшей БДТ, средством высокого культурного воспитания молодого класса, оказывалась для шатко мыслившей художественной интеллигенции, непосредственно строящей театр, знаменем принципиальной аполитичности, дорогой на «горные высоты» «надклассового» искусства[[202]](#endnote-193). Но из истории советского театра нельзя вычеркнуть того, что, объединив вокруг высокого репертуарного замысла многих прекрасных мастеров старой сцены (Н. Ф. Монахов, некоторое время — Ю. М. Юрьев, А. Н. Лаврентьев), БДТ на протяжении трех напряженных сезонов, в обстановке войны и разрухи, развернул целую галерею классических спектаклей, поставил дважды Шиллера («Дон Карлос», «Разбойники»), семь раз Шекспира, поставил Мольера, Гольдони и Гюго[[203]](#endnote-194). Дух Шиллера, идеализирующего, риторически отвлеченного, публицистически-проповеднического, витал над этими спектаклями, и самый Шекспир, количественно представленный наиболее полно, подвергался в театре несомненной «шиллеризации», утрачивая все земное полнокровие своего грандиозного реализма. {115} Печатью идеализации и абстракции были отмечены эти спектакли, которым декорации художников «Мира искусства» — М. Добужинского, А. Бенуа, В. А. Щуко, с пышными порталами и широкими многоколонными перспективами, придавали убранство излишне торжественное и парадное.

«Большая драма», спектакль приподнятый и абстрактный, риторический и монументальный — эти лозунги, эти противоречивые тенденции оказались необычайно живучими в истории Большого драматического театра.

Повернувшись с 1922 года к современной тематике, Большой драматический не случайно подпал под сильнейшее воздействие германской экспрессионистской драмы. В произведениях Георга Кайзера и Эрнста Толлера театр находил ту отвлеченность и обобщенность образов, тот публицистический темперамент, которые, конечно, весьма неосновательно казались ему неотъемлемым признаком «высокой драмы», истинным противоядием против презираемой им, театром Шиллера, «бытовщины»[[204]](#endnote-195).

Но, разделяя распространенное тогда увлечение экспрессионистской драматургией (назовем хотя бы московский Театр Революции и ленинградский — Новой драмы)[[205]](#endnote-196), Большой драматический вносил в свой вариант экспрессионизма специфическое для него стремление к «монументальной зрелищности». В спектаклях «Газ» (Кайзер), «Бунт машин» (А. Толстой по Чапеку) художник Анненков воздвиг на сцене целые уходящие под колосники индустриальные города, фантастические сплетения мостов, ферм, лестниц и транспарантов.

Но, затронув, хотя и очень абстрактно, темы социальной борьбы, революционного пафоса и политической сатиры, театр все же оставался по-прежнему далеким от реализма.

Поворотным этапом должно было стать приобщение театра к советской драматургии. И необходимо со всей отчетливостью признать, что очень чуткий к окружающей действительности, подвижный и ищущий театр одним из первых среди основных наших театров повернулся к драматургии молодых советских писателей. С 1924 и по 1932 год репертуар Большого драматического театра почти без единого исключения посвящен сегодняшней советской драматургии.

И не случайно, что большинство ленинградских драматургов — Н. Никитин («Корона и плащ», «Линия огня»), Б. Лавренев («Мятеж», «Разлом», «Враги»), Евг. Замятин («Блоха»), Адр. Пиотровский («Гибель пяти»), Дм. Щеглов («Пурга»), Венецианов («Джума Машид»), Штейн, Горев и Туры («Утопия») — было «открыто» Большим драматическим театром. Для драматургов Москвы и затем Украины (А. Файко, Вл. Киршон, Ан. Глебов, Ю. Олеша, Вс. Вишневский, В. Катаев, И. Микитенко, М. Кулиш) сцена Большого драматического театра была неизменной опорной базой.

{116} В выборе драматургов и в истолковании их Большим драматическим театром было, конечно, немало случайного, эклектического, продиктованного меняющейся театральной конъюнктурой. Но и здесь можно разглядеть живучесть все тех же исконных стремлений театра к спектаклю «большому, абстрактному, обобщенному и монументальному», стремлений, и на этом этапе определяющих и специфичность Большого драматического театра, и удачи его, и заблуждения.

Недоверие к быту, пристрастие к «обобщенному» стилю толкали порою театр к очень сомнительному драматургическому материалу, заставляя его усматривать в поверхностной агитке «Джума Машид» контуры «политической трагедии», а в дешевом «Мировом фильме»[[206]](#endnote-197) — высокую социальную комедию. Пристрастие к исторической хронике, породившее лавреневский «Мятеж», «Азеф» (да и пресловутый «Заговор императрицы»[[207]](#endnote-198) относится сюда же), объясняется также тяготением к «монументальному», обобщенному полотну.

Но еще более, пожалуй, чем на выборе репертуара, тенденции театра отразились на истолковании этого репертуара. Поучительно сличить в этом смысле хотя бы варианты постановки лавреневского «Разлома» у вахтанговцев[[208]](#endnote-199) и в Большом драматическом. В Москве — подчеркнутая камерность спектакля, оформленного Акимовым. В Ленинграде — основной упор на массовый размах матросской вольницы, на монументальность масштабов, завершающихся поворотом огромного декоративного крейсера «Зари» пушками на Петербург (постановка К. Тверского, художник М. Левин), в глебовском «Росте» театр построил на сцене целую текстильную фабрику с вертящимися станками.

В этих спектаклях «монументальность» раскрыла себя, пожалуй, с ценнейшей стороны, приблизив театр к типу «народного спектакля». Но уже в ближайших следующих постановках тенденция к «монументальной приподнятости» способствовала тому, что именно в Большом драматическом театре получили особо широкое развитие теория и практика так называемой «индустриализации театра». Театр подавал «Город ветров» Киршона в окружении радио и киномультипликации, в грохоте движущихся кораблей и рушащихся стен. Во всем этом сказывалось недоверие к «быту», к «психологии», проявилось, правда, и вполне плодотворное стремление к обогащению выразительных средств театра, но в основе своей формалистская теория «индустриализации театра» под соблазнительной маской «монументальности» вела театр к недооценке и драмы и актера в спектакле: индустриализированные «Враги», радио- и кинофицированный «Человек с портфелем»[[209]](#endnote-200) оказались результатом этой двусмысленной теории.

А еще через некоторый срок (к 1929 – 1930 годам) издавняя тяга БДТ к зрелищу «монументальному, обобщенному и риторическому» {117} приняла наиболее отчетливые формы «публицистического спектакля». В распре между театральными принципами рапповской группировки и литфронтовцев театр, хотя и не организационно, и на короткий срок, перешел в соответствии со своим прошлым на сторону «литфронта»[[210]](#endnote-201), превратив спектакли «Авангард» (Катаев), «Дело чести» (Микитенко), «Утопию»[[211]](#endnote-202) в подлинные манифестации публицистического, рассчитанного на «прямое» агитационное воздействие, сценического искусства. И опять «реализм» не давался в руки театру, и опять дух «шиллеровщины», дух отвлеченной риторики довлел над ним.

Вот почему именно для Большого драматического театра оказалось особенно важным апрельское решение партии[[212]](#endnote-203). Давно назревавшая, но заторможенная групповой борьбой тяга театра к подлинному реализму начала приносить плоды. Театр имени Горького впервые за свою пятнадцатилетнюю жизнь обратился к драматургии Горького, учась менее удачно на «Егоре Булычове», со значительно большим успехом — на «Достигаеве»[[213]](#endnote-204). Выдвигая, опять-таки впервые за свою жизнь, «шекспировские», а не «шиллеровские» установки конкретной образности, жизненной полноты, театр по-новому подошел и к классике (Островский, Шекспир)[[214]](#endnote-205), и к советской драматургии Погодина («Мой друг»), Зархи[[215]](#endnote-206), и т. д. На этом новом этапе театр должен (не отбрасывая нигилистически своего прошлого) извлечь плодотворные уроки из своей долголетней, хотя и не всегда правильной борьбы за большой спектакль, за «монументальность». Вырастив талантливую актерскую молодежь (Казико, Никритина, Ефимова, Полицеймако, Самойлова и т. д.), объединив вокруг себя драматургические силы, настойчивее чем прежде борясь за единство актерского стиля, Большой драматический театр на новом своем этапе должен оказаться всецело достойным великого писателя, имя которого он носит.

1934

### «Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова[[216]](#endnote-207)

Если после постановки «Отелло»[[217]](#endnote-208), если после постановки «Привидений»[[218]](#endnote-209) или «Вечера водевилей»[[219]](#endnote-210) подчеркнуто студийный, полушкольный характер работы Театра-студии п/р Радлова мог еще помешать разглядеть его принципиальное культурное значение, то сейчас, после зрелого, действительно мастерского спектакля «Ромео и Джульетта»[[220]](#endnote-211), никто, пожалуй, уже не усомнится в том, что в крошечном помещеньице на улице Рубинштейна вырастает один из интереснейших драматических театров нашего города.

{118} Оговоримся сразу, в работе над современной драматургией театр никак еще не раскрыл полностью своего художественного обличья. Здесь, через ряд неполных удач и неудач, только еще намечается стремление к приподнятым обобщающим драматургическим жанрам, к буффонной комедии, к трагедии, — стремление к преодолению того бытового психологизма, который так долго казался едва ли не столбовой дорогой нашей драматургии.

Неизмеримо отчетливее обрисовывается профиль театра в его классических спектаклях. Две принципиальные, взаимно связанные установки определяют здесь, как нам кажется, работу театра. Это, во-первых, бережность, высококультурная сдержанность в подходе к шедеврам классической драматургии. И это, во-вторых, неизменное желание найти в этих классических шедеврах жизнетворящий пафос восходящей прогрессивной человеческой мысли. Можно с высоты временной дистанции по-школьнически высокомерно взглянуть на злосчастных «феодально» и «буржуазно» ограниченных классиков, с большей или меньшей долей самодовольства изобличая их всяческую реакционность. И, увы, так часто наши театры уподобляются воспетому Мих. Кольцовым рабфаковцу, лениво глумящемуся над «узостью мировоззрения» Иммануила Канта. И, увы, прямо-таки универсальным ключом «критического освоения классики» становится в наших театрах последовательное «снижение» образов классического репертуара, выставление на шутовство и потеху их страстей, их страданий, их трагизма и лирики.

Театр п/р Радлова не делал этого, ставя Ибсена и стараясь уловить мужественный пафос протеста, некогда волновавший озлобленного на свой век норвежца. И еще неизмеримо существенней правильный подход театра к Шекспиру, сказавшийся в постановке «Отелло» и еще более в «Ромео и Джульетте». Радлов исходит здесь из убеждения в том, что в Шекспире мы имеем дело не с сумрачным аристократом, встречающим презрением и ненавистью надвигающуюся пору буржуазного цветения Англии, а, напротив, это человек Ренессанса, поэт восходящего класса, до краев взволнованный тем жизнерадостным входом века великих открытий и великих изобретений, который сотрясал ветхий феодальный мир на рубеже XVI и XVII столетий. А две противоположные концепции эти предопределяют и режиссерское истолкование Шекспира на нашей сцене. И если из фричеанской истории литературы вырастает образ Шекспира-пессимиста[[221]](#endnote-212) (подобная точка зрения положена, нам кажется, в основу режиссерского замысла Ал. Попова в его постановке «Ромео и Джульетты» в Театре Революции[[222]](#endnote-213)), то «Ромео и Джульетта» Радлова, наоборот, служит всяческому утверждению *оптимистического* Шекспира. Спектакль как бы дает бой за новое, ренессансное, гуманистическое отношение к жизни, к семье, к праву на любовь, — бой, который {119} люди нового века, Ромео и Джульетта, дают пережиткам феодализма в морали и сознании окружающего общества.

Радлов не упускает ни одного случая, чтобы вызвать смех у зрителя этой «плачевной трагедии». Смеются, полны жизнерадостным весельем центральные лирические герои трагедии — сами любовники. Вот — Ромео. Он предстает перед зрительным залом в маске напускной томности и наигранной разочарованности. Это — мальчик, «вызубривший наизусть» мнимую страсть к жестокосердной Розалине. Но вот встреча с Джульеттой пробуждает в нем страсть простую и подлинную. И наигранная манерность уступает место взрыву огромного крылатого веселья. Ромео не может не смеяться, глядя в глаза своей Джульетты, он не может сдержать радостной улыбки, даже оставаясь один. (Этот очень правильно надуманный режиссером поворот роли, к слову сказать, излишне усиливается исполнителем — Смирновым[[223]](#endnote-214), играющим здесь чуть ли не с налетом некоего условно «комсомольского», как бы «трамовского» бодрячества.)

Но вот трагический узел стягивается вокруг обоих любовников. В Ромео вырастает решительность, отвага. Это один из тех мужественных, волевых людей, которые проносили знамена Ренессанса над ветхой феодальной эпохой. Шекспир был современником этого великолепного поколения молодежи, знал его и восхищался им.

Вот — Джульетта. Какие напластования сентиментальности, мистической экзальтации, всяческой абстракции веками ложились на эту героиню, «слишком духовно возвышенную, чтобы жить и любить в этом жестоком мире». В спектакле Радлова Джульетта — вполне и до конца земная девушка Ренессанса, с горячей кровью и сильной волей. Разнообразнейшими и обаятельнейшими сценическими средствами раскрывает спектакль рост любящей женщины во вчерашней «ласточке», жеманно пляшущей на семейном балу. Вот Джульетта через всю сцену, но шепотом посылает Ромео слова прощальной ласки, которая, кажется, никогда не кончится. Вот она, молчаливая и счастливая, в келье отца Лаврентия. Вот она выпрямляется во весь рост, борясь с произволом отца и матери. Кстати о них, да и вообще о всей группе «феодалов». Радлов правильно, как нам кажется, поступает, избегая и здесь карикатуры, тем более карикатуры однокрасочной. Мир феодалов расчленен, и его также образуют люди по-своему сильные и цельные: воинствующий фанатик родовой морали Тибальд, утонченный последыш вековой культуры Парис, фанатичная аристократка леди Капулет. Мы подчеркиваем это потому, что многообразие эмоциональных красок внутри общей оптимистической направленности целого — одно из основных достоинств спектакля.

В значительной степени эта эмоциональная многокрасочность стала возможной благодаря новому переводу Анны Радловой. {120} Было бы неверным сказать (как это утверждают некоторые), что ее перевод «огрубляет» Шекспира. Наоборот, старый текст Аполлона Григорьева местами значительно грубее, «площаднее» радловского перевода. Но есть в новом тексте та чувственная конкретность слова и образа, тот лаконизм, та эмоциональная гибкость, которые превращают монотонные стихотворные периоды традиционных переводов в некий поединок страстных реплик, полных нежности, ярости, смеха и отчаяния.

Настоящим приобретением для спектакля оказался также художник Басов. Молодой декоратор не только сумел изобретательно использовать совсем неглубокую сцену крошечного театрика, но и построил очень впечатляющий зрительный образ «ренессансного» спектакля.

Из актерского ансамбля необходимо все же выделить Еремеева — мужественного, темпераментного Меркуцио, Сошальскую — Джульетту, тонко передающую задуманный режиссером сложно развивающийся образ, и Смирнова — Ромео, которому отмеченный уже нами недостаток в развертывании роли не мешает быть актером обаятельным и способным на драматический пафос.

1934

### Трагедия о короле Ричарде(Спектакль в Ленинградском Большом драматическом театре)[[224]](#endnote-215)

Круг шекспировских премьер расширяется. «Гамлет», «Двенадцатая ночь», сейчас «Король Лир» в Москве, «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой»[[225]](#endnote-216) и вот сейчас «Ричард III» — в Ленинграде[[226]](#endnote-217). Двенадцать лет назад А. В. Луначарский писал с гордостью: «Шесть шекспировских спектаклей на одной неделе! Какая европейская столица может похвастаться такой афишей?»

Играя огромную культурную, популяризаторскую роль, шекспировские спектакли на заре развития советского театра в большинстве своем вовсе и не пытались, однако, утвердить принципиально новое понимание смысла и стиля шекспировского творчества. Шекспир толковался как один из драматургов «блестящей поры театра» в приемах или традиционно-романтических, или условно-эстетских[[227]](#endnote-218). Совсем иное, неизмеримо большее значение приобретает нынешняя полоса шекспировских премьер в наших театрах. Сейчас на наших глазах развертывается любопытнейшее и мощное культурное движение, смысл и цель которого в том, чтобы отвоевать у старого мира величайшего его театрального гения и ввести творчество этого гения, понятое во всей глубине его и существенной правде, в живую созидательную работу нового социалистического мира.

{121} Чрезвычайно любопытна и поучительна самая структура этого «шекспировского движения». Мысли Маркса и Энгельса действительно лежат в его основе, и лежат не как «цитатный груз», а как конкретное и живое руководство к действию. На основе этих руководящих мыслей выстраивается в интереснейших исследованиях С. Динамова, А. Смирнова и других принципиальная теоретическая база советской шекспиристики. В острой полемике и с буржуазной шекспирологией, и с путаными теориями внутри нашего искусствоведения советская наука о Шекспире выдвинула и победоносно защитила основной тезис: Шекспир не запоздалый сумрачный оплакиватель уходящего аристократического века, а наоборот — певец восходящего ренессансного общества, идеолог новых опрокидывающих феодализм общественных классов, буржуазии или капитализирующегося дворянства. Иными словами, творчество Шекспира — не вечерняя, а утренняя заря человечества, гениальные очи поэта были направлены не вспять, а вперед. Шекспир в основе своей — не бегущий от действительности пессимист-реакционер, а страстно и кровно любящий живую землю великий оптимист и реалист.

Так предстает перед нами советское «шекспировское движение» как замечательный образец взаимопроникновения, единства и теоретического, и практического театрального творчества в нашей стране.

Как одно из звеньев этого движения и должны мы рассматривать постановку «Ричард III» в Ленинградском Большом драматическом театре.

Самым выбором трагедии театр плодотворно обогащает обычно идущий на наших сценах шекспировский репертуар. Театр пожелал поставить «политическую трагедию», спектакль, который открыто и во всю широту раскрыл бы ту тему «распада феодализма», которая в большей или меньшей степени наличествует в каждом создании Шекспира. Такой постановкой темы отодвигается в тень обычно стоящая в центре «Ричарда III» проблема моральной виновности преступного короля. Яростная и кровопролитная борьба феодальных клик, азарт заговоров, провокаций и мятежей, механика «деланья королей» — вот что становится движущей силой трагедии. И спектакль Большого драматического театра (постановщик К. Тверской, художник А. Тышлер) последовательно и умело осуществляет такую переакцентировку. Непомерно длинная (3600 стихов) драма Шекспира смело купюрована за счет наиболее мелодраматических сцен с детьми, проклятий и пр. И наоборот, эпизоды, развивающие политическую интригу, выдвинуты и подкреплены всеми средствами сценической выразительности. Прекрасно подчеркнутой оказалась обычно толкуемая как сугубо второстепенная роль лорда Бекингема в выразительнейшем исполнении актера Скоробогатова.

{122} Политический «двурушник» лорд Стенни (Усков), клянущийся в верности Ричарду и посылающий гонцов в лагерь его врагов, потерявший ориентировку в событиях, прячущий голову от опасностей, отяжелевший и обленившийся политик лорд Гастингс (Богдановский), мелочно-расчетливый лорд-мэр (Кузнецов), целая галерея эпизодических фигур заботливо вылеплены, разработаны и подчеркнуты режиссурой все с той же целью — возможно отчетливее представить механику борьбы короля Ричарда за власть и интриги его противников. Как историческая драма, как драма о распаде феодального королевства и о зарождении английского национального государства спектакль звучит уверенно и крепко.

Сложнее обстоит дело с трагическим стилем и тесно с ним связанным философским содержанием «Ричарда III». И здесь мы сразу же наталкиваемся на основные противоречия: в какой степени был Шекспир драматургом «историческим» и в какой доле вдохновляли его творчество живая действительность, идеи и страсти современных ему дней?

Вопрос этот отнюдь не отвлеченно академический. В своем «Ричарде» великий поэт изображает события более чем столетней давности, события «глубокой ночи средневековья». И бесспорно, что поэт страстно ненавидит эту сумрачную пору. Спектакль Большого драматического театра нашел краски суровые и безжалостные для изображения этой феодальной ночи. Однообразно-сумрачные декорации Тышлера с их лейтмотивом средневековых крепостных башен, угловато-тяжеловесные, сделанные на стежке костюмы его (в целом декоративная работа Тышлера к этому спектаклю — образец стилистической целостности и принципиальности) сразу же вводят зрителей в страшный и грубый мир звериных распрей издыхающего феодализма. Тревожный звон погребального колокола подчеркивает эту атмосферу ночи, сумрачной ночи, в которой брат приказывает утопить брата в бочке, в которой наемные убийцы душат младенцев — детей и страшные старухи осыпают друг друга проклятиями.

Та же тема «феодального варварства», как сквозная тема спектакля, двигает и игрой актеров. В первую очередь и в особенности это относится к замечательному исполнению Монаховым роли Ричарда.

Замечателен самый облик актера: вдавленные плечи, слегка опущенная голова, руки, как бы связанные, до локтей прижатые к телу, глухой, несколько хриплый голос, медленная как бы усталая речь — все подчеркивает образ худосочного, язвительного, лицемерного, по-змеиному коварного злодея. Правда, образ Ричарда крепнет от акта к акту. Мужеством и решительностью звучат заключительные слова короля-воина: «В бой, джентльмены, в бой!» Но все же к мастерски разработанному замыслу Монахова недостает, на наш взгляд, одной очень существенной черты: в его Ричарде {123} слишком мало героического, мало гениального, обаятельного.

И объяснение этому именно в основной идейной установке спектакля. Монахов понимает и строит образ короля Ричарда по преимуществу как образ сумрачного злодея феодальной поры. Но ведь в том-то и дело, что этими свойствами отнюдь не исчерпывается шекспировский «Ричард». Чертами «феодального тирана» никак не объяснить того неслыханного, демонического обаяния, силой которого Ричард обольщает жену убитого им Эдварда, силой которого он, убив несчастную леди Анну, соблазняет вдову убитого им Генриха отдать ему в жены свою молодую дочь. Сумрачно-угрюмым обликом средневекового властителя не разъяснить и той мощи великолепной энергии и железной воли, тех взлетов гениальной проницательности и предприимчивости, того сверкающего мужества, которым наградил Шекспир своего Ричарда.

Поэт одел образ горбуна и урода Ричарда в эти сверкающие одежды воли, гения и страсти именно потому, что перед его духовным взором стояли не только становящиеся уже безусловными схемами феодальные герои исторических хроник Холля и Холиншеда, но и блистательные образы современных ему «великолепных злодеев», «могучих аморалистов» нового общества, ренессансной Европы. Фигуры, подобные итальянским Борджиа, Бенвенуто Челлини и Маккиавелли, подобные английскому адмиралу Дрэку, не могли не импонировать страстному любителю и прославителю новой, сильной и мужественной человеческой природы — создателю «Ричарда III». Отсюда каски великолепной ярости, которыми дарит Шекспир образ самого Ричарда. Отсюда тоны величественного мужества, которые придает он образам трех царственных волчиц Йоркского и манчестерского дома, старым королевам — Елизавете, Маргарите и матери Эдварда IV. Отсюда, наконец, и тот пафос энергии и силы, который пронизывает всю трагедию и который позволяет в конечном счете действовать бодряще и освобождающе этой хронике казней, заговоров и убийств из-за угла. Шекспир был великим оптимистом не потому только, что он с негодованием прощался с сумрачным прошлым, но и потому также, что он любовался силой, жизненной красотой и отвагой людей своего времени и умел претворять это горделивое любование в своих трагедиях.

Но чтобы понять так «Ричарда III» надо было постигнуть то сложное противоречие, которое делает эту драму не только «исторической» для Шекспира, но и глубоко «современной» для него. Большой драматический театр, как сказано, ушел от разрешения этого противоречия, он понял и с большим искусством поставил «Ричарда III» как исторический, антифеодальный спектакль и поэтому и поневоле обеднил, придал несколько однообразную сумрачность, депрессивность пестрому и многоцветному шекспировскому {124} действию. Сказалось это не только на актерском исполнении, от которого мы хотели бы (это относится отнюдь не к одному Монахову) большего патетизма, большего напряжения титанически-мощных страстей и темпераментов. Великая задача — раскрыть сценически «битву гигантов», какой, по существу своему, является «Ричард III»! Преднамеренная эмоциональная скупость отразилась и на прекрасной (как мы уже отметили) работе художника. Сценический план Тышлера исходит из остроумной современной модификации трехчастной сцены шекспировских времен. Разделенная на три звена приподнятая сценически платформа, сцены-балконы, просцениум, отделяемый иногда занавесом, — все это позволяет вести действие непрерывно и в то же время с прерывностью, которая органична для драматургии Шекспира. Но есть на всей этой строгой и суровой декоративной установке печать однообразия и скупости, которая отчасти затрудняет восприятие спектаклей. И в наибольшей степени отражено, на наш взгляд, титаническое великолепие «Ричарда III» именно как ренессансной трагедии о феодализме, как оптимистической драмы о сумрачном прошлом, в новом переводе А. Радловой, в переводе, исполненном энергии, жизни и образной пышности. Актеры Большого драматического театра хорошо доносят до зрительного зала эти великолепные стихи — и в этом одном уже немалое достоинство спектакля. Спектакль без леваческих выдумок, строго и серьезно доносит до зрителя если не полностью, то в существенной части идею «политической трагедии» Шекспира.

1935

### Грушевая ветвь в цвету(На спектакле Мэй Лань-фана)[[228]](#endnote-219)

Поднялся желтый шелковый занавес. Дрогнула и поплыла кверху огромная, шитая по шелку, ветвь грушевого дерева, в цветах и листьях. Под негромкие удары маленьких барабанов на сцену вышла женщина, пряча в белых нарукавниках кисти тонких рук, с лицом нежным, узким и как бы удивленным: таково первое появление в драме «Подозрительная туфля» замечательного китайского актера Мэй Лань-фана.

Было бы неверным отрицать, что первое впечатление от действия — впечатление экзотики и странности. Экзотическими и странными кажутся и фальцетные голоса Мэй Лань-фана и других актеров его труппы, играющих роли женщин, иероглифические пантомимы, в которых актеру достаточно приподнять ногу, чтобы изобразить верховую езду, всяческие флажки и метелки в руках. Но как скоро, однако, впечатление это меняется!

{125} Вот вдова, встретясь с убийцей своего мужа, поддается его обаянию и загорается к нему внезапной, но непреодолимой любовью, — да ведь это же мотив встречи шекспировских Ричарда и леди Анны! Вот гневный призрак убитого мужа приходит, чтобы уличить неверную жену в измене с тем, кто убил его. Да ведь это же ситуация «Дон Жуана», привычная для нас по драмам и Мольера, и Пушкина! Вот отец, сам того не ведая, убивает на большой дороге своего сына — это же один из известнейших мотивов старинной европейской драматургии.

Образы, составляющие, казалось бы, великую сокровищницу так называемой европейской культуры, возникают вновь в причудливых одеждах китайского искусства…

Но не одно лишь «сходство мотивов» делает это искусство понятным для нас, людей европейской культуры.

Правда чувства, правда страсти — вот что делает понятной, увлекающей, захватывающей, при всей чуждости стилистики, игру китайских актеров.

Замечательна в этом отношении драма «Радужный перевал».

Женщина-полководец — Син Тун‑фан (эту роль играет Мэй Лань-фан) сражается с молодым и прекрасным генералом Ван Петаном. Как танец развертывается стремительный и легкий поединок. Но вот глаза их встречаются. Любовь зарождается между ними. Они останавливаются, они замерли, они стоят неподвижно, не спуская друг с друга глаз, женщина в серебристых одеждах и мужчина в розовом плаще полководца. Необычайно целомудренно, трогательно и в то же время величественно развертывается эта любовь женщины-полководца к воину, убившему ее мужа.

Конфликт, который мы привычно называем конфликтом страсти и долга, развертывается здесь в пантомимах, изящных и прекрасных, в еле заметных движениях рук. Пальцем, чуть-чуть, как бы невзначай, дотрагивается женщина до плеча любимого — врага: ее судьба решена, любовь победила!

И, наконец, подлинно трагична сцена в брачную ночь.

Скромной, закутанной в черное фигурой неподвижно высится у входа в спальню призрак убитого мужа, этот «каменный гость» китайского театра. В его руках — меч. Меч он передает сопернику, чтобы тот казнил свою возлюбленную (любопытнейшее отклонение от европейского варианта легенды о «каменном госте»!). Женщина боится смерти, она сопротивляется, борется; это ведь не донна Анна испанской трагедии, это женщина-полководец. Вот она замечает в руках своего убийцы, своего нового возлюбленного меч убитого мужа. Она не противится больше. Как надломленный цветок падает она на землю, серебристыми складками одежды покрывая ковер. В великолепной позе победителя с поднятым мечом застывает убийца.

{126} Здесь забываешь о какой бы то ни было экзотике и только внимательно всматриваешься в те особенности сценического языка, которыми передают Мэй Лань-фан и его товарищи эту правду драмы о страсти и возмездии.

Эти особенности — в необычайной четкости, почти графической ясности психологического рисунка.

Эти особенности — в приподнятости, в поэтической возвышенности языка страстей. Образы театра Мэй Лань-фана героичны, и притом героичны без бутафорской преувеличенности; их действия движутся высоким накалом воли и страсти.

Особенности сценического стиля театра Мэй Лань-фана также и в подлинном обогащении выразительных средств сцены. Не забудем, что всякий действительно условный театр — именно в силу своей условности — является театром обедненным. Но для театра Мэй Лань-фана существенна вовсе не условность, вовсе не пресловутая эмблематика цветов, грима и бутафории. Театр Мэй Лань-фана необычайно богат выразительными средствами.

Он богат интонациями, и это богатство позволяет, например, героине «Радужного перевала» в мгновение любовного торжества перейти к ликующей песне. Театр богат (и в этом, пожалуй, его главная сила!) своей пантомимической стороной. Мэй Лань-фан демонстрирует виртуозную технику пантомимы. Его руки, то закутанные в рукава, то вылетающие из рукавов, чуть заметными движениями пальцев передают тончайшие оттенки эмоций.

Весьма вероятно, что искусство театра Мэй Лань-фана во многом отличается от традиционного, старинного китайского театра. Многие ситуации, черты образов, психологические ходы кажутся поданными с остротой и тонкостью, которые свидетельствуют о влиянии современного психологического театра. Старинная стилистика феодального театра, театра мечей, поединков, масок, духов, генералов с семью флагами на голове — предстает в искусстве Мэй Лань-фана в обновленном обличье. Это хорошо. Это придает жизненность и правдивость искусству Мэй Лань-фана, которое старинно только по своей форме. И это свидетельствует о творческих силах и гениальности, скрывающейся в великом народе Восточной Азии, замечательным культурным посланцем которого предстал перед нами Мэй Лань-фан.

1935

### «Король Лир» в Гос. еврейском театре[[229]](#endnote-220)

… Десять лет назад, таким же, как сейчас, весенним вечером, в Ленинграде показывали спектакль «Гадибук»[[230]](#endnote-221). Это был любопытнейший и тягостный спектакль. Замечательный русский режиссер {127} поставил пьесу, в которой на торжественном, но мертвом древнееврейском языке рассказывалась сумрачная хасидская легенда о душе мертвеца, вселившейся в безумную невесту, о страшных плясках скрюченных нищих и калек.

Мы вспомнили об этом давно погибшем спектакле потому, что именно по сравнению с ним становится особенно ясным, какое великолепное торжество подлинно советской национальной художественной культуры знаменует показываемый сейчас на гастролях Государственного еврейского театра «Король Лир»[[231]](#endnote-222).

Со сцены звучит живая, разговорная, «новоеврейская» речь. И оказывается, что эта речь (художественные возможности которой так долго почитались, в лучшем случае, ограниченными узкими мотивами идущей от фольклора литературы Гольдфадена и Шолом-Алейхема) в широком потоке пафоса, в великолепно звенящих ритмах передает монументальную поэзию одной из самых величавых трагедий Шекспира — «Короля Лира».

На сцене еврейского театра русский режиссер поставил пьесу великого английского драматурга. И оказывается, что этот спектакль не только мощно укрепляет позиции самой передовой шекспиристики в мире — советской шекспиристики и не только выводит еврейский театр из переулков драматургии на широчайшие дороги мирового репертуара, но и является спектаклем подлинно «еврейским», то есть блещущим богатством красок, невозможных вне традиций, связанных с ценнейшими свойствами именно еврейской художественной культуры, еврейского театра.

«Короля Лира» поставил С. Э. Радлов. В экспозиции постановки он верен общему своему подходу к Шекспиру как к величайшему поэту-реалисту. «Король Лир» трактуется им не как некая абстрактная трагедия «самоуничтожения человеческой личности», а как социальная драма, в своеобразных очертаниях легенды-«притчи» раскрывающая основную шекспировскую тему распада феодального миропорядка, феодального мировоззрения. Гибнет Лир, пожелавший рассматривать свою королевскую власть как феодальную вотчину и этим развязавший свирепых демонов междоусобиц, звериной феодальной распри. И миру средневекового лицемерия и мертвенной, схоластической формы противостоит носительница живой правды, живой дочерней любви — женщина нового ренессансного века — светлый образ Корделии.

Повторяем, в общем своем подходе к «Королю Лиру» С. Радлов верен тем советским шекспировским принципам, которые сам он глубоко раскрыл в своих постановках «Отелло» и «Ромео и Джульетта»[[232]](#endnote-223). Но художественные возможности еврейского театра внесли своеобразную поправку в эти общие принципы. Спектакль «Король Лир» звучит как бы «условнее», как бы «архаичнее», чем прочие шекспировские постановки последних месяцев и чем прочие шекспировские постановки того же Радлова.

{128} Декорации А. Тышлера, своеобразно воспроизводящего двухэтажную сцену — постройку старинного английского театра (эта постройка открывается и закрывается, как некий большой кукольный ящик — «вертеп»), несомненно условны. Четкий сквозной поэтический ритм связывает весь спектакль, делая невозможными какие-либо натуралистические отступления. Спектакль необычайно лаконичен, отчасти даже подчеркнуто суховат: ни лишних вещей на сцене и в руках у актеров, ни широко расплеснувшихся мизансцен. И тем более зато богато интонационное мастерство актеров, свободно переходящих к певучей, почти речитативной декламации; тем музыкальнее спектакль в целом; тем великолепнее и темпераментнее жест, монументально поднятые руки, прыжки, поединки. И в том-то и дело, что все это — отнюдь не «стилизация». В традиционной технике еврейского театра, как бы сохранившего живую память об «условном», «синтетическом» искусстве английских комедиантов, продолжают еще цвести выразительные средства, позволяющие таким первоклассным мастерам, как Зускин и Михоэлс, быть не только актерами наших дней, но и являться чуть ли не «художественными современниками» шекспировской сцены. Да ведь и самый «новоеврейский язык», на котором произносится спектакль (отметим, кстати, превосходный перевод С. Галкина), не только живой язык сегодняшней действительности, но и чуть ли не современник шекспировской драматургии, а значит, и ритма синтаксиса тех давних лет.

В живом использовании всех этих «старинных», «традиционных» художественных богатств еврейского театра для создания монументального сегодняшнего спектакля — большая мудрость и удача постановки в целом. В этом одна из причин того, почему приехавший в Москву английский режиссер Гордон Крэг смог назвать этого еврейского «Короля Лира» «наиболее шекспировским спектаклем из всех виденных им»[[233]](#endnote-224).

Таким целостным стилистическим подходом объединена игра всего актерского ансамбля, чрезвычайно далеко шагнувшего в этом спектакле и от «четырех дней», и от «трех еврейских изюминок»[[234]](#endnote-225). Многое можно было бы сказать и о темпераментных Эдгаре и Эдмунде (Гертнер и Пустыльник), и о высокопоэтической Корделии (Берковская), и обо всем благородном, простом и поэтическом строе игры ансамбля театра.

Но прежде всего остановиться нужно, конечно, на двух прекраснейших в этом ансамбле исполнителях — на Зускине — шуте и Михоэлсе — Лире.

Зускин — «шут» в лучшем смысле слова, «по-шекспировски» традиционен: он первоклассно прыгает, кувыркается; он весь — в движении и в то же время — он лиричен, трогателен, прост; чудесны его песенки и остроты. (На наш взгляд, есть все же в его образе несколько досадная суетливость, мельчащая спектакль.)

{129} Михоэлс — Лир (не побоимся здесь больших слов!) — мировое явление трагического театра.

Что самое существенное здесь?

То ли, что Михоэлс играет Лира не дряхлой развалиной, а (в начале спектакля) мужественным, полным темперамента, жизнерадостности, юмора стариком, весело горланящим песни при возвращении с охоты, вмешивающимся в драку, стариком с еще неостывшей кровью и с кремневой волей? (Таким бы его любил Шекспир — певец волевых и мужественных человеческих характеров!) То ли, что Михоэлс, по сути дела, совершенно уходит от патологии, от клинической картины «помешательства», «распада личности», которой так увлекались былые исполнители этой роли? Движение образа, которое у него намечается, идет не к «распаду», а к своеобразному очищению «человеческого» в изуродованной феодальным эгоизмом личности Лира. Он трогателен, этот человек, демократичен и прост. То ли нужно говорить о необычайном богатстве выразительных средств этого замечательного актера, о его руках, о его мимике, о его виртуозном голосе, то нежном, то грозном, то убийственно издевательском?

То ли просто будем радоваться, помня о том, в какую превосходную культурную величину вырос под художественным руководством этого действительно народного артиста советский еврейский театр?..

1935

### Детский театр в Ленинграде[[235]](#endnote-226)

В историю драматических театров Ленинграда сезон 1935/36 года войдет как один из самых критических. Сезон этот показал отсталость и инертность двух крупнейших наших драматических театров — Госдрамы и Большого драматического, не сумевших поставить за год ни одного возвышающегося над уровнем посредственности спектакля.

Решительное обновление Большого драматического театра[[236]](#endnote-227) и исключительно острая дискуссия внутри Госдрамы[[237]](#endnote-228) стали естественными итогами сезона.

Гораздо интересней сложилась художественная жизнь ленинградских детских театров. Интересней, но не спокойней. Больше того: нам кажется, что мы имеем право говорить о наметившемся переломе в жизни детского театра в Ленинграде. Вопрос только — приведет ли этот перелом к оскудению или же (как мы полагаем), наоборот, к оживлению и обогащению театра для детей.

Две основные причины особенно обостряют судьбу детского театра в Ленинграде в сезон 1935/36 года. Новый огромный рост требований, предъявляемых страной к искусству для детей, {130} изменение содержания работы пионерских организаций — все это резко меняет задачи детского театра — первая причина.

Причина вторая — специфична для развития Ленинградского Тюза. В театре этом, одном из старейших детских театров в стране, основоположнике целой «тюзовской системы», издавна существовало несколько творческих направлений. Мы не говорим о тех спектаклях-«хороводах», спектаклях-«играх», которые с большим мастерством осуществил на заре первых лет театра его основатель А. А. Брянцев («Конек-горбунок», «Гуси-лебеди»[[238]](#endnote-229) и т. д.). Но уже в значительно более поздние, более зрелые времена театра в его репертуаре появлялись то спектакли с отчетливо психологической и бытовой установкой (будь то классика, как «Свои люди — сочтемся», или пьесы советских драматургов, как «Тимошкин рудник»[[239]](#endnote-230)), то спектакли с подчеркнуто внешней «театральностью», спектакли буффонно-комедийные или сугубо мелодраматические («Том Сойер», «Хижина дяди Тома»[[240]](#endnote-231) и т. д.).

Направление, которое мы очень условно, конечно, обозначили как «психологическое и бытовое», оказалось наиболее ярко представленным в репертуаре театра постановочными работами самого А. Брянцева, в прошлом одного из активнейших деятелей Передвижного общедоступного театра[[241]](#endnote-232). В работе Л. Макарьева (автора одной из первых пьес о советских детях — «Тимошкин рудник») это творческое направление нашло своего постоянного драматурга[[242]](#endnote-233). Успехом буффонно-комедийных и мелодраматических спектаклей Тюз в основном обязан режиссерской работе Б. В. Зона (в дальнейшем главного режиссера театра)[[243]](#endnote-234). Авторами пьес этого цикла являлась А. Бруштейн (одна и в соавторстве с Б. Зоном), а позднее Л. Любашевский — Дэль и Е. Шварц[[244]](#endnote-235), написавший для Тюза свою первую пьесу — «Ундервуд».

Оба эти творческих направления развивались и видоизменялись с ростом самого Тюза. В одном из недавних сезонов (1933/34 г.) они оказались представленными спектаклями значительными и важными.

Поставленные А. Брянцевым «Бунтари» Макарьева показали целую галерею правдиво и искренно очерченных образов советских школьников. Спектакль оказался остропроблемным для школьного зрителя, он порождал яростные дискуссии, борьбу оценок[[245]](#endnote-236). Осуществленная почти одновременно постановка «Клад» (режиссер Б. Зон, автор Е. Шварц) волновала молодых зрителей лирической судьбой маленькой героини, смешила блеском острот и каламбуров, радовала сказочностью фабулы.

Следующий сезон привел к организационному оформлению этих художественных противоречий. Из основного Тюза выделился филиал, с режиссером Б. Зоном в качестве художественного руководителя. С этих пор в нашем городе фактически действуют два больших детских театра — Тюз «на Моховой» и Тюз «на улице {131} Желябова» (мы не упоминаем здесь об «областном Тюзе» и еще целом ряде мелких детских театров, выросших за эти годы в Ленинграде).

Что же дал нынешний сезон с точки зрения тех новых требований, которые встают перед театром для детей? И куда идут два ленинградских Тюза?

В Тюзе на улице Желябова (во вновь созданном филиале) были показаны две постановки. Обе — пьесы советских драматургов.

В первой половине сезона здесь прошли «Музыкантская команда» Любашевского — Дэля, весной «Брат и сестра» Евг. Шварца[[246]](#endnote-237). Режиссер обоих спектаклей Б. Зон.

«Музыкантская команда» — это пьеса о славе и подвигах гражданской войны. Тема взята здесь не «в упор», а как бы «обходно», не в больших масштабах, а намеренно суженно. Распад белой армии показан в четырех стенах казармы музыкантской команды белогвардейского полка в одном из северных городов — то ли в Архангельске, то ли в Онеге или Сороке. Мы не знакомимся почти ни с кем, кроме небольшой кучки солдат музыкантской команды. Но зато их-то мы узнаем очень хорошо. Они очерчены драматургом с необычайной живостью, психологической ясностью: и укрывающийся в музыкантской команде подпольщик большевик Илютинский, и простодушный, но мужественный приятель его Пулковский, и заедаемый рефлексией интеллигент Далецкий, и еще множество лаконично, но метко обозначенных фигур, составляющих вместе «оркестр» музыкантской команды.

«Музыкантская команда» по методу своему не одинока в сегодняшней советской драматургии. Родственными чертами отмечены и «Далекое» Афиногенова и недавно выпущенный фильм «Семеро смелых» режиссера Герасимова. Авторы этих произведений намеренно ограничивают и масштаб изображаемых событий, и размах страстен. Они стараются спокойным голосом говорить о маленьких делах, за которыми скрываются подвиги, совершаемые людьми, обыкновенными по внешности, но героичными по сути своей.

Этот метод дает авторам преимущество скромности и глубины. И в «Музыкантской команде» хорошо использованы эти преимущества. «Музыкантская команда» поставлена очень просто. Режиссерские затеи нигде не заслоняют ясного и напряженного действия и образов людей. Только оркестр самой музыкантской команды явился для режиссера источником разнообразнейших и выразительнейших эффектов. Этот оркестр то смешит невероятной какофонией звуков, возникающих под палочкой неумелого дирижера, адъютанта полка, то с шутовской серьезностью изображает траурный марш по убитому провокатору, то, наконец, торжественно и празднично встречает вступающую в город Красную Армию.

{132} Спектакль «Музыкантская команда» не случайно был встречен ленинградской критикой и ленинградским зрителем как едва ли не удачнейшая театральная премьера года. Большому и длительному успеху постановки очень помог и актерский ансамбль. В расхлябанных драматических театрах Ленинграда актерский ансамбль «Музыкантской команды» оказался редкой и тем более большою радостью.

Но если рассматривать этот очень удачный по-своему спектакль как спектакль этапный, показательный для художественного пути филиала Тюза, то невольно возникает ряд если не сомнений, то вопросов.

Не случайно «Музыкантская команда» принята к постановке и идет в некоторых «взрослых» театрах. А самая скромность и простота спектакля наводит на мысли о том, не правильнее было бы, чтобы в спектакле для детей события были не такими подчеркнуто камерными, а, наоборот, масштабными и исключительными, чтобы люди в спектакле для детей говорили не вполголоса и не с подчеркнутой сдержанностью эмоций, а громко, во всеоружии мужества, небывалой отваги и поразительных подвигов.

Говоря это, мы вовсе не хотим звать театр и его режиссера Б. Зона назад к несколько искусственной праздничности или к взвинченному мелодраматизму хороших для своего времени спектаклей, как «Хижина дяди Тома» или «Дон Кихот». Мы хотим только поставить вопрос о стиле спектакля для детей, который, конечно же, должен в чем-то отличаться от характера спектаклей, рассчитанных на восприятие зрителя взрослого. Повышенная драматичность действия, высокий накал страстей, большие и сильные характеры, богатая энергией и жизненной бодростью атмосфера, вероятно, особенно необходимые черты спектакля для детей — исторического, сказочного или бытового.

Как удача был принят зрителем и критикой и второй спектакль филиала Тюза «Брат и сестра» Е. Шварца. В «Брате и сестре» Е. Шварц стал гораздо серьезнее, спокойнее, сдержаннее, чем в ранней пьесе своей «Ундервуд». «Брат и сестра» рассказывает на языке простом, правдивом и трогательном об отважном и умном мальчике, который был заводилой школьных игр и всяких затей с товарищами, но который был букой у себя в семье, грубым и злым с маленькой сестрой. И вот сестре угрожает смертельная опасность. И тут не только брат оказывается верным, мужественным и внимательным ее другом, но весь городок, его заводы и армия, и соседние колхозы напрягают все силы, чтобы спасти жизнь маленькой гражданке советской страны.

Спектакль «Брат и сестра» волнует не только этой замечательной своей темой. Шварцу удалось с наблюдательностью и остротой показать образы наших детей. Этот мальчуган, отважный, находчивый, сообразительный, и эта девчонка, немного боязливая, {133} но преданно любящая старшего брата, немного вздорная, но самоотверженная и решительная в минуту опасности, — эти образы советских детей могут, пожалуй, оказаться такими же любимцами маленьких зрителей, как и замечательные классические образы Тома Сойера и Бекки Тетчер.

И этот спектакль поставлен режиссером Зоном с простотой и выразительностью. В центре спектакля — актеры, в первую очередь исполнители обеих главных детских ролей, актрисы Т. Волкова и А. Красинькова.

Как и «Музыкантская команда», спектакль «Брат и сестра» намечает, казалось бы, широкий и верный путь работы молодого детского театра и в то же время внушает некоторую тревогу. Он тревожит налетом сентиментальности, трогательностью, переходящей порою в слезливость.

Слишком слезливыми стали многие наши пьесы. Трогательность — вот та простейшая форма реакции, которой склонен отвечать драматург на замечательные явления наших дней, на их мудрость и красоту. Но не забудем, что у художника могут и должны быть эмоции, выплавленные из металла более ценного и стойкого, хотя, может быть, и более редкого. Нам хотелось бы, чтобы наши пьесы были менее трогательными, но более мужественными, менее слезливыми, но более героическими, менее жалостливыми, громче говорящими о высоком строе чувств и дел. И особенно это пожелание относится к драматургии для детей, — хотелось бы, чтобы сырость слез оказалась высушенной ясным и сверкающим солнышком героического стиля.

Мы говорим все это не в осуждение талантливых и умных спектаклей театра Б. Зона, а потому, что хотим, чтобы детскому театру можно было предъявлять требования гораздо более высокие и строгие, чем к любому театру для взрослых.

К сожалению, к спектаклям основного Тюза на Моховой этих требований мы предъявить не можем.

О первом спектакле трудно сказать многое. Автор отошел здесь от жанра тех проблемно-бытовых пьес, в которых он ранее умел волновать зрителя остротой тем. «Пленник эмира» — мелодрама с большой долей бутафорской эротики. Когда несколько выше мы говорили о праздничном и героическом тонусе чаемого нами детского театра, то, конечно, не о бутафорской декоративности спектакля, подобного «Пленнику эмира», говорили мы.

Значительно более серьезное явление — постановка «Ревизора»[[247]](#endnote-238). Постановка эта замечательна уже тем, что Тюз оказался единственным театром, ознаменовавшим столетнюю годовщину первого спектакля «Ревизора». Детский театр обязательно должен иметь в своем репертуаре мировые памятники классической драматургии, почему постановка «Ревизора» вдвойне ценна и своевременна.

{134} Несомненно и то, что в театре для детей, более чем в каком-либо другом театре, отношение к классической пьесе должно быть особенно внимательным и бережным. Классический спектакль для детей — это, конечно, далеко не только школьное пособие. Но о задачах школьных здесь забывать никак нельзя.

Постановщик «Ревизора» А. Брянцев совершенно правильно исходил именно из таких соображений. В его спектакле сказалась богатая сценическая традиция «Ревизора», однако, нам кажется, что в своем стремлении быть осторожным, в своей боязни «экспериментального подхода к классике» театр и постановщик зашли слишком далеко. В одной из статей, выпущенных театром к премьере, автор цитирует бессмертное изречение городничего: «В ином случае много ума хуже, чем бы его совсем не было». Это плохой рецепт для спектакля. Другая старая поговорка говорит о том, что «отсутствие философии — это скверная философия». Точно так же и отсутствие режиссерского замысла есть скверный режиссерский замысел. Режиссерский замысел «Ревизора» чрезмерно робок, и поэтому он оказывается порою замыслом порочным.

В спектакле нетрудно обнаружить следы многих режиссерских трактовок «Ревизора», начиная от традиций Малого театра и до «Ревизора» Мейерхольда, влияние которого сказалось, например, на искусственно подчеркнутых образах Анны Андреевны и Марии Антоновны и на почти эксцентрически трактованной унтер-офицерше. Ближе всего к традиции Малого театра образы чиновников, с большой тонкостью и юмором исполняемых актерами старой гвардии Тюза — Горловым, Дилиным и др. Но городничий (в исполнении Л. Макарьева) модернизирован. Это как бы некий столичный Бенкендорф.

Актерский ансамбль распадается в спектакле, раздираемом множественностью режиссерских традиций. Без преувеличения можно было бы сказать, что даже Добчинский и Бобчинский играют здесь роли из разных театров.

По отношению к «Ревизору» мы можем, следовательно, повторить (хотя и по другим уже мотивам) все тот же упрек в чрезмерной осторожности. В данном случае это осторожность излишне школьной трактовки, осторожность пассивного отношения к тексту классиков, которые на деле оказываются недостаточным вниманием к тексту классиков. Да, недостаточным вниманием, потому что гоголевское слово в спектакле произносится очень невкусно, как бы смято и неточно.

Было бы чрезвычайно печально, если бы основной Тюз на Моховой сделал мнимый «академизм» «Ревизора» своей программой.

Театр этот, несмотря на свою почти 15‑летнюю жизнь, еще полон творческой молодости, и мы верим в его будущее.

1936

### **{****135}** Драматургию античности на советскую сцену[[248]](#endnote-239)

Когда Маркса спросили о поэтах, наиболее им любимых, он назвал рядом с Гете Шекспира и Эсхила. Обоих Маркс считал (как свидетельствует об этом П. Лафарг) «величайшими драматическими гениями человечества»[[249]](#endnote-240). Маркс любил и хорошо знал творчество этих титанов драмы. Стоит хотя бы перелистать его книги и письма, чтобы убедиться, в какой мере ощущал он образы и мысли Эсхила, воспринимая их не как музейный клад, а как живую сокровищницу боевых и действенных идей.

Буржуазное общество времен Маркса знало Эсхила в неизмеримо меньшей степени, чем считало нужным лицемерно восхвалять его.

Советская культура не на словах, но на деле покончила с этим вековым лицемерием. Шекспира у нас не только хвалят, но и читают, ставят в театре и ходят смотреть. Шекспир стал у нас популярнейшим драматургом, и не только в столичных театрах, но и в провинции.

Но Эсхил и другие драматурги античного мира еще не завоевали себе широкую дорогу на советскую сцену. Инерция академического почтения и академического равнодушия по отношению к ним еще не преодолена. Очень вероятно, что повинна в этом та формалистско-эстетская, а порою мистическая атмосфера, в которую облекли античный театр искусствоведческие теории предреволюционных лет. Мистика «соборного действа», сквозь пелену которой было принято рассматривать античную трагедию, эстетски воспринятая «триединая хорея» (слово, песня и пляска), возрождать которую считалось необходимым при подходе к античной драме, — все это до крайности затуманивало и отягощало проблему античной драматургии в современном театре.

Формалистскими и реконструктивными оказались поэтому даже такие наиболее значительные постановки античных драматургов на советской сцене, как «Лизистрата» Аристофана и «Близнецы» Плавта (реж. С. Э. Радлов)[[250]](#endnote-241), разыгранные в античных масках на дощатых подмостках древнеримского балагана.

Спору нет: античная драматургия, рассчитанная на исполнение под открытым небом, античный театр, бывший зрелищем в высокой степени народным, уходившим всеми корнями своими в народную поэзию и песню, театр, сумевший, как никогда это не удавалось позднее, сочетать слово с музыкой и песней и движение с танцем, ставит перед современным советским театром и перед советским драматургом ряд исключительно интересных эстетических задач. Решая проблему массового народного зрелища, наши театры не смогут пройти мимо опыта театра античного, {136} нашедшего в сочетании круглой орхестры с задней архитектурной декорацией, в сочетании двух-трех актеров с коллективом-хором классическое резрешение проблемы массового зрелища. Точно так же, как и наши драматурги не выбьются из пут эмпиризма и бесформенности, пока не научатся у драматургов Греции и у их теоретика Аристотеля монументальной ясности перипетий и высокой обобщенности патетических характеров.

Практически постановка античных драматургов на нашей сцене неминуемо столкнется поэтому с особыми задачами танца и пения на сцене, своеобразной техникой диалога. Но превращение постановки античных драм в музейную реконструкцию — путь ложный и ошибочный. Ведь никому же не придет в голову исходить из музейно-реконструктивных задач при постановке «Ромео и Джульетты» или «Отелло».

Мы научились чувствовать и понимать живое движение мысли и страсти там, где теоретики дореволюционного театра искали только проблему «шекспировского просцения», проблему «шекспировского шута». Так научимся же понимать античную драматургию прежде всего как литературу мыслей и страсти. Поймем, что эта драматургия родилась в эпоху, когда, по словам Энгельса, ночь родового варварства уступила место «светлому свободному эллинскому сознанию»[[251]](#endnote-242). Ломая путы родовой косности, народы, жившие на берегах Архипелага, ринулись завоевывать свободную человеческую мысль, новую, более высокую человеческую мораль, новую науку, строить новое государство, новые законы человеческого общежития. И в то же время неразрушенная еще связь с коллективизмом родового общества обеспечила общественным отношениям молодой эллинской государственности прозрачность, ясность, народность, которые не могли быть достигнуты в позднейшие эпохи более осложненных и более отягченных классовых отношений. Вот почему так великолепно лучезарное утро эллинской культуры.

Полнее всего, пожалуй, передан этот мужественный и героический оптимизм утра эллинизма в гениальном творчестве Эсхила. Вот почему советский театр обязан сделать опыт сценической постановки «Прометея», этого гимна человеческому дерзанию и человеческому разуму. Создать образ эсхиловского Прометея, которого Маркс назвал самым благородным святым и мучеником философского календаря[[252]](#endnote-243), — какая достойная задача для советского трагического актера. Исключительно интересной нам кажется также возможность постановки эсхиловской «Орестеи». Эта мощная трилогия, в образах титанической силы отразившая «борьбу материнского права с побеждающим в героическую эпоху правом отцовским» (Энгельс)[[253]](#endnote-244), не может не потрясти зрителей огромным напором страстей, монументальностью характеров, как бы изваянных из каменных глыб. Ее финал — преклонение сумрачных демонов {137} ночи перед светлым разумом человека — есть один из прекраснейших во всем мировом искусстве символов прогресса человеческой культуры. «Орестея» должна быть поставлена на нашей сцене не как трилогия, конечно, а как вечеровой спектакль, что, ввиду сравнительной короткости античных драм и возможности некоторых сокращений, не только осуществимо, но, наоборот, может повысить и напрячь драматизм целого.

Остальные трагедии Эсхила, ввиду некоторой архаичности своих тем, едва ли могут рассчитывать на сценическую постановку. Но зато с тем большей настойчивостью должен наш театр обратиться к творчеству второго великого драматурга Греции — Софокла. Огромное политическое содержание драматургии этого современника Периклова века Афин сейчас ближе нам, чем когда бы то ни было. «Антигона» — этот великолепный гимн во славу человечности, не страшащейся борьбы против дикого изуверства и деспотического произвола, — прозвучит с огромной силой сейчас, когда борьба подлинного гуманизма с фашистским варварством становится борьбой всемирного значения. Тот же поединок человеческого разума и изуверства предстает перед зрителем и в «Царе Эдипе», посвященном гибели великого современника Софокла — Перикла.

Думается, что и в творчестве Еврипида найдет наш зритель немало нового для себя и по-настоящему волнующего. Диалектика человеческих страстей с непревзойденной до наших дней остротой была раскрыта Еврипидом, которого Аристотель недаром называл «трагичнейшим из поэтов». Трагизм Федры, раздираемой любовью к пасынку и чувством чести, трагизм Медеи, мечущейся между любовью к детям и жаждой возмездия, — все это конфликты, которые не могут не увлечь нашего зрителя, с таким взволнованным вниманием следящего за страстями Отелло и Ромео. А мало у нас известная еврипидовская «Алкеста» очарует зрителя светлой прелестью поэзии, которой овеяна эта сказка о жене, согласившейся умереть ради мужа и снова возвращенной из царства смерти.

Сложнее проблема Аристофана на нашей сцене. Многое в публицистике этого гениального сатирического поэта потеряло сейчас остроту. Но все же думается, что театр наш обязательно должен сделать опыт постановки не только «Лизистраты», но и «Птиц» и «Законодательниц». Великолепная жизнерадостность, полет фантастики и рядом с ней смелость порою несколько грубоватого смеха помогут нашему театру в таком исключительно важном для него деле, как создание подлинно народного комедийного спектакля.

Римский комедийный театр Плавта и Теренция не требует, как нам кажется, даже особой защиты. Только косность наших театров мешает им ставить эти подлинно веселые, увлекательнейшие по {138} интриге и по дерзкому комизму характеров комедии-шутки, у которых так много учились и Мольер и Шекспир.

Большинство из названных нами драматических произведений имеется на русском языке в новых переводах. Ничто не препятствует их сценической популяризации. И мы еще раз подчеркиваем, что каковы бы ни были эстетические задачи, возникающие в связи со спектаклями античной драматургии, советский зритель должен быть сейчас захвачен, взволнован прежде всего непосредственным смыслом, драматизмом, поэзией античной драмы. Там, где чрезмерно трудной (хотя все трудности здесь вполне преодолимы) окажется сценическая постановка созданий античной драмы, может помочь радио, может помочь концертное исполнение. Опыт исполнения по радио эсхиловского «Прометея» народным артистом Ю. М. Юрьевым доказал, какую силу образности сохраняет античная драма, даже лишенная зрелища. Но все же это компромисс. И неизмеримо правильнее было бы не склоняться к компромиссу, а подойти к античному спектаклю на нашей сцене со всем мастерством и художественными возможностями советского театра. Наследник мировой культуры, советский зритель должен вступить, наконец, в принадлежащее ему по праву владение античным театром.

1936

### «Маленькие трагедии» Пушкина[[254]](#endnote-245)

«Маленькие трагедии» Пушкина (мы говорим сейчас и о трагедиях Болдинской осени, и о «Русалке», и о «Сценах из рыцарских времен») все еще не занимают ни в репертуарных планах наших театров, ни в общей нашей оценке пушкинского творчества того места, которого заслуживают эти маленькие шедевры.

Говорят о том, что «маленькие трагедии» по идейному содержанию своему не являются центральными, магистральными в поэтическом наследии великого поэта. Говорят о том, что они созданы вне ясной драматургической системы и самим творцом их якобы не были предназначены для театральной постановки. Указывают далее на фрагментность, на незаконченность ряда из них («Сцены из рыцарских времен», «Русалка»).

Ничего не может быть ошибочнее всех этих возражений, чудовищно искажающих творческий облик величайшего из русских поэтов.

Прежде всего — о месте «маленьких трагедий» в наследии Пушкина. Стоит хоть сколько-нибудь внимательно вглядеться в них, чтобы убедиться, что именно самые основные, самые заветные мысли Пушкина о мире и жизни нашли здесь свое отражение.

{139} Вот «Сцены из рыцарских времен». Гениальные фрагменты о восставших крестьянах, с косами в руках нападающих на закованное в панцири рыцарское войско, не родились ли они из того же самого напряженнейшего интереса поэта к теме крестьянской революции? Тема эта не покидает Пушкина во всей второй половине его жизни, она толкнула его к созданию «Дубровского», «Капитанской дочки», к «Истории Пугачевского бунта», к теме разиновщины.

Проблема взаимоотношений крестьян и помещиков неотступно сопровождает мысль поэта. Он видит в ней едва ли не основную проблему своего века. И именно во фрагментарных «Сценах из рыцарских времен» ставится эта проблема с демонстративной, почти до схемы подчеркнутой остротой. Но смысл «Сцен» и шире. Смена исторических эпох, столкновение феодальной старины и наступающего нового века — эта постоянная пушкинская тема пронизывает собой «Сцены из рыцарских времен». Разрешение исторического столкновения приносят здесь ренессансные образы Бертольда, изобретателя философского камня и пороха, и самого доктора Фауста, прилетающего на хвосте дьявола.

И этот подчеркнутый интерес к образам Ренессанса, шире того, «к вечным образам», созданным мировым искусством, также исключительно характерен для Пушкина 30‑х годов, и опять-таки именно в «маленьких трагедиях» находит этот интерес свое наиболее полное выражение. Создавая их, Пушкин как бы вступает в соревнование с величайшими мировыми поэтами. Он пишет «Скупого рыцаря», включая своего «Скупого» в круг классических «скупых» мировой драматургии (Эвклион Плавта, Гарпагон Мольера и Шейлок Шекспира). Он пишет «Каменного гостя», делая героем трагедии того Дон Гуана, образ которого был разработан ранее и Тирсо де Молине, и Мольером.

Создавая свои «маленькие трагедии», Пушкин сознательно хотел вывести русскую драматургию на мировые дороги европейской драмы.

И в «Скупом рыцаре» Пушкин продолжает свою тему столкновения эпох, некий апофеоз Ренессанса. «Связь времен» порвана в «Скупом рыцаре». Недаром жалуются здесь на «ужасный век, ужасные сердца». Недаром говорят здесь: «В какие дни надел я на себя цепь герцогов». Век феодальный и новый век противопоставлены здесь друг другу. В какой-то мере противопоставление в «Каменном госте» католического, аскетического, скудного мира Командора и донны Анны земному и страстному Дон Гуану есть выражение все того же конфликта исторических эпох. Очевиден насквозь «ренессансный» облик Дон Гуана в тех чертах, которые придал ему Пушкин. Не забудем, что в отличие от своих предшественников, и в частности Мольера, Пушкин безоговорочно оправдывает «импровизатора любовной песни», полного радости жизни, {140} не страшащегося вызвать смерть в свидетели своего земного наслаждения.

И в этом пафосе утверждения жизни ключ к «Моцарту и Сальери», этому маленькому шедевру, философское значение которого, конечно, неизмеримо перерастает тему «художнической драмы». Моцарт — ренессансный образ, как и Дон Гуан, как и Альбер в «Скупом рыцаре». И завершится эта линия ренессансных трагедий — трагедией о величии жизни, утверждаемой вопреки и наперекор могуществу смерти, — в замечательном «Пире во время чумы». Трагедия эта пушкинская тем более, чем ближе на первый взгляд держится здесь гениальный переводчик к своему прообразу, к вильсоновскому «Чумному городу»[[255]](#endnote-246). Потому что именно отличия пушкинского текста изобличают «коготь льва», запечатлены печатью специфически пушкинской мысли. А именно таким львиным «когтем» отмечены самому Пушкину принадлежащие стихи гимна во славу чумы и поразительное четверостишие:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог.

Мы назвали это миросозерцание ренессансным, но с таким же правом могли назвать его и античным. Потому что тот мужественный оптимизм, который составляет его основу, оптимизм героический и высокий, не имеющий ничего общего с мелкотравчатым, добродушным отношением к жизни, которое так часто именуется оптимистическим в нашей литературе, — этот оптимизм получил в свое время подлинно классическое выражение в знаменитой речи Перикла, приводимой афинским историком Фукидидом: «Мы называем сильными тех людей, которые знают и сладости жизни, и ужас жизни и которые не отступают перед опасностью».

И если мы любим Пушкина за эту полноту ренессансного, античного мироощущения, то не забудем, что именно в маленьких трагедиях развернуто это мироощущение с наибольшей глубиной Мы любим Пушкина как поэта народного. Но именно драматическое творчество Пушкина с наибольшей полнотой раскрывает эти народные его черты. «Русалка» и по глубине, и просто по масштабам превосходит все иные произведения Пушкина, непосредственно вдохновленные русским фольклором. В «Русалке» поэт с необычайной силой использовал поэтическую сокровищницу русской песни («По камушкам, по желтому песочку», «Сватушка, сватушка, бестолковой сватушка»), дав не превзойденные до сих пор образцы художественного претворения русской песни. Но мало того: самые основные образы «Русалки» (мельник и дочь), самая драматическая коллизия ее (гибель обманутой соблазнителем девушки) — все это в глубочайшем смысле слова вдохновлено народной {141} поэзией и поэзией не только русской, а и мировой крестьянской поэзией. В этом смысле «Русалка» является первым и, в сущности, оставшимся и до наших дней непревзойденным образцом *народной драмы*.

Народность была в представлении Пушкина неотъемлемым качеством подлинной драмы. Вспомним его знаменитое определение: «Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения. Что нравится народу, что поражает его? Какой язык ему понятен?»[[256]](#endnote-247) Пушкин сознательно выдвигал перед собой задачу создания народной трагедии, считая, что в России драма не была еще потребностью народной. «Борис Годунов» явился первым монументальным опытом народной трагедии, «Русалка» продолжила поиски Пушкина в области народной драмы на путях иных, не менее ценных, все еще у нас не оцененных.

Чертами народности изобилуют и другие маленькие драмы, и едва ли эти черты случайны. Совершенно фольклорна роль Лепорелло в «Каменном госте», в частности, его поведение в монастыре и разговор со статуей. Не случайно Моцарт (в отличие от Сальери и в противовес ему) останавливает уличного музыканта и слушает его. Он вызывает раздражение Сальери тем, что, идя к нему со своей музыкой, мог «остановиться у трактира и слушать скрипача слепого». Антитеза, повторяем, не случайная, а глубоко важная для мироощущения Пушкина. Сальери, поверявший алгеброй гармонию, презирает народное искусство. Гениальный Моцарт старается подслушать народное искусство и у него поучиться.

Не случайно, думается нам, и включение песни Мери в «Пире во время чумы». Замечательны слова, которыми характеризуется у Пушкина эта песня:

И мрачный год, в который пало столько
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Унылой и приятной…

Народная песня как памятник славы, подвигов и страданий народа — это глубокая и опять-таки подлинно античная мысль.

Не случайно говорят герои Гомера: «Мы страдали для того, чтобы в народе осталась память и песня о нас».

Так разве не имеем мы права утверждать, что маленькие драмы Пушкина — это драмы о столкновениях исторических эпох, о ренессансном утверждении жизни, драмы подлинно народные, которые действительно и поистине выражают собою заветные мысли Пушкина о судьбах человечества и народа?

Не менее поверхностны утверждения об отсутствии якобы последовательной драматургической системы в основе пушкинских «маленьких трагедий». Достаточно известно, как продуманно и {142} с какими далеко идущими замыслами подошел Пушкин к созданию «Бориса Годунова». Он думал и писал о том, что «успех или неудача моей трагедии будут иметь влияние на преобразование драматической нашей системы»[[257]](#endnote-248).

«Борис Годунов», задуманный до декабрьского восстания, но вышедший после него, не произвел, как известно, того преобразующего, реформирующего воздействия, на которое надеялся Пушкин, Говорить о том, что после неполной удачи «Бориса Годунова» Пушкин начисто отказался от своих замыслов преобразования русской драматической системы, было бы совершенно неправильно. Иными средствами маленькие трагедии продолжают преобразовательное дело «Бориса Годунова». «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? — Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»[[258]](#endnote-249). Эти слова, написанные Пушкиным в 1830 году, конечно же, относятся не только к народной трагедии «Борис Годунов», но также и к маленьким драмам и драматическим фрагментам. Мы уже старались показать, в какой огромной степени «судьба человеческая, судьба народная» являются темой «Сцен из рыцарских времен», «Скупого рыцаря» и т. д.

Не менее важна проблема характеров. Достаточно известно, что Пушкин, полемизируя с методом обрисовки характеров у Мольера, выдвигал шекспировское толкование характера. Другими словами, Пушкин стремился противопоставить однокрасочности мольеровского характера (при которой скупой всегда скуп и только) шекспировскую многосторонность и сложность драматического характера[[259]](#endnote-250). Так запомним же, что, создавая «Бориса Годунова», Пушкин в большей степени стремился к шекспировской многосторонности характера, чем достиг ее. Характер «Бориса Годунова» в огромной степени связан классической схемой. Самозванец легкомыслен, в Борисе борются, совершенно по классическим образцам, властолюбие и раскаяние и т. д.

И именно в «маленьких трагедиях» сделал великий поэт решающее завоевание в этом отношении.

«Скупой рыцарь» Пушкина — в прямой полемике со «Скупым» Мольера — не только скуп, но и благороден, но и рыцарь. Сальери не только завистлив (тип завистника, кстати сказать, один из излюбленных типов классической драматургии, и, создавая своего завистника, Пушкин явно полемизирует с этой драматургической традицией). Сальери у Пушкина и завидует Моцарту, и преклоняется перед его гением, и боготворит музыку. Он убивает Моцарта и плачет, слушая его игру. Это именно та шекспировская широта характера, к которой стремился Пушкин. А Дон Гуан Пушкина (опять-таки в отличие от мольеровского Дон Жуана) и лицемерен, и простосердечен, и скептичен, и сентиментален одновременно. А какое огромное разнообразие сложнейших характеров в великолепном «Пире во время чумы»! И здесь многообразие характеров было для Пушкина {143} принципом. Он подчеркивает этот принцип, заставляя, например, грубую Луизу оказаться чувствительной.

В ней, я думал,
По языку судя, мужское сердце.
Но так-то — нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой.

Образы «Пира во время чумы» очерчены двумя-тремя строками каждый, но каждый из этих образов принципиально многообразен и сложен.

А стремительность действия? В «Борисе Годунове» Пушкин только стремится к этому шекспировскому принципу, в маленьких же трагедиях он этот принцип блистательно осуществляет.

Какое огромное количество событий падает на немногие лаконичные строки «Сцен из рыцарских времен»! Франц бежит из родительского дома. Он попадает в рыцарский замок и бежит оттуда. Он подымает крестьянское восстание и попадает в тюрьму; дальше Пушкиным были намечены и осада замка, и взрыв его, и прилет Фауста на хвосте дьявола. А как резки повороты действия в «Каменном госте» или в «Скупом рыцаре»! Знаменитый лаконизм пушкинского диалога в этих сценах есть не только самоцель и не только поэтическая задача, а преследует в первую очередь цели драматические, именно цели стремительности драматического действия.

Тут мы подходим, кстати сказать, к одному из центральных пунктов непосредственно *сценического* стиля Пушкина. В тех редких случаях, когда наши театры ставят «маленькие трагедии», они считают необходимым ставить их в темпах необычайно размеренных, академически спокойных. Ничего не может быть ошибочнее такого представления о пушкинском сценическом стиле. Лаконизм пушкинского диалога требует темпов стремительных, энергичных и страстных. Пушкинские «маленькие трагедии» — это как бы сочетание молниеносно развивающихся сцен поединков, борьбы, столкновений с глубокими паузами полных мыслей и лирики монологов.

Именно этот контраст между подчеркнуто длинными монологическими паузами и стремительными молниеносными сценами действия и составляет отличительную черту сценического стиля Пушкина и сценического стиля Шекспира, каким его представляет себе Пушкин. А как далеки часто наши театры от такого понимания!

То же относится и к качеству сценической эмоции. Эмоциональная краска наших пушкинских спектаклей обычно держится на некоем среднем уровне академической строгости. Но Пушкин именно боролся с таким пониманием сценических эмоций. Он считал их признаком расиновской придворной драмы. От драмы народной он требовал «тяжких злодеяний, страданий, сверхъестественных, сильных ощущений»[[260]](#endnote-251). И поэт осуществлял на практике эти свои требования. Не случайно в его драмах отравляют, сын бросает вызов {144} старому отцу и, поднимая перчатку, «так и впился в нее когтями — изверг». Не случайно едут по улице телеги, наполненные мертвыми телами. «Маленькие трагедии» Пушкина полны огромных страстей. Эти страсти тем больше, что они включены в необычайно сжатые, подчеркнуто лаконичные формы. И с таким размахом страстей их и нужно играть, вызывая в зрителях «смех, жалость и ужас — суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством»[[261]](#endnote-252). К потрясениям, к драматическому волшебству, к смеху, жалости и ужасу зовет Пушкин актеров своими трагедиями.

Абсолютная подчеркнутая сценичность «маленьких трагедий» становится особенно ясной, если мы всмотримся в их звуковую ткань. Не случайно поет Лаура в «Каменном госте». Поют Мери и Председатель в «Пире во время чумы», поет Франц в «Сценах из рыцарских времен». Играют слепой музыкант и Моцарт в «Моцарте и Сальери». Поют и хоры и отдельные актеры в «Русалке». Пушкинские «маленькие трагедии» подчеркнуто музыкальны, и их музыкальное богатство неотъемлемая черта их сценического стиля. И здесь опять-таки Пушкин стремился идти вслед за Шекспиром, он полемизировал с насквозь разговорным, принципиально чуждым музыке стилем классической трагедии.

Как же можно говорить после этого, что пушкинские драмы находятся вне сценической системы? Чем, кроме отсутствия любопытства и инициативы, можно объяснить такие суждения?

А фрагментарность «Русалки» и «Сцен из рыцарских времен»? Конечно, отсутствие финала в обеих этих драмах очень досадно. Но думается, что тактично поставленная пантомима может придать сценическую законченность обоим произведениям, развязка которых совершенно ясно намечена самим поэтом.

Театр под руководством С. Радлова сделал сейчас великолепный почин, поставив «Пир во время чумы», «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери». Ленинградский Большой драматический театр работает над «Русалкой» и «Сценами из рыцарских времен»[[262]](#endnote-253). Это хорошее начало. Так пусть же будет наконец преодолена инерция, и пусть войдут маленькие драмы Пушкина в репертуар советского театра как одно из наиболее драгоценных сокровищ репертуара русской классической драмы.

1937

### Пушкинский спектакль в Ленинграде[[263]](#endnote-254)

Ленинградский Большой драматический театр имени Горького показал наконец-то свой пушкинский спектакль. Идут «Русалка», «Моцарт и Сальери» и «Сцены из рыцарских времен».

Недавно, после премьеры пушкинского спектакля в Театре Радлова[[264]](#endnote-255) возникли споры о жанре «маленьких трагедий» Пушкина. {145} Б. Эйхенбаум определил «маленькие трагедии» как «жанр высокой эстрады»[[265]](#endnote-256). Спектакль Большого драматического театра в какой-то мере близок к определению Эйхенбаума. Все три трагедии идут перед ампирным белоколонным порталом. В глубине полукруглой арки меняются живописные панно, с большой тонкостью написанные А. Осмеркиным. Они изображают то улицы немецкого городка, то приднепровскую рощу, то рыцарский замок. Бутафории на сцене очень мало — это подчеркивает «эстрадность», «концертность» спектакля.

Спору нет, прозрачный лаконизм пушкинских трагедий несовместим с какой-либо громоздкостью или натуралистической перегруженностью сценической обстановки. Думается все же, что не менее чужда конкретному, точному, сценическому стилю Пушкина и всякая «условность». Лаконичный и характерный пейзаж, вероятно, был бы более пушкинским, чем условные «рыцарские» или «сказочно-русские» холсты, вводимые в ампирную рамку. Нет, «эстрадность» не соответствует стилю пушкинских произведений. И спектакль Большого драматического театра оказался и умным, и принципиальным не благодаря «концертной форме», а вопреки ей.

Судьба этих гениальных пушкинских фрагментов своеобразна. Один только раз, да и то без особого успеха, они шли на сцене[[266]](#endnote-257). Написанные (как единственное исключение из пушкинских драм) прозой, оставшиеся незаконченными, почти лишенные сценических ремарок, с диалогом необычайно кратким «Сцены из рыцарских времен» всегда воспринимались как наброски некой «повести в разговорах», а не драмы.

Режиссура, внимательно вчитавшись в пушкинский текст, смогла найти в нем ситуации острые и замечательные. Детально разработанные роли, умело найденные пантомимы, музыка сделали почти чудо: диалогические сцены предстали как театральное действие огромной содержательности и глубины.

С песенкой «О бедном рыцаре» выходит на сцену молодой бюргерский сын Франц, подготовляя этим первую реплику отца: «Уймись, или худо будет». Выразительным жестом подкрепляет Франц свое словечко в сторону при первой встрече с рыцарем Альбером; «Посмотрим, кто кого», начиная этим «антагонистическую» линию спектакля. Это послужило как бы драматической основой всего действия.

Там, где текст дает только некую схему конфликта (Альбер. Я тебя прогоню. Франц. Я сам готов оставить замок.), режиссер ставит большую пантомимическую сцену. Взбешенный рыцарь бросается на слугу. Тот сопротивляется, срывает с руки обидчика железную перчатку, бросает ее к ногам рыцаря и убегает, вырывается на свободу. Так вырастает основная ситуация, приводящая Франца в лагерь восставших крестьян.

{146} Еще значительнее заключительная сцена. Рыцари пируют, празднуя победу над восставшими. Пленного Франца, связанного веревкой, бросают на пол, как мешок. Ему предлагают петь. Он поет. С песней в рыцарский замок как бы входит бессмертная правда нового века, новых людей.

Отношение к миру рыцарей ироническое, он показан с юмором, который содержится в замысле Пушкина, не случайно написавшего в планах к «Сценам»: «рыцарь — воплощенная непосредственность».

Рыцарский мир уже пережил свои лучшие дни, «два замка и Ротенфельдская роща» давно уже «проданы за бесценок какому-то епископу», а «кипрское вино все вышло на прошлой неделе». Но рыцарский мир неодинаков. Жизнерадостный, простодушный Альбер (Киреев) отличен от фатоватого, заносчивого Ротенфельда (Корн). Неоднородно и противостоящее рыцарству мещанство: дальновидный и сметливый старый Мартын (Черкасов) и значительно более мелкий его преемник Карл. В центре спектакля любимые образы Пушкина — ученый Бертольд и поэт Франц: оба люди Ренессанса. Бертольд, по неосуществленному замыслу Пушкина, должен изобрести тот порох, который подымет на воздух стены рыцарских замков. Франц у Рябинкина талантлив, поэтичен, он любит жизнь, как Моцарт, как Дон Гуан. Он полон отваги, мужества, стремления к правде и того слегка простодушного обаяния, с которым Пушкин изображал героев народного восстания. Франц предстает в спектакле в атмосфере песни и поэзии, как пугачевцы в «Капитанской дочке», как восставшие крестьяне в «Дубровском». И когда Рябинкин наполовину поет, наполовину читает песню «О бедном рыцаре», в спектакле создается то лирическое напряжение, которое, очевидно, и должно быть неотъемлемым свойством пушкинского театрального стиля как стиля поэтического.

Так в спектакле Большого драматического театра «Сцены из рыцарских времен» предстают как трагедия на центральную для Пушкина тридцатых годов тему о столкновении мировых эпох, о крестьянском восстании, о духе Ренессанса. Становится ясным, что в «Сценах из рыцарских времен» Пушкин не только не отказался от своей заветной мысли о шекспировской реформе русской драмы, но, напротив, попытался осуществить этот замысел с наибольшей полнотой.

«Сцены из рыцарских времен» — это гигантский фрагмент неосуществившегося трагического шекспировского русского театра. Это набросок исторической трагедии. Спектакль Большого драматического театра заставляет, таким образом, заново поставить одну из существенных проблем пушкинской драматургии. И в этом его непререкаемая заслуга.

Ключ к постановке «Моцарта и Сальери» в руках у актеров — исполнителей обеих ролей этой трагедии. Именно актеры могут {147} раскрыть в «Моцарте и Сальери» не только тему зависти, но и большую тему художественного творчества, проблему гения. В спектаклях Большого драматического театра роль Сальери играет Софронов, а Моцарта — Янцат. Софронов — действительно как бы «поверил алгеброй гармонию» пушкинских монологов. Но есть в этом до предела аналитическом чтении сухость, рассудочность и злость. В нем нет того вдохновения, порою как бы демонического, без которого Сальери только завистник, только злодей, а не музыкант, не «сын гармонии». Софронов строит образ Сальери в плане той самой классицистической поэтики однокрасочного характера (Сальери завистлив и только), борясь с которой Пушкин как раз и создал своего Сальери, не только завистливого, но и вдохновенного и боготворящего музыку.

У Янцата, играющего роль Моцарта, есть основное — есть легкость, чистота, детскость гениального характера. Очень верно, когда он после импровизации, заставившей Сальери заплакать, вдруг с особенной скромностью, даже как бы неуверенно спрашивает: «Что, хорошо?» Переход от бездумного веселья к рассказу о реквиеме вносит в образ те тени трагизма, без которых характер Моцарта не был бы характером гения, а вся пьеса не была бы трагедией творчества. Несколько искусственная оживленность, несколько поверхностная веселость — вот главное, в чем, пожалуй, можно упрекнуть Янцата.

Режиссура спектакля проявила полное доверие к пушкинской драматургии, пожелав раскрыть эту «маленькую трагедию» как целостный спектакль. И спектакль действительно получился с резкими переломами эмоций, с драматизмом контрастов.

И раздражает и разочаровывает «Русалка». Работа эта с самого начала как-то не давалась Большому драматическому театру. Уже на первых просмотрах постановка «Русалки» вызвала немало справедливых упреков. Раздражали символистские черточки спектакля: русалки были изображены как некие девы «под Дельсарта». Раздражала фальшивая статика свадебного пира, неизвестно откуда взявшееся декадентство. Во второй редакции явные промахи исправлены. Постановка оказалась несколько лучше, но не стала умнее. Она распадается на противоречивые и случайные звенья. Очень трогательна и драматична Казико (дочь мельника) в сцене прощания с князем. Полон характерности и хороших русских интонаций разговор княжны и мамки (Студнева и Янукова). Остро и неожиданно читает мельник — Савельев свой заключительный монолог. Но все это разрозненно, случайно.

В постановке нет мысли. А между тем какие замечательные возможности таятся в «Русалке», в драме народной, в драме социальной!

Независимо от того, в какой мере сказалась на этой драме встреча Пушкина с псковской крестьянкой (одна из излюбленных {148} тем наших пушкинистов!) ясно одно — и в этой драме, как и в других «маленьких трагедиях», раскрываются основные пушкинские темы. Тема столкновения народа с правящим классом, тема женской любви — правдивой, богатой и властной. Дочь мельника, отталкиваемая князем, а потом торжествующая над ним, превращающаяся из «отчаянной и презренной девчонки» в «русалку, могучую и холодную», — разве это не своеобразная трансформация заветного для Пушкина образа Тани, бедной Тани, отвергаемой Онегиным и торжествующей над ним в конце концов? Как и Татьяна, дочь мельника воплощает заветные думы Пушкина о правде и жизненной силе родного народа. Подобно Онегину, князь осуждается Пушкиным и гибнет, как человек чужой народу, человек с мишурными чувствами и ничтожной душой.

В «Русалке» Пушкин яснее, чем где бы то ни было, яснее, может быть, чем даже в «Скупом рыцаре», заговорил о презренной и страшной силе золота, растлевающего чувства.

1937

## **{****149}** Музыкальный театр

### «Карменсита и солдат»[[267]](#endnote-258)

«Лес» и «Карменсита»[[268]](#endnote-259). Две переработки классических произведений, но какие в корне различные! Мейерхольд переделал либеральную пьесу Островского в глубокое и острое народно-сатирическое представление, Немирович-Данченко превратил абсолютно популярную, в широчайшем смысле слова демократическую «Кармен» в трудную, строгую, рассчитанную на прихотливого зрителя, мистерию. Мишура (а может быть, и блеск?) оперного спектакля отброшена, отвлеченная любовная борьба мужчины и женщины на глазах отвлеченного «хора» — вот чем наполнена мистерия[[269]](#endnote-260).

Почти несомненно, что эта напряженная простота — своеобразный отклик оперной студии МХАТа на упрощающую, обобщающую все конфликты революцию, но отклик глубоко индивидуальный, никоим образом не могущий претендовать на общезначимость, так же, как никоим образом не может быть принята советской аудиторией трагическая сила любовного рока, пронизывающая спектакль. В этом смысле «Карменсита» может быть сравнена с любовно-мистической литературой межреволюционной поры, литературой, справедливо забытой.

Но при всем том — это спектакль такой исключительной силы и блеска, что должен быть поставлен вровень с «Гадибуком» и «Рогоносцем» как классическое произведение советского театрального искусства. Великолепна строгая установка Рабиновича, галереи и арки отвлеченно испанского города, как всегда прекрасны размещения красок, музыкальная и декламационная слаженность {150} целого. Благороден, хотя и несколько сложен текст Липскерова. Но главнейшая победа спектакля — это разрешение задачи чувственно-выразительной игры актеров на фоне подвижного хора, а следовательно, и вообще задача хора в музыкальной драме. Великанов и Бакланова[[270]](#endnote-261) (в сцене ревности, в сцене убийства) достигают выразительности поистине трагической, выразительности, еще бесконечно увеличиваемой пантомимами хора. Сам же хор, кроме случаев, где злополучный символический груз связывает его, дает классические образцы одновременно и эмоционально богатого и пластически прекрасного массового движения (пантомима с веерами, песня тореадора).

Все это куски, которые несомненно войдут в будущую советскую музыкальную трагедию, одну из самых необходимых театральных форм, которой надлежит родиться. В этом смысле «Карменсита», при всей ее идеологической чуждости, первый из спектаклей студии, имеющей не антикварное только, не местно мхатовское, но всеобщее значение.

1925

### «Штурм Перекопа»(Академический театр оперы и балета)[[271]](#endnote-262)

Всякий, кто присутствовал на торжественных юбилейных спектаклях в блистательном зале б. Мариинского театра, не мог не заразиться совершенно необычайной праздничной приподнятостью рабочей аудитории, исключительной готовности ее радоваться и торжествовать в день юбилея. Это необычайное настроение зрительного зала, конечно, чрезвычайно облегчает задачу спектакля, которому трудно, если не невозможно, не иметь успеха у зрителя, еще до поднятия занавеса наэлектризованного до предела. Но тем ответственнее и серьезнее эта задача. И вот необходимо признать со всей решительностью, что юбилейное представление «Штурм Перекопа»[[272]](#endnote-263) обмануло радостные ожидания праздничного зрителя. Главный грех лежит, конечно, на драматургах. Действительно, о тексте пьесы Мокина и Трахтенберга не может быть двух мнений.

Это — полностью беспомощное произведение, сочетающее в диалогах канцелярскую протокольность военных реляций с дешевой отсебятиной и гаерством, фальшивым и безвкусным (роль красноармейца Озерова[[273]](#endnote-264)). Этот текст, не превышающий по качеству уровень клубных агиток образца 1920 года, послужил материалом для спектакля пышного и тяжеловесного (режиссер Раппопорт). Не все в нем окончательно и безнадежно плохо. Наоборот, вполне уместной нам представляется попытка перенести в масштабы огромного профессионального театра методы клубной живой газеты {151} и живгазетного обозрения. Именно такого рода влиянием следует объяснить включение в спектакль парада-выхода с пением частушек, графических элементов, вроде карты СССР и портрета Ильича, киномультипликации. Такого рода переключения разрывают монотонную ткань официального зрелища, лишают ее статичности и иллюзорности, перебрасывают мост в зрительный зал.

Последовательное построение представления на этих началах могло бы явиться любопытным и своеобразным опытом перенесения приемов «самодеятельного» театра на профессиональную сцену. К сожалению, о последовательности постановочного принципа применительно к «Штурму Перекопа» и говорить нечего. Он весь — сборный, смешанный, как, приближаясь к фразеологии героя спектакля Озерова, тот борщ из топора, о котором повествует старинный солдатский анекдот. Нельзя возражать и против самой батальной сцены штурма Перекопского вала, являющейся кульминационной точкой спектакля. Двенадцать пулеметов, стреляющих в зрительный зал, десяток прожекторов, перекрещивающих свои лучи, — это внешне весьма эффектно и убедительно. Но беда вся в том, что сцена эта ничего не разрешает и ничем не подготовлена. Она существует сама по себе и тонет в тягостной монотонности окружающего. Батальные представления дореволюционных сцен, образец которых, по-видимому, незримо витал перед авторами отчетного спектакля, тем и отличались, что эпизоды внешнего эффекта, «бои» и «штурмы», которые устраивались достаточно внушительно тем же стариком Алексеевым в былом Народном доме[[274]](#endnote-265), разрешали напряженное мелодраматическое действие, остро и резко завернутую фабулу. Ничего этого в «Штурме Перекопа» нет. Вот почему так уныло тянется конец спектакля с его парадами и так лишено всякой целевой установки его начало.

Можно было бы, наконец, рассматривать спектакль как чисто военное представление, театрализованный маневр, вроде тех, которые устраивались и устраиваются в лагерях на открытом воздухе[[275]](#endnote-266). Но тогда совершенной неувязкой, полным абсурдом следует считать камерные и традиционно «оперные» эпизоды у белых, рисующие «разложение» белогвардейцев чертами, которые устарели даже на любительской сцене. Совершенно не оправдались и расчеты авторов спектакля на документальную «портретность» выведенных ими деятелей революции. Азбучный закон театра доказывает, что такая портретность может быть сколько-нибудь оправдана лишь в изображении персонажей отрицательных, где возможен прием карикатуры. Изображение же на сцене фотографическими чертами положительных исторических героев неизбежно снижает их против оригиналов, что и случилось на этот раз с образами товарищей Буденного, Фрунзе, Корка[[276]](#endnote-267).

Что же говорить об актерском исполнении? Хорошо пел Ершов, корректен был Вивьен[[277]](#endnote-268) и более чем корректен, прямо-таки хорош {152} Юрьев, едва ли не сделавший Врангеля подлинным героем этого незадачливого представления. Хороша музыка Шапорина, свежо напоминающая мотивы современных песен.

1927

### На кладбище оперетки[[278]](#endnote-269)

«Продавец птиц», «Корневильские колокола»[[279]](#endnote-270) — этот неожиданно появившийся на афишах «классический» репертуар опереточного театра говорит сам за себя. Он замыкает целый круг в жизни оперетки за советские годы. Теми же самыми «Корневильскими колоколами» в 1921 – 1922 годах робко оттаивали к жизни опереточные театры, замороженные суровым воздухом военного коммунизма. Не веря еще в свое право существования, они прикрывались маркой оффенбаховской и штраусовской «классики», торопясь занять место на «академическом» крыле нашего театра. А затем — все более смелое приобщение к «завоеваниям» Запада, сделанным за годы войны и блокады. Венская танцевальная оперетта в фокстротирующей, чарльстонирующей ее стадии захватывает города и местечки вплоть до отдаленнейших щелей и дебрей. Автор этих строчек видел афиши «Марицы» в древней резиденции бухарских эмиров — Кунгенче и слышал «Сильву» в алтайском нагорном Чемале[[280]](#endnote-271).

Победоносное шествие оперетки заставило задуматься о его причинах. Они очевидны. Потребность в жизнерадостном искусстве, подчеркнуто зрелищном, пользующемся средствами музыки и танца, необычайна велика у нового зрителя. Но контраст между требованиями этого народного зрителями и достижениями «Сильв — Мариц» был уже слишком разителен. Тогда оперетта вступила в новую свою фазу, фазу усиленной советизации. Фокстротирующая музыка Кальманов и Легаров клалась на новые слова, долженствующие осветить «разложение буржуазии» с социальной и политической стороны[[281]](#endnote-272). Русские эмигранты, Кирилл и Николай Николаевичи стали героями оперетки[[282]](#endnote-273). Но живой нерв оперетки, ее лирическое зерно выдавало себя под любой маскировкой: и буржуазия, и политэмигранты «разлагались» по-своему весьма привлекательно. Делались попытки убить этот живой нерв, переводя его в иронический и гротескный план. Напрасные старания. Вырвать лирическое сердце оперетки — означало убить жанр, подрезать самые корни его очарования. А попытки как-то социально осмыслить этот лирический нерв при сохранении всего прочего традиционного аппарата оперетки не могли привести ни к чему, кроме нанизывания глупостей, наивностей и противоречий.

Вот почему эта третья «советизованная» фаза оперетки ознаменовалась лишь рядом механических перелицовок («Прекрасная {153} Елена» на новом тексте[[283]](#endnote-274), «Екатерина II», «Римская мама»[[284]](#endnote-275) и т. д. и т. д.), ребяческой и куцей политмаскировкой («Желтая кофта»)[[285]](#endnote-276), искусственно высушенным препаратом типа парадоксальных «Женихов на колесах» и, наконец, громоздкой и претенциозной сентиментальщиной в «Черном амулете», пышно, но неблагополучно заключившем эту незадачливую пору «советизации» оперетки, пору компромиссов, халтуры, натяжек и полуфабрикатов[[286]](#endnote-277).

И вот — снова «Корневильские колокола», «Продавец птиц» как последнее прибежище заблудившихся театров. Возвращается ветер на круги свои, возвращается на кладбище. Потому что, незачем закрывать глаза, крушение произведенных попыток реформировать оперетку никоим образом не случайно. Оно обозначает крушение оперетки в ряду живых жанров советского театра. Ее путь зашел в совершенный и катастрофический тупик.

В чем же дело? А дело, конечно, в том, что самое основное, самая суть оперетки как исторически сложившегося жанра горе-реформаторами не была учтена вовсе. Разве только пустые слова — тот факт, что оперетка родилась как детище буржуазии, и именно буржуазии? Что ее стихия — стихия буржуазного быта, рынка, салона, гостиной? Что ее интрига — интрига непобедимо индивидуалистическая? Ее философия — философия счастливого мещанина? Ее радости — радости буржуазного благополучия? Нет, это не только слова! Социология оперетки — это такая выпуклая, в глаза бьющая страница в истории искусства, что трудно подыскать другой пример, где бы общественные условия так непосредственно влияли на художественный жанр. Вальсирующая оперетта во времена Штрауса вытеснила водевиль с куплетами под «польку» и «кадриль». Вальс перешел на сцену из венских садов и танцклассов, и добродетельная, как всегда, критика в свое время протестовала против театральной канонизации «безнравственного и пошлого вальса». Но венские ремесленники и лавочники танцевали вальс на своих праздниках, и вальс стал опорой оперетты. Из гостиных же и из кафе перешло в оперетту танго, также под свист и возмущение критики. Как и вальс, оно было вытеснено наступающим с позиции дансингов и юбербреттль фокстротом и чарльстоном. Это было органическим развитием оперетты, потому что оно шло параллельно с эволюцией внешнего праздничного быта буржуазии.

Но ведь должно же быть ясным, что при пересадке на советский быт, на быт (ведь это же в конце концов именно так) общества, строящего социализм, ведь должно же быть ясным, что при такой гигантски резкой пересадке линия мирной эволюции оперетки катастрофически разрывается. Вот почему так беспомощны и никчемны компромиссные попытки реформировать оперетку.

Значит ли это, что жанр жизнерадостного, музыкально-танцевального спектакля не может жить в наши дни? Нимало! Наоборот! Но мы не устанем повторять: подобно тому, как оперетка выросла {154} из праздничного быта, из танцев и песен буржуазии, также и советский музыкально-танцевальный спектакль родится из празднеств советского общества, из заводского досуга и праздника.

И уже рождается. Пусть будет ясным: живые газеты, песенные спектакли Театра рабочей молодежи, «В трех соснах», сделанные молодежью на основе живгазетных традиций[[287]](#endnote-278), — вот действительные ростки будущего советского музыкально-танцевального театра. И театр этот будет расти и развиваться тем скорее, чем отчетливее будет осознан тупик там, на кладбище буржуазных и полубуржуазных, реформистских, компромиссных оперетт.

1928

### Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко, о постановке «Кармен» и о прочем[[288]](#endnote-279)

Приезд в Ленинград на длительные гастроли Театра Немировича-Данченко[[289]](#endnote-280), недавняя премьера «Кармен»[[290]](#endnote-281), наступающие Вагнеровские торжества[[291]](#endnote-282), подготовка нашими оперными театрами постановки первых больших созданий советских композиторов (среди них, и прежде всего, «Леди Макбет» Д. Шостаковича)[[292]](#endnote-283) — разве все это не достаточные основания к тому, чтобы говорить о давно небывалом оживлении на участке нашего музыкального театра и о том также, что давно назревающая реформация оперы должна наконец развернуться широко и творчески?

Если коротко определить устремленность целой вереницы реформаторских начинаний в оперном театре последних лет, то это будет, пожалуй, борьба за литературно-драматургическую и сценическую осмысленность (или переосмысление) музыкального спектакля. Ради вящего торжества драматической логики вводил в свое время Лапицкий в Музыкальной драме[[293]](#endnote-284) прозаические отрывки из Гюго в «Риголетто» и санитарные каретки в последний акт «Кармен». Лапицкий работал топором, и грубую однобокость его попыток механически перенести в музыкальный спектакль сценическую систему МХАТа не трудно опровергнуть[[294]](#endnote-285).

Но в том-то и дело, что и в начинании несравненно более культурном и творчески серьезном, в начинании, вдохновленном одним из основателей МХАТа — в Театре имени Немировича-Данченко, можно найти черты аналогичного в сущности подхода. Когда театр этот перестраивает «Кармен» в трагическое представление о Карменсите и солдате[[295]](#endnote-286), когда он переводит буффонные оперетты «Мадам Анго» и «Корневильские колокола»[[296]](#endnote-287) в новый сценический жанр «лирического спектакля», то он делает все это, исходя из серьезных {155} смысловых задач, но из задач литературно-драматургических, во всяком случае лежащих вне музыкального существа вещи.

Трагическая тема торжества стихийной страсти, тема, привлекшая Немировича еще при постановке «Братьев Карамазовых» во МХАТе[[297]](#endnote-288), — вот что показалось ему самым важным в работе над «Кармен», и так создался спектакль, каждым звеном своей абстрактно-монументальной сценической драматургии борющийся с сущностью музыки Бизе.

А недавние «Корневильские колокола»! Разве умный и культурный сюжет, в них вложенный, хоть он и несравненно значительнее наивной драматургии традиционных «Корневильских», — разве не вложен он в постановку помимо музыки Планкета, никак не выдерживающей такой смысловой нагрузки?

Примат драматизма в Театре Немировича находит свое продолжение в мастерстве актеров, которые работают в этом театре в огромной степени как драматические актеры, строя образ из внемузыкальных выразительных жестов и интонаций.

Но если Театр Немировича по-своему последователен, то на сценах наших старых оперных театров приходится встречаться с другим: подходя к музыкальным спектаклям как к безнадежно обветшалому участку, задавшись целью возродить оперу при посредстве передового мастерства театра драматического, режиссер перекладывает всю тяжесть смысловой выразительности спектакля на перестройку мизансцен, на игру декораций, предоставляя оперным солистам в порядке некоего компромисса показывать свое традиционное мастерство вне смысла и цели спектакля.

Из непонимания роли музыки как ведущей носительницы смысла в оперном спектакле рождались и многочисленные опыты критического переосмысления оперной классики, исходившие из переделки либретто, из литературно-драматургического толкования оперы. Чтобы не ходить далеко, вспомним переделку «Мейстерзингеров», как нам сейчас кажется, в самом замысле своем неправомерную[[298]](#endnote-289).

Сюда же относится практика подготовки нового советского репертуара в наших оперных театрах, еще недавно начинавшаяся с выдумки литературно-драматургической концепции вещи, заказа либретто писателю-драматургу, причем композитор приглашался лишь для того, чтобы «музыкально оформить» готовое литературное либретто.

Так что же? Значит, музыкальная классика должна оставаться неприкосновенной от каких-либо попыток «критического истолкования», значит, оперная традиция нерушима? Приходится признать, что как реакция на длинную серию «левацких реформ» такие консервативно-академические установки начинают сейчас кое-где появляться. А между тем они также внутренно ложны, как и сверхкритические загибы, и корень их все в том же: в непонимании {156} музыки не как формы только, а как подлинной носительницы идеи в опере, как смысла во всем его живом, многообразном и противоречивом единстве.

Именно потому, что сама партитура оперы заключает в себе многообразную и, следовательно, исполненную противоречий идею, именно поэтому подлинно гениальная опера остается живой для наших дней, в резко изменившейся классовой обстановке, именно поэтому, критически всматриваясь в самую музыкальную ткань оперы, можем мы и освободить ее от напластований классовой ограниченности ее эпохи, и распознавать в ней все новые и новые стороны «смысла».

Чрезвычайно знаменательно, что не кто другой, как именно К. С. Станиславский, в одной из недавних статей своих, в противовес доктрине некоторых своих эпигонов, призывает к «рождению драмы из духа партитуры», к тому, чтобы «оперный режиссер» услышал трактовку спектакля в общей картине звучания музыки в самой партитуре[[299]](#endnote-290).

Отсюда возникает сложная цепь требований, которые мы обязаны предъявить к реформаторам оперного театра. Эта цепь требований должна начаться с самой практики подготовки новой советской оперы, тематика которой должна определяться не литературно-драматургическим, а музыкально-образным замыслом. Именно в примате музыкальной идеи заключено, по нашему мнению, существеннейшее принципиальное значение недавнего спектакля «Пламя Парижа»[[300]](#endnote-291). И не случайно, что «Леди Макбет» Шостакович написал не по заказному, а по собственному либретто.

Нисколько не недооценивая крупнейшего значения писателей-драматургов в создании будущей оперы, должны мы поэтому призвать к ведущей роли композиторов как вдохновителей, как творцов нового оперного спектакля в самом замысле его.

И далее — об оперном режиссере и дирижере. Не поднимая сейчас бесплодного спора о взаимоотношениях между ними, хочется только отметить, что огромная задача нахождения все новых, все более глубоких сторон смысла, все новых опосредствовании с действительностью в оперной классике, так же как и раскрытие идей новой оперы, одинаково лежит и на режиссере и на дирижере. В недавней постановке «Кармен» в Малом оперном театре акцентирование реалистического драматизма музыки Бизе, явившееся первоосновой спектакля, одинаково осуществлено и режиссером Смоличем и дирижером Самосудом. Трактовка центральных фигур Бизе — Кармен и Тореадора — хороший пример того[[301]](#endnote-292).

Основное в работе оперного режиссера на теперешнем этапе оперной реформы — именно в работе с актером. Не драматический актер, умеющий строить образ средствами драматической игры, но бессильный полно передать его в пении, и не солист-виртуоз могут создать по-настоящему смысловой, идейно полновесный {157} оперный спектакль. Такой спектакль может осуществить только оперный актер, строящий сценический образ в специфике всего великолепия, силы и блеска поющего человеческого голоса, то есть специфике полноценного вокального мастерства. Интонация, тембр, самая подача звука, акцентировка гласных и согласных — все это средства идейного осмысления оперного пения, средства построения сценического образа в опере. Так же, как и жест оперного актера, являющийся зрительным выражением музыкальных образов, по-видимому, подчинен совсем иным законам выразительности, чем жест актера в драме.

Вот почему так неверен порядок, при котором вокально обученный дирижером певец поступает затем к режиссеру, чтобы «развести мизансцену». Создание сценического образа в опере неразделимо с самой стихией, манерой и техникой пения.

Это еще и потому так, что, если не обманывают все признаки, наша новая опера будет певучей, виртуозно вокальной. Мысли о том, что современная опера должна быть лишена арийного, кантиленного пения, что она должна быть обязательно речитативной, разговорной, шумовой, — это, вероятно, такое же порождение поверхностного и чуждого урбанизма, такое же порождение распада буржуазного оперного искусства, как и балет без танца, балет с одной лишь пантомимой или акробатикой. Человеческий голос во всем многообразии своем, со всей эмоциональной силой, нежностью и страстью ему присущей, зазвучит в нашей новой опере как выразитель новых идей и новых образов, ею двигающих.

1933

### «Пиковая дама» в Малом оперном театре[[302]](#endnote-293)

#### 1

Седьмого декабря 1890 года «Пиковая дама» П. И. Чайковского прошла премьерой в петербургском Мариинском театре. И правильно будет сказать, что созданная этой премьерой сценическая традиция оперы в основном и главном оставалась неизменной на протяжении вот уже почти полувека.

Сейчас Ленинградский Малый оперный театр осуществляет в постановке В. Э. Мейерхольда[[303]](#endnote-294) коренной пересмотр этой полувековой традиции.

В чем же направленность этого пересмотра?

Коротко говоря, в стремлении «пушкинизировать» «Пиковую даму» Чайковского.

Но правомочно ли вообще подобное стремление? — могут нам возразить. Верно ли возвращать целостное музыкальное произведение {158} к литературным мотивам, хотя бы и послужившим исходной точкой к созданию этого произведения? Ведь, рассуждая так, пришлось бы возвращать вагнеровское «Кольцо Нибелунгов» к «Эдде», а глюковского «Орфея» к «Метаморфозам» старинного Овидия.

Конечно, механическое проведение такого принципа скоро привело бы к тупику. Но в том-то и дело, что пушкинизировать «Пиковую даму» вовсе не значит только возвратить оперу Чайковского к повести Пушкина. Это значит — раскрыть тот пушкинский смысл, который заложен в опере Чайковского, который движет ею, но который оказался в ней затемненным, а частично и искаженным.

Затемненным и искаженным — чем? Либретто Модеста Чайковского, заказом императорского двора, условиями оперной рутины 90‑х годов, всей сценической традицией императорского оперного театра.

Вглядимся же внимательнее в то, чем различаются «Пиковая дама» Пушкина и традиционная редакция «Пиковой дамы» Чайковского.

Различия касаются прежде всего героя, Германна. Кто такой пушкинский Германн? В кругу блестящих офицеров, гусар, конногвардейцев Германн — скромный инженерный офицер. Он — «сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал». Он — человек третьего сословия. И как таковой он противостоит всему миру гвардейской и титулованной знати, населяющей «Пиковую даму». Он поэтому всегда одинок. Он не вмешивается в карточную игру, он в одиночестве блуждает по петербургским улицам. Над ним посмеиваются.

Но этот человек третьего сословия «одержим сильными страстями и огненным воображением»[[304]](#endnote-295). И эти страсти и это воображение направлены на одно: на то, чтобы овладеть властью над блистательным и знатным обществом. Чтобы вырвать господство. А средства для этого — деньги, карточный выигрыш. Вот почему Германн — игрок.

Старая графиня с наибольшей полнотой выражает для Германна тайну и обаяние враждебного ему и желанного аристократического круга. Она сама — обломок дворянского XVIII века, обломок уже чуждый и кажущийся странным в веке XIX, рождающем новых людей, таких, как Германн. Старая графиня, как заботливо подчеркивает Пушкин, «не любит новых романов»[[305]](#endnote-296), тех романов, в «которых отразился век и современный человек изображен довольно верно»[[306]](#endnote-297). И роковое столкновение графини с Германном — это поединок двух поколений, двух социальных эпох.

Разве же не оказывается, таким образом, Германн в «Пиковой даме» в самом существе своем близким к Евгению в «Медном всаднике», еще того более близким к Люсьену в «Утраченных иллюзиях» Бальзака и Жюльену Сорелю в стендалевском «Красном {159} и черном»? Очерченный Пушкиным с предельным лаконизмом, Германн поистине есть одно из воплощений того образа буржуазного карьериста, азартного игрока, наполеоновского человека, образа излюбленнейшего, существеннейшего для всего искусства XIX столетия. И недаром (шуточная и вместе серьезная деталь) у пушкинского Германна — «наполеоновский профиль»[[307]](#endnote-298).

А как же любовь Германна к Лизе? Как же образ Германна-любовника? Не трудно убедиться в том, что такого образа у Пушкина просто нет. «Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое упорное преследование, — все это было не любовь! Деньги — вот чего алкала его душа. Не Лиза[[308]](#endnote-299) могла утопить его желание и осчастливить его», — так с совершенной четкостью определяет сам Пушкин душевное состояние своего героя, так сознательно разоблачает он Германна-любовника. Нет, Германн — не любовник, Германн — азартный игрок, и «бедная воспитанница» Лиза только слепая помощница в этой его игре.

Вот этот-то, исторически необычайно точно определенный Пушкиным, социально чрезвычайно строго очерченный, огромный по своему идейному содержанию образ Германна — буржуазного карьериста, Германна — наполеоновского человека оказался совсем не по плечу дирекции императорских театров, когда она заказывала Чайковскому «Пиковую даму». Напомним, как было дело. Вот что пишет Модест Ильич Чайковский: «В средине декабря состоялось совещание в кабинете директора императорских театров, в присутствии декораторов, начальников конторы В. Погожева[[309]](#endnote-300) и монтировочной части Домерщикова, где я прочел мой сценариум, и здесь было решено перенести эпоху действия из времен царствования Александра I, как у меня было сделано для Кленовского[[310]](#endnote-301), в конец царствования Екатерины II. Соответственно совершенно изменен сценариум третьей картины — бала и добавлена сцена на Зимней канавке, коей у меня не было совсем. Таким образом, из всего либретто сценариум этих двух сцен постольку же мой, сколько всех присутствовавших на этом заседании. Кроме того, И. А. Всеволожский внушил еще много изменений в подробностях остальных сцен сценариума»[[311]](#endnote-302).

Здесь характерно прежде всего перенесение времени действия. «Пиковая дама» Пушкина, повесть об антагонизме двух социальных групп, о карьеристе из поднимающегося третьего сословия, неразрывно связана с началом XIX столетия в России. Но идеологи и сочинители оперного либретто устраняли этот социальный антагонизм. Им Александровская эпоха была поэтому не нужна, и естественно было заменить ее оперно-пышным, насквозь условным и на первый взгляд таким монолитно-дворянским XVIII веком. Автора не смутила при этом даже та явная нелепость, с которой звучат в обстановке «Екатерининского царствования» сетования старой графини на измельчание дворянского рода, на новые времена.

{160} Впрочем, автор либретто и не старался искать глубокого смысла в повести Пушкина. Для М. И. Чайковского, как сам он неоднократно и вполне откровенно разъясняет, «пушкинская “Пиковая дама” — пустячок… Прелестный, но все же пустячок»[[312]](#endnote-303).

И центральной фигурой этого «пустячка» оказывается влюбленный гусар Германн. Не «скромный инженерный офицер», а, как подчеркивает автор либретто, именно «гусар»[[313]](#endnote-304). И движет этим гусаром страсть к сиятельной княжне Лизе. В соответствии с превращением героя из инженерного офицера в гусара, героиня из воспитанницы сделана княжной. Как настойчиво разъясняет Модест Ильич в составленном им кратком сценариуме «Пиковой дамы»[[314]](#endnote-305), «Германн появляется на сцене в состоянии безумной влюбленности в знатную девушку»[[315]](#endnote-306). Выигрыш в карты нужен ему, чтобы «сделать знакомство с предметом своей страсти доступным». Мотивировки Пушкина, таким образом, буквально переставлены с ног на голову; напомним, что у Пушкина знакомство с Лизой было нужно Германну для выигрыша в карты. Тема карт является для этого Германна-любовника темой дополнительной: она только стимулирует надвигающееся на него безумие.

Любовная тема развивается и дальше. В сцене «У канавки» Лиза мучается мыслью о том, не убийца ли ее возлюбленный. Однако «при виде его, она все прощает, он в свою очередь при виде ее забывает все и отдается чувству любви к ней» (сценариум «Пиковой дамы»). Правда, скоро он снова становится безумным, говоря о трех картах, об игорном доме…

Это последовательное превращение драмы карьеры в любовную мелодраму, Германна — азартного карьериста — в Германна-любовника не могло, конечно, не привести автора оперного либретто к бессмыслице и абсурду, к вопиющим противоречиям. Эти противоречия частично уже были замечены современной опере критикой. Пражский рецензент[[316]](#endnote-307), например, очень резонно замечает, что «отсутствие серьезной любовной интриги между Германном и Лизой в повести Пушкина вполне объясняет, почему Германн остался в спальне старой графини вместо того, чтобы идти к возлюбленной, которая после безумия Германна преспокойно выходит замуж за сына управляющего покойной графини. А в либретто Модеста Чайковского Германн полон страстной любви, и внезапное исчезновение этой страсти не может быть мотивировано»[[317]](#endnote-308).

Пражский рецензент еще очень мягко отзывается об этой бессмыслице либретто. И все же еще существеннее, чем противоречия эти, — тот идейный итог, к которому привело «Пиковую даму» превращение Германна — сперва в любовника, а потом в безумца. Повесть Пушкина в руках либреттиста действительно стала «пустячком». И как великолепно-пышный пустячок и была поставлена опера в императорском Мариинском театре. «Обставлена с царской роскошью», как, захлебываясь, доносит директору Всеволожскому {161} чиновник театральной конторы Кондратьев[[318]](#endnote-309), с «чудным сочетанием цветов костюмов», с «изумительной группой пасторали». Как «пустячок» была и воспринята постановка критикой, окрестившей оперу «Карточный вопрос»[[319]](#endnote-310).

#### 2

Такое заведомое, неоспоримое снижение всего идейного замысла Пушкина в опере Чайковского было бы очень прискорбным, но с ним пришлось бы примириться, если бы снижение это действительно коренилось в самом музыкальном замысле Петра Ильича. И тут-то мы подходим к основному вопросу: ну, а замысел самого композитора — к чему он ближе, к повести Пушкина или к сочинению Модеста Чайковского, директора Всеволожского и театральной конторы?

Постановщик «Пиковой дамы» в Малом оперном театре В. Э. Мейерхольд в одном из своих экспозиционных докладов с огромной творческой интуицией прослеживает пути вчувствования Петра Ильича Чайковского в сюжет «Пиковой дамы». На основе писем композитора, на основе изучения всего процесса его работы над оперой режиссер красноречиво доказывает, что Петр Ильич был очарован и захвачен замыслом Пушкина, прежде чем он мог во всех деталях познакомиться с либретто, изготовляемым для него братом. Композитор писал оперу, все время имея в сознании, держа в памяти образ глубоко ему близкого поэта. Он писал оперу «мимо либретто Модеста Чайковского, мимо наставлений императорской театральной конторы» — к такому выводу приходит В. Э. Мейерхольд.

Рассмотрение движения музыкальных образов в «Пиковой даме» полностью подтверждает эту мысль чуткого, прозорливого театрального мастера. Начнем хотя бы с вопроса об эпохе действия. Как мы постарались показать, эпоха у Пушкина расколота конфликтом двух исторически антагонистических поколений. В либретто этот конфликт подавлен. Но в том-то и дело, что в музыке Петра Ильича историческая раздвоенность эта возникает снова и с огромной силой. Музыкальный язык Германна и Лизы, с одной стороны, и музыкальный язык графини, работая над образом которой Чайковский, как сам он пишет, «старался забыть, что была музыка после Моцарта»[[320]](#endnote-311), — это языки разных веков, антагонистических поколений. Прикрывать этот раскол эпох пудреным париком «дворянского» восемнадцатого столетия — это значит не слышать самого существа музыки Чайковского, не улавливать борющихся в ней начал.

И далее — самый музыкальный образ Германна, как его создал Петр Ильич. Любовная ли тема движет его? Вслушаемся в {162} первую картину. Уже в ней тема карт, тема азарта, возникая с огромной силой в балладе Томского, подчиняет себе все и непосредственно ведет к мощному финалу сцены, к знаменитой грозе. Тема азарта поднимает Германна на заключительный диалог с разбушевавшимися стихиями. «Мне буря не страшна. Во мне самом все страсти проснулись с такой убийственной силой». Нет, это не любовная страсть бушует в нем. Вопреки наивным и беспомощным оговоркам текста: «Карты? Ах, что мне в них, хотя б и обладал я ими?», музыка, вырастающая из темы «карт», неутомимо и властно твердит об азарте, о соблазнах дерзновенной авантюры. И заключительную клятву, сопровождаемую раскатом грома, дает не любовник Германн, а Германн — азартный игрок, Германн — наполеоновский человек.

А образ Германна в «спальне графини» или «у канавки»? Не останавливаясь на нем, перейдем к заключительной седьмой картине. Тут уже нет и упоминания о любовной теме Германна. (Повторяем: да есть ли вообще эта тема в опере?) Зато до огромной силы вырастает здесь тема азарта, тема борьбы за удачу, за власть. Монолог Германна, его прославленная ария «Что наша жизнь? Игра» — ведь это же непревзойденной силы музыкальный манифест бешеного азарта, опустошающего честолюбия, это песнь песней буржуазного карьеризма. Ария эта могла бы стать подлинным гимном Люсьенов и Жюльенов Сорелей. Отчаянная ирония дворянского романтика Чайковского, презрительно и с затаенным ужасом вглядывающегося в звериный оскал этого буржуазного карьеризма, этой обнаженной и бешеной погони за удачей, помогла здесь композитору не только полно раскрыть, но, пожалуй, еще углубить образ инженерного офицера Германна, как он был замышлен Пушкиным.

Мы не случайно упомянули об ужасе. Характеризуя в письмах работу свою над «Пиковой дамой», П. И. Чайковский непосредственно говорит об «ужасе», об «ошеломляющем воздействии», о «леденящем страхе», которые он испытывает от общения с образами своей оперы. Нечего сказать, — «прелестный пустячок», от которого автор «вдруг принимается навзрыд плакать», «неудержимо рыдать»[[321]](#endnote-312). Нет, нет, не любовные перипетии гусара и княжны волновали композитора. Совсем иную задачу разрешал он в своей «Пиковой даме». Это были центральные для его мировоззрения проблемы натиска новых социальных групп, обреченности на историческое исчезновение групп ранее господствовавших. Это были, говоря одним словом, пушкинские проблемы.

А если еще вспомнить, что множество сцен и эпизодов, отсутствующих в пушкинской повести, привнесены в оперу помимо, а часто и вопреки желанию композитора, если вспомнить, что, как свидетельствует Модест Ильич, «авторство сценариума третьей картины — бала — в такой же мере принадлежит ему, как и директору {163} театров Всеволожскому», если вспомнить, что предложенная композитору сцена в Летнем саду самому композитору представлялась «несколько опереточно-балаганной»[[322]](#endnote-313), — если вспомнить обо всем этом, тогда мы сможем, пожалуй, по достоинству оценить раболепный рапорт театрального чиновника Кондратьева директору императорских театров: «Весь план либретто был вашим превосходительством указан Модесту Ильичу Чайковскому». Отдадим же его превосходительству то, что его превосходительству принадлежит, и попытаемся уже с полным основанием и сознанием всей художественной правоты нашего начинания осознать «Пиковую даму» Чайковского, как она рождалась в сознании самого композитора, в его внутреннем творческом общении с гениальной повестью Пушкина. Именно таково начинание, предпринимаемое Гос. Малым оперным театром, постановщиком В. Э. Мейерхольдом и дирижером С. А. Самосудом.

#### 3

Авторы спектакля, по изложенным выше причинам, не считали себя связанными текстом либретто Модеста Чайковского. Этот текст поэтому во многом написан заново В. И. Стеничем. И переработка коснулась, конечно, далеко не только стилистической стороны. Правда, и в этом отношении текст Модеста Ильича является весьма посредственной поэзией. Автор текста, не смущаясь, вводил в диалог своих живущих в XVIII веке героев цитаты из поэтов XIX столетия. В некоторых случаях сам Петр Ильич сомневался, например, имеет ли смысл: «и плачу вашею слезой». И нерешительно прибавлял: «кажется, что нет»[[323]](#endnote-314). Новый текст стремится изъять эти стилистические уродства и приблизиться по мере возможности к языковому и синтаксическому строю поэзии пушкинской поры, где только возможно, дословно используя стихотворные фрагменты Пушкина и поэтов его плеяды.

Но, разумеется, не в стилистическом перередактировании смысл и корень перестройки либретто. И даже не в том, что действие оперы, как это с необходимостью вытекает из приведенных нами соображений, перенесено обратно, в XIX век, в пушкинскую эпоху. Гораздо существеннее то, что изменен самый образ Германна. Новая постановка стремится, в соответствии с повестью Пушкина, в соответствии с замыслом и с музыкой Петра Ильича Чайковского, раскрыть образ Германна не как любовника, а как «карьериста», выходца из третьего сословия, охваченного азартной страстью власти и богатства.

Таким он подается с первого же появления своего на сцене. Режиссер решительно изменяет поэтому самую обстановку этого появления. В традиционном либретто влюбленный гусар Германн показывается фланирующим по аллеям опереточно-балаганного {164} (как выражался сам композитор) Летнего сада. По этим же аллеям гуляет княжна Лиза. Здесь же поет ей влюбленные арии ее жених, князь Елецкий (фигура, кстати сказать, отсутствующая у Пушкина, выдуманная либреттистом), и здесь же, в обстановке, в высшей степени для этого неподходящей, Томский поет свою балладу «о трех картах».

В новой редакции опера начинается так же, как начинается и повесть Пушкина: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». В атмосфере ночной карточной игры, в атмосфере азарта впервые появляется Германн. Он, как это наметил Пушкин, молчаливо бродит у карточных столов, следя за игрой. И первая же его ария — это не любовная ария, это лирический монолог разочарования, отваги и отчаяния, это лирический монолог байроновского героя. «Но мы живем надеждой страстной взять счастие рукою властной», — вот едва ли не первые слова Германна. И не случайно Томский дает ему сразу точную и четкую характеристику: «Как ты зол, честолюбив, ты прямо Байрон, а не армейский инженер».

За карточным столом идет игра. Счастливый игрок, опьяненный удачей, звеня легко выигранным золотом, прославляет изменчивую судьбу игрока. В этой атмосфере азарта и случая возникает баллада Томского «о трех картах», возникает совершенно органически, как естественное нарастание всей линии карточной игры. Эпизод за эпизодом сплетаются вокруг Германна, разжигая, раздувая в нем честолюбие и стихию азарта. И совершенно естественным, необходимым выводом из всего этого, необходимым завершением всей этой ночи азарта и карточной игры является заключительная клятва Германна: «Мой пробил час. На карту все; даю я клятву — узнаю тайну». Так первая картина оперы во весь рост выдвигает образ Германна-игрока, Германна-карьериста. Непреодолимое стремление узнать тайну выигрыша, тайну трех карт, а вовсе не любовь к Лизе — вот завязка оперы. Лиза вовсе не появляется в этой первой картине, так же, как, кстати сказать, в ней нет и Елецкого, образ которого вообще отсутствует в новой редакции оперы, так же, как он отсутствует в пушкинской повести.

Только во второй картине мы видим Лизу. Как познакомился с ней Германн? Да так же, как в повести Пушкина. Снедаемый жаждой выигрыша, он бродил по петербургским улицам, остановился перед домом графини, «увидел в окне чью-то молодую головку, и судьба его была решена».

Германн проникает в комнату Лизы и объясняется ей в любви. Притворно или искренно? И искренно, и притворно одновременно. Смутная надежда благодаря Лизе приблизиться к тайне графини, надежда, еще не осознанная, но волнующая, сделать Лизу «слепой помощницей своего начинания» — вот что движет Германном, что придает взволнованность и страстность его речам, вот что может {165} в этой сцене сделать его любовником. Он любовник, потому что он игрок.

Интриги игроков на балу разжигают в Германне азарт. Выведать тайну трех карт приходит он в спальню графини (эти мотивы в опере и прежде совпадали с повестью Пушкина). Графиня умерла. Лиза на улице ждет своего любовника. Что мучает ее? Не страх перед тем, что Германн стал убийцей чужой ей и враждебной старухи. Нет, мысль о том, что она была слепой помощницей в игре Германна, что «не ее любви, а денег алкала душа Германна», — вот что терзает Лизу.

Германн бросает свою несчастную возлюбленную, он бежит в игорный дом, там тема азарта, тема счастливого выигрыша окончательно пьянит его воспаленный ум. И, конечно, не Елецкий (которого, как сказано, вовсе и нет в новой редакции оперы) наносит ему решительный удар. Неизвестный игрок садится играть с Германном, и, ставя третью карту, Германн, как и в повести Пушкина, видит перед собою, «как живую», в обычном желтом платье, старуху графиню, «пиковую даму».

Германн сходит с ума. Запертый в клетке желтого дома, он шепчет судорожно: «Тройка, семерка, туз», «тройка… семерка… туз». Так кончается повесть Пушкина, так заканчивается и новая редакция оперы.

#### 4

Как видно, эта новая редакция действительно переосмысливает содержание оперы, содержание ее основного образа. Германн — азартный игрок, Германн — буржуазный карьерист действительно становится центральным образом спектакля.

Но этим, хотя и крайне существенным, переосмыслением, переосмыслением, раскрывающим существо музыки Чайковского с гораздо большей глубиной, чем это делало традиционное либретто, не ограничивается реформаторская работа постановщика спектакля В. Э. Мейерхольда и его дирижера С. А. Самосуда. Не менее решающим является также изменение самого стиля спектакля. «Пиковая дама» была поставлена в императорском Мариинском театре «с царской роскошью», с «изумительной пышностью». Такова была установка дирекции театра, такова была сценическая традиция императорского оперного спектакля. Но совпадал ли этот пышный стиль со стремлением самого композитора? Мы можем со всей твердостью сказать, что нет. Еще при постановке «Евгения Онегина» П. И. Чайковский ужасался при мысли, что его лирическая драма будет обставлена на Мариинской сцене всей тяжеловесной и громоздкой роскошью «большой оперы». Относительно «Пиковой дамы» мы уже знаем, что основные пышные сцены оперы, «бал» {166} с его пасторальной интермедией и «Летний сад», были навязаны композитору театральной дирекцией.

Музыкальный стиль П. И. Чайковского неизмеримо глубже и вместе с тем неизмеримо проще, сосредоточеннее и лаконичнее, чем эта внешняя, а зачастую и поверхностная пышность. И так же лаконичен, прост и сдержан стиль пушкинской повести.

И вот постановка В. Э. Мейерхольда сознательно освобождает спектакль «Пиковая дама» от этой мишуры и внешней пышности. Нет сцены в Летнем саду, нет и массовых танцев, церемоний и пышных хоров в сцене бала, которая вся сведена к наиболее лаконичным выразительным деталям.

Но зато с тем большей полнотой развернута линия нарастания драматического действия в опере. Чередование широко открытой сцены и сцен перед занавесом, то есть чередование «общих планов» и «крупных планов» (как их называет В. Э. Мейерхольд), позволяет с небывалой прежде ясностью и четкостью выдвинуть эту драматическую линию, выдвинуть движение центральных образов оперы, и прежде всего образа самого Германна. Постановщик отказывается от внешних бутафорских эффектов, он изобретает взамен их другие эффекты, более строгие и лаконичные, но, конечно, не менее действенные. Призрак графини в новой редакции оперы не приходит на сцену в освещении бенгальского света, на него не надета «маска с освещением электричеством изнутри», изобретением которой хвасталась некогда монтировочная часть Мариинского театра перед своим директором. Графиня в желтом платье со свечой в руке ровными шагами и по прямой линии проходит из одного конца сцены в другой мимо Германна. И В. Э. Мейерхольд конечно прав, утверждая, что это будничное явление призрака и не менее «страшно», и гораздо более близко к фантастике Пушкина и Чайковского, чем феерические бутафорские театральные эффекты.

Но вместе с тем режиссер отнюдь не отказывается от использования эффектов сцены там, где они действительно раскрывают внутренний смысл музыки. Наиболее показательна в этом отношении сцена в спальне графини, вырастающая в новой редакции едва ли не в центральную сцену всего спектакля.

Огромная, легкая, высоко подвешенная лестница кольцом ограничивает всю сцену, то забираясь почти под колосники, то спускаясь на пол, где под торжественным пологом стоит постель старой графини. На стенах над лестницей целая галерея портретов в лентах и пудреных париках, целая галерея образов XVIII века. По этой лестнице, мимо золотых перил, проходит Германн, прежде чем войти в спальню графини. Прерывистой походкой он взбирается по ступеням, проходит мимо портретов аристократических предков графини и оказывается, таким образом, лицом к лицу, один на один с тем дворянским XVIII веком, которому он бросает {167} вызов самым своим существованием, всем пылом своей жизненной жадности, своих страстей. Пройдя по лестнице, Германн оказывается перед графиней. И после смерти графини, после короткой сцены с Лизой, Германн стремительно и быстро взвивается обратно по лестнице, проносится по ее ступеням и скрывается.

Этот контраст темпов, развернутый на великолепной площадке лестницы, характерен для сценического стиля новой постановки «Пиковой дамы». И он характерен вообще для того нового, что вносится В. Э. Мейерхольдом в понимание оперной режиссуры. В отличие от режиссуры, добивающейся прямого и непосредственного совпадения метра сценического движения и метра музыки, в отличие от такого «далькрозианского», как говорит сам Мейерхольд, понимания оперного движения, режиссер стремится установить в своей постановке более сложное и разнообразное контрапунктическое взаимоотношение движения сценического и музыкального.

Спектакль «Пиковая дама» показывает немало образцов такого нового и принципиально чрезвычайно значительного режиссерского подхода к проблеме движения в опере.

Еще более принципиально значителен спектакль этот в работе над сценическим образом. Мало было, перетекстовав либретто, нарисовать новый словесный образ Германна. Надо было найти для него сценический рисунок, научив актера искусству строить этот новый образ. В. Э. Мейерхольд детально разработанными пантомимами, игрою вещей, тонко оправданными переходами, предельно логическими мизансценами, сложными тонированиями помогает актеру создавать сценический образ. Герои «Пиковой дамы» ходят по сцене как подлинно пушкинские герои, их пение кажется глубоко оправданной внутренней речью, до такой степени логичны, последовательны и художественно целостны все их движения, до такой степени логично и последовательно нарастает драматическое действие спектакля.

Под руководством такого огромного сценического мастера, как Мейерхольд, молодые актеры Государственного Малого оперного театра взялись за решение сложнейших сценических задач, выдвигаемых новой редакцией «Пиковой дамы».

Эта новая «Пиковая дама» должна прозвучать строже, проще, глубже, сосредоточеннее и лаконичнее, чем традиционный спектакль. И в полном соответствии с этой направленностью спектакля находится и музыкальное толкование оперы дирижером С. А. Самосудом. Ряд купюр имел задачей освободить партитуру от некоторых внешних наносных элементов; так, купюрована, например, русская пляска во 2‑й картине, квинтет в 1‑й картине и т. д. Дирижер стремится также уничтожить ту изолированность отдельных номеров, которая порой превращает исполнение партитуры «Пиковой дамы» в ряд оторванных, излюбленных публикой, привычно {168} нравящихся арий и ансамблей. Музыка «Пиковой дамы» должна прозвучать непрерывным и целостным музыкальным потоком. Многое, прежде не звучавшее и недооцененное в музыке Петра Ильича должно прозвучать при этом с новой и неожиданной силой. Строгость, лаконичность, сосредоточенная драматичность — эти свойства всего спектакля в первую очередь должны стать свойствами и музыкального исполнения новой «Пиковой дамы».

Малый оперный театр предлагает на суд зрителей это решение «Пиковой дамы», отчетливо сознавая, что это есть не единственно возможное сценическое решение гениальной оперы П. И. Чайковского. Но именно это разрешение кажется театру наиболее близким всему его сценическому пути и наиболее плодотворным для разрешения задачи нового раскрытия оперной классики.

1935

### За советский музыкальный спектакль[[324]](#endnote-315)

Давно уже отшумели те годы, когда первые бои за становление советской драмы, за советский драматический спектакль наполняли страстью и спорами сцены наших театров. Премьерами «Мистерии-буфф», «Озера Люль», «Конца Криворыльска», «Шторма»[[325]](#endnote-316) ознаменовались первые этапы этих боев. Уже к десятилетию Октября такие спектакли, как «Разлом», «Бронепоезд», «Любовь Яровая» (премьеры 1927 г. в Театре им. Вахтангова, в Московском Художественном и Малом театре)[[326]](#endnote-317), обозначали решительную победу советской тематики в драме. Пьеса советского автора, пьеса, говорящая о людях и делах социалистических дней, крепко вошла с тех пор в репертуар даже наиболее «академических» наших театров.

Иначе сложились судьбы советской оперы, советского балета. Такие оперные спектакли, как «Орлиный бунт» А. Пащенко или «Лед и сталь» В. Дешевова (оба спектакля Ленинградского театра оперы и балета), как «Фронт и тыл» Гладковского (в Ленинградском Малом оперном театре)[[327]](#endnote-318), как «Стенька Разин» Корчмарева[[328]](#endnote-319) (Большой театр в Москве), такие балетные спектакли, как «Болт», «Золотой век» Д. Шостаковича (Ленинградский театр оперы и балета), как «Красный мак» Глиэра (Большой театр)[[329]](#endnote-320), не сумели, за исключением балета Глиэра, укрепиться в репертуаре. Являясь серьезными и зачастую смелыми попытками талантливых композиторов нащупать метод советского музыкального спектакля, произведения эти характерны все же двумя своими чертами. Они оставались единичными, как бы «партизанскими» опытами преодоления старых традиций музыкального театра. И они в большинстве своем были отмечены той прямолинейной агитационностью и схематизмом {169} образов и композиции, которые в советском драматическом театре в основном были преодолены уже гораздо ранее. Вспомним, например, что такой агитационный примитив, как «Лед и сталь», появился на сцене оперного академического театра в эпоху, когда в драме уже существовали и «Чудак» А. Афиногенова, и «Заговор чувств» Ю. Олеши, и «Город ветров» В. Киршона и «Командарм 2» Сельвинского.

Советская опера, советский балет серьезно отстали от драмы. Это неоспоримо, и вместе с тем это не должно удивлять. История мирового театра изобилует подобными примерами. Не случайно попытки реформы русской оперы, связанные с творческой деятельностью Мусоргского и Римского-Корсакова и с организаторскими усилиями Мамонтова[[330]](#endnote-321), на целое поколение, а то и на два поколения отстали от преобразований, произведенных в драматическом театре творчеством Гоголя и Островского. Еще более запоздали опыты буржуазного обновления балета (Фокин, Бенуа — 1910‑е годы).

Исключительная сложность организации музыкального спектакля, громоздкость его аппарата, консервативность технических навыков — достаточно объясняют это отставание. Так бывало, но так не должно продолжаться на сценах социалистических театров. Слишком велика в нашей стране любовь к песне, к музыке, наполняющей сердца мужеством, радостью, волей. И если «работать с песнями» предлагает славный на все советское государство кузнец Бусыгин, и если песней, веселой и вольной, еще недавно закончился съезд лучших людей народа — рабочих-стахановцев, и если песни молодых советский композиторов сейчас уже звенят по всей широкой стране, от западного до восточного моря, — то разве не ясно, что высокое и подлинно народное искусство оперы должно расцвести на гребне прекрасной и звонкой эпохи, эпохи, когда жить стало лучше, жить стало веселее? Новой оперы, нового балета хочет зритель, так непобедимо любящий музыку и танец, зрелище приподнятое и праздничное. К созданию новой оперы, нового балета готовы прекрасные творческие кадры наших композиторов. Дело рождения полноценного советского музыкального спектакля созрело. Вот та обстановка, в которой Малый оперный театр взял на себя задачу всеми своими художественными силами содействовать укреплению и росту советской оперы и балета.

Сейчас наш театр может подвести первые итоги своей почти трехлетней работы в этом направлении. «Комаринский мужик» В. Желобинского (постановка — октябрь 1933 года)[[331]](#endnote-322), «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича (постановка — январь 1934 года), «Именины» В. Желобинского (постановка — март 1935 года), «Светлый ручей» Д. Шостаковича (постановка — июнь 1935 года) — вот эти первые итоги.

{170} Произведения эти не однодневки, они успели крепко войти в репертуар театра, любовь и симпатии массового зрителя уже окружили ряд из них. Со сцены Малого оперного театра они перешли на оперные подмости других городов, а иногда и других стран.

Существеннее и плодотворнее, однако, чем подводить итоги, поговорить о тех принципиальных выводах, которые возникают из опыта борьбы Малого оперного театра за советский музыкальный спектакль.

Первое — это проблема тематики советской оперы. Достаточно известно, насколько необходимой для всего дворянского и буржуазного оперного творчества была «дистанция времени». В отдаленную старину перенесено содержание подавляющего большинства опер классического наследия. В тех же немногих, сюжет которых более или менее современен эпохе их создания, «дистанция времени» заменена своеобразной «социальной дистанцией». Действие развертывается в экзотической социальной среде контрабандистов («Кармен»), куртизанок («Травиата»), богемы (одноименная опера Пуччини).

Что это: незыблемый закон оперной эстетики или исторически обусловленное свойство оперы буржуазной? Мы убеждены, что второе. Путы ограниченности, неизбежно связывающие реализм даже наиболее глубоких созданий буржуазной оперы, недоверие художника к масштабам своей эпохи и отсюда стремление уйти от нее или ее замаскировать, — вот что толкало к экзотике, к сказке, к старине даже величайших из композиторов прошлого, не решавшихся говорить о темах и об образах своей современности на таком исключительно мощном монументальном, обобщающем языке, как язык музыкального спектакля.

Но в том-то и дело, что все эти ограничения недействительны в применении к искусству, создаваемому художниками социалистической страны. Перед нами — жизнь, вдохновляющая художника на величайшее напряжение творчества, зажигающая его любовью и безграничным оптимизмом. Темы и образы социалистической действительности, действительности перестраивающегося мира, так монументальны и значительны, что мало всех звуков и красок искусства, чтобы оказаться вровень с ними. Вот почему падает «дистанция времени» для советского оперного спектакля, вот почему живая современность может и должна стать темой и материалом подлинно реалистической оперы социализма.

Тематика советской оперы, конечно, не должна быть ограничена хронологическими рамками. Все богатство человеческой истории, понятой и воссозданной талантом социалистического художника, может быть ее содержанием. Но особенно важной для усиления художественного воздействия советской оперы, для роста ее, как действительно массового и народного искусства, является {171} все же задача овладения тематикой и образами революционной действительности.

Вот почему Малый оперный театр считал необходимым с самого же начала направить свою репертуарную политику и ориентировать творчество близких к театру композиторов именно на тематику советской действительности, как на наиболее плодотворную тематическую цель. Подойти непосредственно и сразу к этой цели было трудно и композиторам и театру. Не случайно поэтому, что первыми опытами оказались оперы, черпающие тематику свою из классовой борьбы прошлого, как «Комаринский мужик», например. Уже гораздо ближе к революционной современности подводит последняя оперная работа театра «Тихий Дон»[[332]](#endnote-323). По теме своей опера эта вплотную подходит к Октябрю. Ветер рожденного Октябрем великого подъема революционного крестьянства веет в нем.

И, конечно же, исключительно горячий прием, который встретила эта опера юного композитора у широчайших зрительских масс, доказывает, какую силу и убедительность приобретает творчество советского музыканта, когда им движут идеи и эмоции живой нашей действительности.

Повторяем, было бы ошибкой суживать тематические границы советского музыкального спектакля. Но исключительно важно подчеркнуть принципиальную установку борьбы за этот спектакль, подчеркнуть то, что первая в мире социалистическая опера и социалистический балет имеют возможность показывать со сцены людей и образы своих дней, показывать их, не рядясь в маскарадные костюмы экзотики и архаики. В этом — один из залогов расцвета советской оперы и балета, как искусства высокого и подлинного реализма.

Второе принципиально важное в творческих установках Малого оперного театра неразрывно связано с тем огромным переломом во всей нашей художественной жизни, который произошел после исторического решения ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года. Не случайно весь новый этап работы Малого оперного театра и одновременный с ним рост оперно-балетного творчества советских композиторов целиком падает на послеапрельские месяцы и годы.

Имевшие хождение «до апреля» музыкальные теории, в частности теории РАПМ[[333]](#endnote-324), связывали, сужали творческие возможности советского музыкального спектакля. Одно то, что из наследия классической оперы фактически вычеркивались и Моцарт, и Глюк, и Верди, Мейербер, и Чайковский, и Вагнер, и начисто зачеркивалась новейшая западноевропейская опера, не могло не прибеднять тонуса советского оперного творчества. Само творчество это считали иные теоретики необходимым ограничить массовыми, хоровыми, мнимо-«коллективистическими» операми, посвященными {172} исключительно «масштабным» событиям. Огромный мир человеческих эмоций и лиризма вычеркивался из сокровищницы оперного творчества. А самый музыкальный язык оперы, во имя поверхностной и ложно понимаемой «правдоподобности» считалось необходимым свести якобы к «реалистическому» речитативу, к «разговору» с музыкально подчеркнутыми интонациями. Так изгонялась из оперы широко льющаяся мелодия, кантилена, так обеднялись возможности совершеннейшего из инструментов — человеческого голоса.

На тех же основаниях, к слову сказать, считали нужным изъять из балета якобы «условный» танец, заменяя его будто бы «реалистической» пантомимой.

Само собою разумеется, что левацкие «теории» эти ничего общего не имели с эстетикой марксизма, с требованиями подлинно народного искусства оперы и балета.

Малый оперный театр стремился построить искомый им советский музыкальный спектакль на всем богатстве кантиленного пения, на песенности, и притом в значительной мере на песенности народной. Театру были поэтому очень близки и понятны высказывания одного из наиболее тесно связанных с театром композиторов Д. Д. Шостаковича:

«Опера является прежде всего вокальным произведением, певцы должны заниматься своей прямой обязанностью — петь, но не разговаривать, не декламировать и не интонировать. Все вокальные партии построены у меня на широкой “кантилене”». (Статья к постановке «Леди Макбет».)[[334]](#endnote-325)

И думается, что не только сам Д. Д. Шостакович в оперной практике осуществлял эти свои воззрения, но и музыка других композиторов, работающих для Малого оперного театра, направлена к той же цели: к вокальному богатству, к народности, к простоте.

Подобным же образом и в балете стремился театр вернуть центральную роль и значение танцу, как совершеннейшей, богатейшей форме выразительного движения.

И далее. Малый оперный театр считает, что решить проблему советской оперы и балета нельзя, не пытаясь одновременно пересмотреть вопрос о сценическом, режиссерском и исполнительском стиле оперного спектакля. А сделать это можно, только ища нового сценического и музыкального решения постановок классики оперы и балета. Вот почему считал наш театр важным одновременно с работой над «Комаринским мужиком» и «Леди Макбет» работать над постановкой таких величайших творений музыкального гения прошлого, как «Кармен» и «Пиковая дама». Вот почему советскому балетному спектаклю «Светлый ручей» предшествовали постановки классических «Коппелии» и «Арлекинады». Избегая леваческой, сверхкритической, варварской ломки {173} классики, Малый оперный театр не искал в то же время музыкально-академического (вполне законного для театров иного профиля) подхода к созданию музыкальной классики. На материале классики театр стремился найти разрешение все тех же задач реалистического, сюжетно-напряженного, образно-осмысленного, строгого и эмоционально-ясного стиля музыкального спектакля, вне которого он не мыслил себе создание советской оперы, советского балета. Поставленный В. Мейерхольдом спектакль «Пиковая дама» особенно отчетливо выражает эти установки. Спектакль этот, стремящийся быть спектаклем Пушкина и Чайковского, в то же время целиком обращен к настоящему, к сегодняшним задачам стиля и метода музыкального спектакля. И думается, что это взаимодействие работ над новой оперой и над оперой классической плодотворно и необходимо для того, чтобы советский музыкальный спектакль родился как творение действительно высокого и полноценного искусства. Иначе театру грозит левачество. Иначе почти неизбежна вульгаризация задачи создания советской оперы, советского балета.

И, наконец, третье, что представляется важным в трехлетнем опыте Малого оперного театра, — это организационные методы работы над советским музыкальным спектаклем.

Весь опыт деятельности Малого оперного театра, вся практика работы над перечисленными выше спектаклями советских композиторов красноречиво говорят об одном. Именно внутри творческого театрального организма, при постоянном взаимодействии драматурга, композитора, его товарищей по искусству, художественного руководства театра, его мастеров-исполнителей, с наибольшей плодотворностью растут и крепнут создания советской оперы.

Ни одно из произведений, поставленных Малым оперным театром, не родилось изолированно от театра, «в кабинете» и сразу. Почти всегда самая тема будущего спектакля рождалась в творческом организме театра. Под этим понятием мы разумеем здесь не только самый коллектив театра и его руководство, но и ту среду композиторов и либреттистов, которые связали свою деятельность с Малым оперным театром.

Композиторы, работающие с театром, в большинстве своем еще очень молоды. Старейший из них и по возрасту, и по самостоятельности своего творческого пути — это блестящий создатель «Леди Макбет» Д. Д. Шостакович. (Еще за несколько лет до «Леди Макбет» Малый оперный театр поставил юношескую его оперу «Нос»[[335]](#endnote-326).) И совсем уже молоды годами и творческим опытом такие композиторы, как В. Желобинский и И. Дзержинский. Работая с ними, театр берет на себя задачу содействовать длительному и сложному процессу совершенствования произведения композитора. В работе над либретто и клавиром, позднее — в процессе {174} оркестровых сыгровок и сценических репетиций шлифуется драматическая и музыкальная ткань, уточняются образы, дописываются композитором целые сцены и акты, как это было, например, с «Именинами», с «Тихим Доном», «Светлым ручьем». Вслед за первой, уже поставленной редакцией «Комаринского мужика» была создана и поставлена новая литературная, музыкальная и сценическая редакция той же оперы.

Это стало возможным благодаря творческой близости, объединявшей вокруг Малого оперного театра группу композиторов и драматургов. Это стало возможным благодаря тому, что Малый оперный театр имеет настоящее счастье видеть в своем художественном руководстве такого исключительного музыканта, как С. А. Самосуд. Замечательно умение его заново прочитывать классические партитуры. В его «Кармен», и в особенности в его «Пиковой даме» музыка Бизе и Чайковского предстает как бы совершенно новой, человечески простой и волнующей, Как бы заново открытыми кажутся проходившие ранее незаметными страницы, а музыкальные куски, ставшие заштампованно-популярными, звучат с неожиданной свежестью и остротой. Это потому, что С. А. Самосуд — подлинный мастер реалистического стиля дирижерства. И нигде так не сказывается его мастерство, как именно в дирижировании советскими операми.

Вот почему с такой силой звучат под дирижерской палочкой Самосуда партитуры «Леди Макбет Мценского уезда» и «Тихого Дона». Все же С. А. Самосуд далеко не только дирижер, хотя бы и замечательный. Он — строитель музыкального театра, он — воспитатель плеяды молодых советских композиторов, вдохновитель их творческих начинаний. Он подлинный энтузиаст создания советской оперы, уже сейчас крепко вписавший свое имя в ее молодую историю.

И что, конечно, важнее всего: осуществляемый Малым оперным театром метод выращивания советского музыкального спектакля стал возможным потому, что в условиях советской художественной культуры целый большой театральный организм с его певцами, танцорами, оркестром и хором, целый большой государственный театр мог быть поставлен на службу делу музыкально-театральной реформы. Этого не могло быть ни во времена Глинки, ни во времена Мусоргского. Такой мощной организационной помощи не могли иметь и не имели ни создатели дворянской, ни буржуазной оперы.

Только государство освобожденного труда, только партия, перестраивающая мир во имя освобождения и раскрытия всего человеческого в человечестве, могут оказать такую великую поддержку своему молодому искусству.

По вещему слову Ромена Роллана, «гордое поколение художников Октябрьской революции должно в окружающей их действительности, {175} в боевой жизни семи создаваемых им республик находить свои “Илиады” и “Одиссеи”, находить своих “Борисов Годуновых”, “Князей Игорей” и “Кольцо Нибелунгов”».

Будучи убежденным в близком появлении на оперной сцене музыкального спектакля, самой темой своей и всем существом своим отражающего пафос и красоту социалистических дней, стремясь всячески содействовать рождению такого спектакля, Малый оперный театр вступает в новый ответственнейший этап своей творческой жизни.

1936

### Лаборатория советской оперы(К гастролям Ленинградского Малого оперного театра)[[336]](#endnote-327)

«Комаринский мужик», «Леди Макбет», «Именины», «Светлый ручей» и «Тихий Дон» — таков итог трехлетней работы Государственного Малого оперного театра над созданием советского музыкального спектакля. Произведения эти — не однодневки; они успели крепко войти в репертуар театра, завоевать любовь массового зрителя. Со сцены Малого оперного театра они перешли на оперные сцены других городов, а иногда и других стран.

Если вспомнить, что дореволюционная русская музыка за десятилетия, прошедшие после «Золотого петушка», не сумела создать ни одного произведения, сколько-нибудь укрепившегося на оперной сцене, тогда станет несомненным, что первые и еще скромные шаги советского оперного творчества являются проявлением того созидательного подъема, который движет всей нашей прекрасной эпохой.

Малый оперный театр работает над созданием советского музыкального спектакля. Перед ним стоит задача овладения тематикой и образами революционной действительности. В этом отношении особое значение для театра имела опера «Тихий Дон». Молодой композитор И. Дзержинский с большой силой и страстью, с неподдельной искренностью и простотой отразил в своей опере недавние события конца империалистической войны. Действие оперы непосредственно подходит к Октябрю. На примере этой оперы, при всех ее недостатках, видно, какую силу и взволнованность приобретает творчество советского музыканта, когда им движут идеи живой революционной действительности.

Опыт деятельности Малого оперного театра говорит о том, что молодая советская опера должна расти и крепнуть при постоянном содружестве драматурга, композитора, художественного руководства театра и его мастеров — исполнителей. Нельзя не отметить {176} при этом исключительной роли музыкального руководителя театра заслуженного артиста республики С. А. Самосуда, подлинного энтузиаста советской оперы, упорно и настойчиво воспитывающего кадры молодых советских композиторов. Ни одно из произведений, поставленных в Малом оперном театре, не родилось изолированно от театра. В процессе общей творческой работы уточнялись образы и сцены, дописывались целые акты.

Так не только рождаются новые оперы. Так растут молодые мастера — композиторы, окружающие театр. Так растет театр, который считает делом своей чести и гордости стать «подлинной лабораторией советской оперы».

1936

## **{****177}** Античный театр

### Театр Аристофана[[337]](#endnote-328)

#### 1

В книге этой перед советским читателем является поэт, едва ли не наиболее блестящий из творцов мировой комедии и вместе с тем создатель театра, пусть очень своеобычного, пусть далеко от нас отошедшего, но носящего столь разительные черты подлинного народного искусства, что право его на наше внимание неоспоримо.

Следы исконного рождения театра из общенародной игры, из календарной, праздничной обрядности сохранились в искусстве многих народов и стран, но лишь как бессильные пережитки, подавленные и заглушённые последующим победоносным вторжением профессионального театрального мастерства и ежедневного будничного спектакля. Если отбросить театральные системы старинного и современного Востока, все еще остающиеся загадочными, то лишь древнегреческая культура дает пример действительного и широкого расцвета обрядовых, праздничных форм театра. Как известно, мы имеем здесь дело с двумя ответвлениями праздничной драмы — с трагедией и комедией. Но если древнегреческая трагедия, представленная славными именами Эсхила, Софокла, Еврипида[[338]](#footnote-12), может, пожалуй, почитаться знакомой современному {178} читателю, то древнегреческая комедия, в той стариннейшей, обрядовой ее части, которая представлена Аристофаном, продолжает оставаться почти неведомой.

Лишь исследования последних десятилетий, а порою и последних лет начали раскрывать подлинные пути и истоки этого своеобразнейшего искусства. Но многое и до сих пор еще остается неясным.

#### 2

Весенний праздник греческих земледельцев, виноделов и пахарей, буйная и пьяная сельская гулянка — фаллический «комос» — вот откуда, по надежному свидетельству отца древней учености Аристотеля, пошла комедия. «Комедия родилась из фаллических песен, — говорит он, — и поныне распеваемых во многих городах».

Подобные земледельческие празднества были широко распространены и на берегах Средиземного моря, и на Востоке, и среди народов новой Европы. Они меняли в зависимости от господствующей официальной религии наименование свое и внешние формы, но оставались верными своей основе. То были дни пусть кратковременного, пусть быстротечного, но высвобождения празднующих масс, земледельцев, чернорабочих, ремесленников, из-под постылого гнета ежедневного труда, из-под власти тягостных социальных отношений, из-под бремени забот, долгов, будничной суеты, то были «дни свободы», «дни карнавала». Именно под таким названием ничтожные пережитки могучих некогда празднеств дошли до современной цивилизации. В корне же их всюду лежал культ божества возрождающейся природы, божества плодородия, в образе Диониса, Адониса, Ра, почитавшегося в Греции, в Передней Азии, в Египте.

Жертвоприношения, первоначально, вероятно, человеческие, маскированные процессии с символом бога, необузданное праздничное обжорство и пьянство, столь же необузданный разгул, веселая, дерзкая, шутовская игра маскированной молодежи — вот содержание торжеств. Мысль о преодолении бытовой повседневности, некая фантастическая перевернутость общественных и природных отношений, перевернутость, где бедняки становятся на место богатых, «птицы» и «звери» — на место «людей», молодежь — на место стариков, женщины — на место мужчин, лежали в основе и празднеств, и маскарадной театральной игры, их венчавшей. Они одинаково определяют собою и широко любимую в феодальной Англии весеннюю игру в «майского короля», и старославянские игры, и египетские мистерии «хмут», и, наконец, вот эти греческие «игры Диониса».

Но в то время как и английские, и славянские народные карнавальные празднества скоро поблекли в непосильной борьбе со {179} знатью и церковью, рядом крутых и жестоких мер стремившихся запечатать этот вечно бьющий родник огромной протестующей энергии и буйного своеволия, «Дионисовым играм», греческому сельскому комосу было дано в ходе истории вырасти в великолепную театральную систему. Это стало возможным благодаря особенностям греческой религии, никогда не принимавшей жесткие церковные формы, и главным образом потому, что греческому крестьянству, творцу и носителю комоса, удалось в союзе с торговцами и ремесленниками городов не только освободиться из-под власти земельной аристократии, но и построить свою культуру, культуру городов-деревень, первым и славнейшим среди которых стали Афины. Случилось это к концу VI века до н. э., и вот уже к началу V века в общественный быт Афин, в их государственный календарь крепко вошли и получили официальное признание исконные сельские празднества Диониса, древний комос. Как кажется, карнавал-комос был сперва обязательной ритуальной частью лишь малых «Ленейских» празднеств, но вскоре любовь народа перенесла его веселую обрядность и на соседние торжества весенних «Великих Дионисий». Мы мало осведомлены о праздничных процессиях, с символом бога — фаллом, разгуливавших в эти дни по улицам и дорогам, о выкатываемых на площади бочках с вином, о жертвоприношениях, попойках, ночных хороводах с факелами и под звон бубнов, о насмешливо-веселых праздничных песнях в честь Диониса. Но связная цепь документов — «Дидаскалий» — позволяет восстановить порядок заключительной части празднеств. В большом театре Диониса на склоне Акрополя и в загородном театре «Диониса на болоте» выступали в этот день три комических маскированных хора, исполняя произведения трех комических поэтов. Трое «хороустроителей» — хорегов из числа зажиточных граждан брали на себя иждивение участников зрелища. Судьи, избираемые из зрителей, присуждали награды победившему хору и поэту, занося итоги состязаний в «Дидаскалии», нам частично сохраненные. В такие упорядоченные формы вылились под организующей рукой государства необузданные игры ряженых древнего комоса. Очевидно, им надо было пройти для этого немалый путь: в комос — карнавал вошло и тесно переплелось с ним сложно разработанное мастерство балаганных актеров — мимов. Вольные потехи комоса обуздала традиционная архитектура официального театра. Он испытал сильнейшее воздействие соседних искусств, литературы, музыки, он изменял, наконец, свою окраску и содержание в зависимости от меняющихся социальных и политических условий.

Древнеаттическая комедия (так условно называется этот театральный жанр) является, таким образом, достаточно сложным видом искусства. От первых, от начальных лет его развития не сохранилось ничего, кроме случайных цитат в сочинениях позднейших {180} критиков да нескольких имен. Судить о древнеаттической комедии можно поэтому лишь по творениям Аристофана. Из сорока с лишним комедий его до нас дошло одиннадцать. Немного, конечно, но при этом следует помнить вот о чем. Благодаря особенностям греческой культурной жизни каждый художник, художник театра в первую очередь, был связан четким и устойчивым традиционным каноном-образцом. Выступая ежегодно с двумя новыми комедиями, притом комедиями-однодневками, в огромном большинстве случаев не доживавшими до второго представления, комический поэт не гнался за новизной во что бы то ни стало. Он охотно сохранял установленную предшественниками композицию, он охотно и часто воспроизводил снова и снова одни и те же однажды понравившиеся мотивы и положения, стараясь лишь блеснуть свежестью злободневной темы и язвительностью внезапных острот. Вот почему мы имеем право по сохранившимся комедиям Аристофана, в особенности по циклу ранних его комедий, судить о карнавальном театре V века в его целом[[339]](#footnote-13).

#### 3

Обрядовый, праздничный момент остается основным в комедиях Аристофана. Они рассчитаны не на каждодневную будничную «постановку», а на однократное исполнение в день праздника. Они как бы вобрали в себя, художественно преобразив, все обрядово-бытовые элементы празднеств. Главные исполнители их — любители-граждане, «ряженые», маскированный ход. В отличие от единого хора трагедии, в комедии ряженые разделены на два полухория. И эта «антифонность» бесспорно восходит к обрядовой игре, к исконному столкновению двух праздничных, сшибающихся на улице, веселых и загулявших толп, столкновению, сохранившемуся и во многих славянских и нынешних детских играх. «А мы просо сеяли, сеяли», «а мы просо вытопчем, вытопчем», — по такой же примерно схеме строились взаимоотношения полухорий в древнеаттической комедии, по схеме столкновения, борьбы. Борьба весны с зимою, юности со старостью, нищеты с богатством была основной и исконной темой праздничного карнавала. Позднее темы эти легко и естественно приобрели социальную, политическую окраску. Само собой разумеется, что и эта политическая окраска при общей всепроницающей установке карнавала на фантастику, на сказочную {181} перевернутость вещей и отношений, носила довольно-таки причудливый характер. Все же сцена столкновения, спора, «агон» была и оставалась композиционным центром Аристофановой комедии, ее истинным смысловым зерном. То это спор старого и молодого поколений (комедия «Осы»), то столкновение различных принципов народного воспитания («Облака»), то борьба мужчин и женщин («Лисистрата»). Столкновение то носит характер серьезно-делового спорта, то разгорается в оживленную, стремительную сцену свалки-побоища.

Но ритуальные пережитки комоса в аристофановской комедии далеко не исчерпываются агоном. Недаром комос — праздник свободы, праздник победы над бытом, над будничной закономерностью. Все ставится здесь вверх ногами, последние становятся первыми, женщины — господами, а мужчины — слугами («Законодательницы» — «Экклезиазусы»), птицы — богами, а божества — ничем («Птицы»), старики — мальчишками и дети — воспитателями («Осы» и «Облака»). Вот этот переворот, этот сдвиг привычных отношений и есть то, что в первую очередь придает наивному карнавалу могучую сипу жизнерадостности, пафос победы над буднями, легкость и блеск. Этот сдвиг нагляднейшим образом отражен уже в самой фантастически-сказочной костюмировке хора, обращающей людей в птиц, ос и облака, он насквозь пронизывает все песни и действия хора. Та часть комедии, где он проявляется с величайшей определенностью и силой, уже в древней критике получила наименование «парабазы». Парабаза входит в каждую комедию Аристофана. Она целиком принадлежит ряженым, хору. Здесь хор выступает с песнями и «речами», прославляющими его сказочную природу; с величайшим разнообразием здесь варьируется на разные лады основной мотив «сдвига», «перестановки». Парабаза — это фантастический узел комедии. Сюда же почти всегда присоединяется, быстро ставшее традиционным, обращение поэта к зрителям, так называемые анапесты. Поэт или от его имени предводитель хора просит собравшихся о снисхождении, превозносит свои заслуги и доблести или старается очернить своих литературных противников и соперников по ремеслу. Для нас эти анапесты — драгоценнейший и древнейший материал по истории аристофановской комедии.

Ритуальное жертвоприношение и связанные с ним обжорная Дионисиева пирушка и разгульная попойка также вошли в комедию как обязательная часть. Современному читателю эта условность покажется, пожалуй, трудно объяснимой. Нужно помнить об огромном некогда и совершенно реальном жизненном значении этого «гомерического» праздничного чревоугодия, разговенья, следовавшего за длительным постом, чтобы оценить по достоинству тщательно развертываемые Аристофаном сцены жертвоприношения, обычно прерываемого непрошеными гостями — шутами, {182} чтобы оценить и почувствовать любовно перечисляемые поэтом жаркие и мехи с вином, уничтожаемые и опоражниваемые исполнителями. Что мы имеем дело с подлинной, хотя и пережиточной реальностью, что пирушка в комедии была не простой условностью — доказывают постоянные насмешки поэта над скупостью хорега и над никчемностью выставленного им, согласно древнему обычаю, праздничного угощения актеров и хора. (Смотрите «Птицы», где тощий козленок служит поводом для неисчерпаемых острот и театральных шуток.) В конце же концов и это ритуальное обжорство не более условно, чем традиционные в новой комедии «свадьбы под занавес».

Впрочем, и свадьба — мотив, заимствованный новым театром из старинной обрядовой игры. Там он естественно вытекал из общего духа сексуальной вольности, вместе с рядом других вольностей обязательных для карнавала. Дух полового своеволия, дерзко и заносчиво расторгающего привычные бытовые рамки, проходит сквозь комедию в целом, придавая ей порою налет некой беззастенчивости и грубоватости. Было бы, однако, величайшим заблуждением усматривать в освященной традицией бесцеремонности веселящихся виноградарей и земледельцев порнографическое смакование непристойностей. Его нет в творчестве Аристофана. Эротическая линия комедии находит завершение в заключительной сцене свадьбы, сцене, прямым путем восходящей к обряду «священной свадьбы» Диониса с «царицей праздника». Торжественный ритуальный тон иногда выдерживается здесь Аристофаном. Лучшим примером может служить завершительное брачное шествие Пифетера и Василии в финале «Птиц». Но чаще поэт причудливо искажает завещанный традицией мотив и забавляет себя и зрителей резко буффонной, шутовской любовной сценой, вроде того, например, эпизода в «Осах», где подвыпивший старик Клеонослав заплетающимся языком любезничает с податливой танцовщицей, ведя с ней непринужденно-двусмысленный диалог.

Одновременно с сексуальным моментом находит развязку и мотив «сдвига», мотив опрокинутых отношений. Комедия завершается сценой выбора или провозглашения «нового владыки», «нового царя». Это, бесспорно, древнейшая к важнейшая ритуальная часть карнавального зрелища. Борьба «весны и зимы», упомянутый уже «переворот» в природе и социальном мире — все это венчается и достигает вершины вот в этой церемонии, одинаково распространенной и в греческих «играх Диониса» и в торжествах вавилонских, римских и новоевропейских. Галантные выборы «майских королев» на современных мещанских праздниках — вот последние, жалкие и нелепо искаженные следы некогда глубоко серьезного и значительного обряда. Аристофан порою сохраняет торжественно-приподнятый характер церемонии. Именно так окрашивает он провозглашение «новым Зевсом», «победителем богов» {183} Пифетера в упомянутых уже «Птицах», но зато уж совсем по-дурашливому развивается тот же мотив в «Ахарнянах», где герой, Дикеополь, первым опорожнивший ковш с вином, избирается «царем попойки», или в «Осах». В роли нового Зевса выступает здесь все тот же пьянчужка Клеонослав, разбушевавшийся и расскакавшийся вовсю. И, наконец, шумным, маскарадным, богатым песнями и плясками уходом под огни ритуальных факелов кончается комос, а с ним и весь спектакль.

Таков ритуальный остов комедии Аристофана, целиком совпадающий с общей обрядностью Дионисиевых празднеств. Его составляют, таким образом, следуя один за другим: появление хора — парод, спор — агон, обращение — парабаза, сцены жертвоприношения, пирушки-попойки, свадьбы, избрание нового царя и заключительный факельный комос. Хор играет во всех этих сценах преобладающую роль, двойной хор из костюмированных граждан в составе 24 хореватов (в отличие от 12 – 15 человек в едином хоре трагедии). Деление на полухория определило собою всю композиционную схему карнавальной комедии. Опять-таки в отличие от трагедии, слагавшейся из последовательной цепи «эписодиев» и песен хора, комедия целиком строится на симметрии, на параллелизме. Она состоит из нанизывающихся «чет», каждая из которых в свою очередь составляется из четверки: из песни одного полухория — оды, эпирремы — речи предводителя полухория или соответствующего актера, антоды — «противопесни» второго полухория, антэпирремы — «противоречия» второго исполнителя. Агон и парабаза, насквозь хорические, были чистейшими образцами симметрической композиции, но тот же «эпиррематический» принцип, осуществляемый хотя бы в виде смыслового параллелизма, действителен и для прочих частей комедии. Это он придает карнавальной комедии в целом характер некой карусельности, своеобразно кругового действия, глубоко отличного от стремительно поступательной интриги древней трагедии и современной драмы.

Да есть ли вообще какое-либо действие в Аристофановой комедии, может ли вообще называться театральным представлением эта странная, так плотно связанная традицией обрядовая церемония?

Печать театральности налагает на карнавальную комедию то самое мастерство скоморохов — мимов. Бродячие труппы этих искусников, акробатов, жонглеров, чревовещателей, канатных плясунов искони кочевали и по базарам Востока, и по сельским ярмаркам Древней Греции, разбивая то здесь, то там свои дощатые подмостки и пестро размалеванные балаганы. Их же прямые преемники тревожили своим буйным весельем благочестивый покой церковных властей на праздниках новой Европы. Очень рано эти мастера потешного ремесла вошли в тесное соприкосновение {184} с карнавальной игрой ряженых На играх Диониса. Подробности последовательного взаимопроникновения столь, казалось бы, противоположных начал — ритуальной игры любителей-граждан и профессионального искусства скоморохов — скрыты от нас; в сохранившихся комедиях Аристофана синтез уже полностью осуществлен.

В ритуальную «эпиррематическую» композицию спорящих полухорий («а мы просо сеяли» и пр.) вводится, первоначально совершенно чуждая ей, схема балаганного спектакля, схема «Петрушки», в которой центральная комическая фигура шута — «бомолоха» (как он назывался в Греции) в дурашливых диалогах встречается с вереницей быстропроходящих шутовских масок. Хвастливый солдат, ученый-шарлатан, болтливый лекарь, продавец мазей, оружейник, все эти извечные маски народной комедии сталкиваются с бомолохом, который издевается над ними и прогоняет ударами палки. Эту основную противоположность двух комических характеров, из сшибки которых рождается комизм балагана, примитивная греческая психология фиксировала, придав центральному шуту — бомолоху облик Эйрона — «иронического» простака и дав кличку аладзон (бахвал) разношерстной толпе его партнеров. Карнавальная игра вобрала в себя театр «Бомолоха», сделав самого бомолоха одним из участников агона — спора и поставив его в центре последующих ритуальных сцен — «жертвы», «обжорства», «апофеоза». Комедия «Птицы», где бомолох — Пифетер в первой части комедии выступает как оратор агона, а затем в качестве приносящего жертву, отбивается от целой оравы бахвалов — аладзонов, чтобы в заключение комедии быть возвеличенным в апофеозе, — чистейший образец такой схемы. Клеонослав в «Осах», на правах бомолоха избивающий встречных и поперечных, — другой пример.

Но это лишь одна из возможностей. Иногда основной «сдвиг» и «перевернутость отношений» карнавальной игры забавно стасовываются с излюбленным в народной комедии всех веков «обратным ходом», при котором осуществленные желания комического героя в конце концов обращаются на его же голову. Тогда Клеонослав в «Осах» не только становится, во имя карнавальной перевернутости отношений, воспитанником собственного сына, но и с дурашливой последовательностью, пользуясь советами своего воспитателя, раз за разом попадает впросак. По такой же схеме действует Стрепсиад в «Облаках», выслушивая от сына горькие наставления, которые сам же он ему дал в начале комедии. Или же поэт пользуется излюбленным в народной комедии паломничеством простака бомолоха к мудрецу за советом («Птицы», «Облака», «Ахарняне»), широко развивая при этом комизм взаимного непонимания простака и философа, или же выводит шутовской, пересыпанный загадками и остротами, диалог рабов-клоунов {185} (начало «Ос»). Главная арена действия балаганных фигур — вторая половина комедии, следующая за агоном и парабазой, но и все зрелище в целом заполняют они своей суетней, шумным вздором и палочными драками.

Из сочетания карнавальных обрядов и балаганного театра вытекают отдельные комические приемы Аристофана. Очевидно, здесь нет и речи ни о запутанной комедийной интриге, ни о сколько-нибудь сложных комических характерах или типах. Актеры Аристофана, как и его хор — в первую и последнюю очередь — орудие шутовства, балагана. Они всегда рады выйти из роли, чтобы сострить или выкинуть коленце.

Основное комическое средство — упомянутый уже «сдвиг» и вытекающий отсюда прием сравнения, уподобления. Это — собственность не только комедии, это — отличительная особенность греческого остроумия вообще. Недаром именно в Греции получили такое распространение басни и притчи, основанные на комическом сравнении плохо сравнимых вещей и понятий. Игра в мудреные и неожиданные уподобления вошла глубоко в быт греческого общества, — ею забавлялись на собраниях и попойках. Хорошее описание такой потешной игры дает раб в «Осах», рассказывая о похождениях Клеонослава на светской попойке. О том же рассказывает и писатель Ксенофонт, рисуя картину современного ему пира.

Комедии Аристофана, следуя примеру басен и подражая быту, полны сравнений, полны притч и метафор. Но поскольку речь идет не о словесном, а о театральном искусстве, не об анекдоте, а о зрелище, постольку и сравнения, и метафоры у Аристофана выходят за пределы слова, материализуются в вещественной форме. В первую очередь это относится к самому хору, через материализованное сравнение становящемуся «птицами», «осами», «облаками». Сравнение развертывается. Злых судей — «ос» отгоняют палками, душат дымом и огнем. При виде «облаков» комический герой завертывается в плащ, боясь промокнуть. Клеонослав в «Осах», словно «птичка», порхает из окна, как «дым», летит из трубы; его «шугают сеткой» и «захлопывают заслонкой». Материализованное сравнение становится исходной точкой для фейерверка острот и каламбуров. Чего стоит в этом отношении уподобление женщины факелу в финале «Ос»? Примеров можно привести сотни. Комедии Аристофана кишат сравнениями и притчами, то довольно плоскими, то сложными и глубокомысленными, как хотя бы притчи-песенки в «Птицах».

Так же часто пользуется поэт каламбуром, обычно, как и метафора, материализованным. «Напиток» и «мирный договор» выражаются по-гречески одним словом (spardai). На этом строится в комедии «Ахарняне» целая сложная сцена. Выйдя за границы непосредственно комического стиля, Аристофан охотно и часто {186} прибегает к пересмеиванию, к пародированию. Он пародирует обряд молитвы, пророчества, политической речи, философской проповеди; но особенно распространены и сложны пародии литературные. У Аристофана есть целые комедии («Лягушки», «Женщины на празднике»), построенные на пародировании целых сцен из современных трагедий. Пародия на трагедию Софокла «Афамант» прощупывается в «Облаках», пересмеивание его же трагедии «Терей» несомненно в «Птицах». Стих Аристофана то и дело перескакивает на пародию. Мы подмечаем это иногда, но тысячи намеков и литературных шуток для нас, не знающих повода к пародии, остаются непонятными.

Все это — комические приемы карнавала. В добавление к ним целый арсенал комических средств чисто балаганной комедии приводит сам Аристофан в «Облаках» и «Осах». Защищая достоинство своих произведений, он говорит:

Шуток здесь над лысыми кет, плясок нету кордаку;
Здесь старик, стихи бормоча, палкой собеседника
Не колотит, чтобы прикрыть соль острот подмоченных.
Не кричат здесь «горе, беда!», с факелом не бегают.

И еще:

Двоих рабов болтливых мы не выведем,
Орехами бросающихся в зрителей, Геракла,
Обманувшегося в ужине,
И Еврипида представлять не станем вам.

На деле же шутками этого рода полны комедии Аристофана, и к ним можно еще присоединить постоянные дерзкие нарушения театральной иллюзии (разительнейший пример в «Облаках», стих 1090 – 1100), шутки «в сторону», акробатические прыжки и сцены жонглирования (особенно богаты ими «Осы»), сцены переодевания, взаимного непонимания, пьяной болтовни, комической пантомимы, дурашливой скороговорки, беготни, драк.

Так же пестра и словесная ткань Аристофановых комедий. В языке их древний грамматик Квинтилиан превозносит «чистую прелесть аттической речи, величавую, изящную и пленительную». Но этот чистый, бойкий и хлесткий говор греческого города — лишь основа языка комедии. Он обогащен тысячью сложных слагаемых. Комедия вобрала в себя и народную сказку, и бродячий анекдот, и старинную притчу, и популярное пророчество, и застольную песенку, и новейшую городскую остроту, и модную философскую теорию, и свежую сплетню. Язык ее все время щеголяет выражениями то из блатного словаря предместий и гавани, то из обихода торжественных молитв и священнослужении, тарабарскими фразами на диалектах, чудовищными словообразованиями из четырех и пяти составных частей, и каламбурами, бесконечно разнообразными, рассыпающимися ослепительным фейерверком. Герои {187} Аристофана говорят на любой зауми, «по-персидски», «по-скифски», «по-птичьи», «на языке богов», наконец! («Птицы»)

Бесконечно разнообразна и ритмика карнавальной комедии. Диалоги ведутся здесь обычно в шестистопных ямбах, эпирремы, агона, парода, парабазы написаны длинными, то величаво анапестическими, то прыгающими хореическими, то нервными ямбическими стихами. Длинные строки эпиррем заканчиваются потоком коротких строчек, «пнигосом» — удушьем, как его называли древние. Стих следует здесь за стихом без единой ритмической паузы, предъявляя исполнителю сложнейшие требования речевой виртуозности. И, наконец, величайшее разнообразие мелодий и ритмов в хорах — «одах». То это простенький колокольчик задушевной народной песенки, то задорное пересмеивание громоздкой торжественности пиндаровских «эпиникий», то подлинное величие патетических гимнов, то целый каскад заумных звучаний, как хотя бы знаменитая песня удода в «Птицах». Трудно, а пожалуй, и невозможно поставить какие-либо произведения мирового театра рядом с комедиями Аристофана по диковинному и сложному блеску стиха и речи[[340]](#footnote-14).

Многообразие корней карнавальной комедии, многослойность и сложнофактурность ее делают богатой и сложной эмоциональную ее зарядку. Основной тон, конечно, буффонно-комический. Но ритуальные истоки комедии здесь и там сквозят в глубоко серьезных и возвышенных, порою трагически сильных оборотах и неожиданных ходах. Народная праздничность обвевает комедию взволнованным лиризмом трогательных песен, освещает сказочным солнцем фантастики. «Птицы» — несравненный пример такого эмоционального богатства. Аристофановская комедия одновременно и смеется, сентиментальничает и негодует; и в этом отношении ей нет соперников в мировом театре.

Такой предстает аристофановская комедия при чтении ее. Но будем помнить, что она нимало не рассчитывалась на чтение, что текст ее — только голый остов былого богатого зрелищного насыщения.

Сценические корни комедии также двояки[[341]](#footnote-15). Первоначальный комос, вероятно, вовсе не нуждался в постоянной площадке для действия, буйно и вольно разливаясь по площадям и дорогам. Но, получив государственное признание, являясь пред многотысячной толпой общегородских празднеств, комедия вступила на почву официального каменного театра, а этой почвой была орхестра — круглая, {188} окруженная восходящими ступенями для зрителя площадка, предназначенная первоначально для поющего и пляшущего хора трагедии.

На орхестре должны были выступать полухорья ряженых карнавальной комедии. Это еще было возможно. Но ровная орхестра совсем не подходила для игры балаганных актеров-мимов. Исконной сценой этих мимов были невысокие деревянные подмостки с занавеской вдоль задней стенки, подмостки, легко сколачиваемые и вновь разрушаемые по мере передвижения бродячих трупп. Подобие таких мостков, по-видимому, пристраивалось к задней, отдаленной от зрителей части орхестры. Здесь же воздвигались строенные, как кажется, трехмерные, ярко размалеванные домики — обязательная декорация комедии.

Декорация не менялась в течение представления, но это нимало не означало, что условное место действия спектакля не изменялось. «Единства места», как его понимала новая, французская в частности, драма, не знала и греческая трагедия, тем более чуждо оно было комедии. Действие все время переносится с орхестры к задней декорации, на крышу домиков, на крыльцо, снова на орхестру, и тем самым меняется условное обозначение места действия. Так действие «Птиц», при неизменяющейся декорации, последовательно происходит «в чаще», во «дворе», на «площади». Еще разительнее такое вольное обращение с местом действия в комедии «Лягушки» или «Ахарняне». Стараясь разнообразить актерскую игру, поэт, кстати, бывший и режиссером своих спектаклей, широко пользуется расчлененной площадкой своей сцены. Он ведет действие на крыше дома, на его крыльце, в окне («Осы»), он охотно использует несложные машины современного ему театра, выводя, например, Сократа в «Облаках», висящим в подвесной люльке, на так называемой эккиклеме.

Все же декорации были бледнейшей частью зрелища. Главной приманкой для глаз служили костюмы действующих лиц и бутафория.

Костюмы, сообразно двоякому корню комедии, восходили к двум образцам. Костюмировка полухорий была фантастической, ритуальной костюмировкой ряженых. Была она и достаточно условной. Танцоры с лошадиными масками и хвостами изображали коней (комедия «Всадники»), перья, воткнутые в головную маску, должны были обозначать птиц, широкие плащи — облака, жала, подвешенные сзади, — ос. Аристофан обычно старается шуткой или каламбуром мотивировать скудную костюмировку своих хоров. Но и этот несложный маскарад складывался на землю после пара-базы, и во второй части комедии хоры выступали, по-видимому, в настоящем своем виде, как молодежь афинских улиц.

Иначе обстояло дело с костюмом актеров-мимов. Будучи профессионалами, балаганными шутами, они сохранили и в карнавальной {189} комедии свой наряд ярмарочного клоуна. Они выходили на сцену в полосатом оранжево-зеленом и красно-желтом трико с подложенными толстым брюхом, горбом и задом, в длинных полосатых штанах, с подвешенным бутафорским фаллом, в карикатурной маске, с огромным ртом, высоким голым лбом и приплюснутым носом. Все обличье этого коротконогого, толстобрюхого чудовища было рассчитано на то, чтобы одним появлением своим вызвать веселье невзыскательного и жизнерадостного зрителя. Самый костюм актеров и хора, резко условный, игра в маске, и то, наконец, что и в женских ролях выступали мужчины, — все это делало совершенно невозможной сколько-нибудь реалистическую, бытовую манеру исполнения. Да подобная манера была бы и бесполезной при огромных размерах прислоненного к холму, вмещающего до тридцати тысяч зрителей, открытого ветрам и солнцу амфитеатра Диониса.

Игровой стиль аристофановской комедии был поэтому преувеличенным, буффонным, шутовским стилем. Практика установила здесь множество излюбленных трюков, охотно повторяемых актерами и автором.

Стиль этот нельзя назвать и чисто драматическим. Хор плясал и пел. Непременной и излюбленной частью комедии был следующий обычно за парабазой кордак — всеобщий, буйный и разнузданный танец.

Но и каждая песнь хора сопровождалась плясовым движением, то размеренно хороводным, то буффонным или пантомимическим. Предводители полухорий говорили певучим речитативом. Актерам тоже приходилось и петь, и плясать, и пантомимировать. Музыка бубнов и флейт сопровождала представление. Его можно было бы сравнить с современной опереттой. Его можно сблизить и с цирком, потому что от актеров требовалась поистине цирковая ловкость в движениях, лазании по канату, кувыркании, жонглировании.

Большая задача выпадала здесь на долю театральных вещей. Театр Аристофана любил бутафорию преувеличенную, яркую, фантастическую. И «Облака», и «Птицы», и в особенности «Осы» полны указаний на бутафорию, они преизбыточествуют веселой пестротой многоцветных диковинных игрушек, огромных горшков, мисок, сеток, корзин, палок, вертелов, зонтов, факелов, бубнов. Аристофан пользуется ими и в прямом их назначении, как вещами в руках у актеров, и еще чаще в переносном смысле, как средством для комического «сдвига», для «материализованной метафоры», о которой была уже речь. Зонтик, которым Прометей в «Птицах» закрывается от отца богов Зевса, вертел и горшки, заменяющие оружие в той же комедии, гамак, в котором подвешен «парящий в сферах» Сократ («Облака»), — все это примеры метафорического толкования бутафории.

{190} Стиль синтетического народного спектакля — вот основное в театре Аристофана. Стиль этот, в первую очередь, обеспечивался той двойственностью ритуальных и балаганных корней, из которых выросла комедия-карнавал. Когда эта двойственность нарушилась, увял и синтетический театр Аристофана.

#### 5

Но каково же было содержание этого причудливого зрелища? Говоря коротко, это содержание было социально-политическим. Но здесь наталкиваешься на любопытный исторический парадокс. В течение ряда лет карнавальные комедии Аристофана, с тысячами содержащихся в них политических намеков и выпадов, почитались чуть ли не надежнейшим и достовернейшим источником для характеристики политической истории и общественных отношений Афин его эпохи, то есть второй половины V века до н. э. Впоследствии эта доверчивость заменилась столь же безоговорочным скептицизмом: комедии Аристофана рассматривались как последовательные памфлеты определенной политической партии.

Истинное положение вещей сложнее и той и другой гипотезы. Чтобы разобраться в нем, следует дать себе отчет в социальной природе и самой комедии как театрального жанра, и современного ей строя Афин.

Как уже было сказано, карнавальный комос получил официальное признание в итоге победы союза купцов-ремесленников и мелких земледельцев над земельной аристократией. Но комос был и оставался специфическим порождением земледельцев, продуктом земледельческого быта и культуры. Нам не сохранилось ни одной комедии из первой половины V века, из эпохи длившейся политической дружбы крестьянства и городского купечества. Судя по названиям, это были в первую очередь комедии-сказки. Можно предположить, что общим тоном их было обязательное для карнавала прославление всегда относимого к прошлому «золотого века», но одновременно с этим ритуальным славословием комедия содержала, вероятно, и более актуальные темы: величались победы Афин в национальной войне против персов (так складывалась легенда о славных днях «Марафона» и «Саламина»), высмеивались враги, представители разбитой партии аристократов. Так, по крайней мере, можно толковать любопытное свидетельство старинного грамматика о происхождении комедии: «Некогда поселяне, обижаемые афинскими горожанами и желая обличить их, приходили в город и ночью, когда все спали, бродили по улицам и перечисляли причиненные им обиды. Городские власти нашли эту затею поселян полезной, разыскали их и предложили повторить то же в театре».

{191} Но время шло[[342]](#footnote-16). Городское купечество, приобретая все больше могущества и власти, открыто стремилось к созданию великой афинской державы, торговой империи, в которой старинно-исконная, скудная и малоплодородная аттическая земля, естественно, должна была занять очень скромное место. В ряде колониальных войн это и удалось; был основан афинский морской союз. Одновременно шел процесс социальной дифференциации и в самых Афинах. Торговля, мореплавание, промышленность, сложная государственная политика — все это вызывало к жизни новые социальные группировки, слои ремесленников, владельцев мануфактур, корабельщиков, представителей новых «интеллигентных профессий». Шел последовательный ряд демократических реформ, направленных на то, чтобы с наибольшей решительностью сосредоточить полноту власти в руках у городского населения. При этом не только разрушались старые организации земельной знати, но больно задевались и интересы мелкого земледелия. И уже складывалась партия резко радикальная, требовавшая еще более решительной демократизации государства.

Так наметился разрыв между правящей партией купцов и мануфактуристов и крестьянством Аттики. Карнавал-комос продолжал быть верным отзвуком старых крестьянских традиций. И вот уже в комедиях середины V века появляются сатирические выпады против вождей купечества, в частности против главы государства — Перикла.

Положение обострялось с года на год и вступило в полосу катастроф с тридцатых годов, когда возникла роковая Пелопонесская война, поднятая афинским купечеством за гегемонию в Греции. Война эта, сразу принесшая ряд неудач и разочарований, скоро поставила у власти радикальную партию, партию промышленности и ремесла. В силу особенностей античной демократии к правящей группе мануфактуристов и заморских купцов примкнула огромная часть неимущего люда Афин, безработного и голодного, видевшего свое спасение в росте афинского могущества и вытекающем отсюда расширении колонизации и гегемонии. Масса городского населения более или менее единодушно поддерживала войну и сделавшиеся необходимыми, как следствие войны, меры решительной демократизации: распределение зерна, конфискации, регулярные денежные выдачи городской бедноте под предлогом участия в «гелиее» и других органах демократического управления. Наоборот, крестьянство, разоряемое ежегодными {192} набегами пелопонессцев на села и виноградники Аттики, столь же решительно было настроено против войны. А это означало окончательный разрыв между деревней и городом и начало сближения крестьянства с земельной аристократией, вернее, крестьянство подпало под влияние реакционных партий, возглавляемых крупными земельными собственниками. Карнавальная комедия тем самым была поставлена в оппозицию к господствующей политической линии. Сыграло тут роль и то, что иждивение комических хоров продолжало оставаться в руках у зажиточных и консервативно настроенных хорегов, успевших, вероятно, образовать нечто вроде своеобразной гильдии и бесспорно влиявших на направление комедийной драматургии. К тому же озлобленное, согнанное с родных полей и укрывшееся в городских стенах крестьянство, именно сейчас, против воли оставаясь в Афинах, могло сказать свое слово на городских празднествах.

Создалась совершенно необычайная ситуация, при которой ежегодные, официально установленные торжества сделались орудием самой резкой и беззастенчивой противоправительственной пропаганды. До нас дошли, правда, свидетельства о ряде мер, предпринятых демократической властью с целью ограничить и обуздать своеволие карнавала, но меры эти, при общей большой терпимости афинского строя и узаконенной обычаем автономии культовых празднеств, должны были остаться безрезультатными.

Все же было бы ошибкой искать в карнавальной комедии последовательной программы определенной политической партии. Сама природа комоса делала это невозможным, и дошедшие до нас комедии Аристофана, целиком падающие именно на эти тревожные годы войны, служат достаточным тому доказательством. Наиболее неизменный и определенный политический мотив аристофановских комедий — это обличение войны и призыв к миру. На этом требовании полнее всего сходились стремления поселян и других оппозиционных групп, да вдобавок похвала миру и мирной жизни, естественно, вытекала из идиллических корней весеннего карнавала. Также последовательно проходит через комедию прославление милой старины. Здесь еще сильнее звучит традиционнейший мотив карнавала — прославление «золотого века», — особенность его лишь в том, что «золотой век» на сей раз настойчиво отожествляется с веком «марафонских победителей», то есть с блестящей порой аттического крестьянства.

Острие комедии направлено, опять-таки в духе исконного карнавала, не только против политических, но еще резче, пожалуй, против культурных нововведений. Рука об руку с демократизацией общественных отношений в Афины вошли и быстро окрепли новейшая рационалистическая философия, новые течения в литературе и искусстве. На афинских улицах замелькали фигуры софистов — ученых новой складки, длинноволосых модных поэтов {193} и музыкантов. Верная своим истокам комедия, в противовес этим новым людям, прославляет классиков, Эсхила, Симонида. Угождая карнавальной толпе, она смеется над непонятными массам опытами софистов и исследованиями грамматиков.

Комедия резко нападает на людей демократии и прежде всего на Клеона, признанного вождя радикалов в первое десятилетие войны. Вслед за верхушкой она высмеивает и самый строй торгового морского государства, созданного демократией. Но наряду с этим достается и богачам-консерваторам из партии, казалось бы, дружественной комосу, достается и вождям умереннейших групп. Тут сказывается все та же исконная ритуальная установка карнавала, перевертывающего социальные отношения, и естественный «мужицкий» протест его против установленного распределения богатств. Комедия одновременно смеется и над новейшими философами, и над прорицателями и жрецами традиционной религии, последнее — во имя узаконенного своеволия карнавала, не терпящего ханжества, на что бы оно ни направлялось. Смеется комедия и над самими богами греческих культов.

Постоянное взаимное перекрещивание реальности и обрядовых пережитков до крайности затрудняет социальный анализ комедии. Оно приводит к таким, казалось бы, несообразностям, как развязка «Всадников», где спасителем города от кожевника (Клеона) оказывается не герой старины, как было бы логично, а еще больший наглец и грубиян — колбасник. Это надо для того, чтобы, по законам карнавала, сделать последнего — первым и нищего колбасника возвеличить в апофеозе. Другой разительный пример — отчетливое противоречие в хронологически смежных «Облаках» и «Осах», где в одном случае носителем заветов старины оказывается отец, в другом — сын. И здесь социальная характеристика принесена в жертву традиции комоса, требующего перевернутости реальных бытовых отношений.

Нечего и говорить, что в деталях характеристики, даваемые Аристофаном, очень далеки от действительности, да они и не претендуют на то, чтобы быть принятыми всерьез. В лучшем случае — это порождение городской молвы, канонизация злободневной сплетни, верной передатчицей которой была комедия. Законы комедии, карнавальный сдвиг, буффонное преувеличение, сказочная пародия — все это совершенно искажает реальные очертания вещей и людей, придавая и тем и другим чудовищно-фантастическую карикатурность. Разве не из сказки вышел этот Клеоним, роняющий щиты, как дерево листья («Птицы»), Феор с головой ворона («Осы»), Клеон с передом ламии и вонючим задом верблюда? Разве не сказкой овеяны кажущиеся сугубо политическими песенки из «Птиц»?

Еще более резкому искажению подвергались живые люди, все эти Метоны, Ламахи, Кинесии, становясь непосредственными {194} героями комедии. Индивидуальные черты их окончательно скрываются под традиционно нелепыми масками шутов — аладзонов балаганного театра, они становятся ханжами, хвастунами, всезнайками, карикатурными и сходными между собой. В этой традиционной условности комедии — ключ к страшно искаженной фигуре Сократа в «Облаках», доставившей столько хлопот старинной и новой критике. Перед нами именно аладзон, маска ученого-шарлатана, лишь снабженная, смеха ради, звонким и популярным в народе именем.

Смех — всенародный, широкий и вольный карнавальный смех — верховный закон комедии, и ему подчиняются, в конечном счете, все ее слагаемые и все пружины. Вот почему надо с достаточной осторожностью отнестись к исторической документальности комедий Аристофана. Но потрясающая сила злободневности и свежести их все же не может быть оспорена. Всеми тканями своими, всем своим существом греческая карнавальная комедия связана с улицами и гаванями Афин, с хуторами Аттики, она дышит воздухом афинских рынков и палестр, буйный гул афинских народных собраний еще шумит в них.

Вот почему это — памятник подлинно народного искусства, сказочное зеркало, отразившее лицо великого города в самую взволнованную и мятущуюся пору его существования.

#### 6

Тридцатилетний период Пелопонесской войны — расцвет творчества Аристофана. Родившись около 450 года до н. э., он уже в 427 году поставил первую свою комедию — «Гуляки». Ни она, ни следующая пьеса — «Вавилоняне» не сохранились. Не сохранились и десятки последующих его комедий. Всего из сорока с лишним произведений до нас дошло одиннадцать и то, может быть, не наилучших. Мы располагаем поставленными в 425 году «Ахарнянами», характернейшей «сельской» комедией, веселым и полнокровным прославлением радостей мира, и «Всадниками» (424 г.), наиболее резкой, политически острой и определенной сатирой в репертуаре Аристофана. Жало памфлета направлено против вождя демократии Клеона, выведенного под маской «кожевника». А сам поэт здесь определеннее, чем когда-либо, солидаризируется со знатной молодежью афинских «всадников». Следуют комедии «Облака» и «Осы», вместе с примыкающей «Тишиной» («Ириной») заключающие первый период в творчестве Аристофана.

Далее для нас хронологический пробел до 414 года, когда поэт поставил «Птиц», самую, пожалуй, блестящую и подлинно карнавальную свою комедию-сказку.

{195} «Птицами» открывается вторая полоса драматургии Аристофана. Общественная сатира, политический памфлет сменяются темами до известной степени бытовыми и литературными. Сюда относится знаменитая «Лисистрата» — прелестная и безудержно смелая утопия в форме эротического анекдота (411 г.), трактующая отказ женщин от любви и супружеских ласк. Сюда относятся и поставленные в том же году «Женщины на празднике» («Фесмофориазусы», 411 г.) — комедия пародий, вышучивающая главу новой школы в искусстве, трагического поэта Еврипида, и «Лягушки» (405 г.) — также одна из значительнейших, но и труднейших для восприятия комедий Аристофана. Ее содержание — литературная критика. Творчество Эсхила и Еврипида подвергается здесь сравнительной оценке, оценке тончайшей и глубокомысленнейшей, во многих отношениях определившей и современную критику этих авторов.

Комедией «Лягушки», примерно совпадающей с концом Пелопонесской войны и отвлеченной серьезностью своей уж очень отличающейся от буйно-веселых «Ос» и «Ахарнян», завершается пора цветения Аристофана, а с нею и цветущая пора карнавальной комедии. Это и понятно, если вспомнить, сколь глубокой и органичной была зависимость этой комедии от общественной жизни Афин, от буйно бьющегося пульса афинского народоправства.

Лисандров мир, принесший Афинам после тридцати лет смертельной борьбы окончательное поражение, капитуляцию, нищету, мир, обративший столицу морской империи в окраинное захолустье, убил комос. Омертвели общественные истоки, питавшие силой сегодняшней жизни это эфемерное искусство. Исчезли темы политического значения и веса. Иссякла, наконец, та гражданская игра, то освященное ритуалом веселье ряженых, которое делало хоры с их жертвоприношениями и плясками остовом и сердцем комедии. А вместе с хорами рухнуло и эпиррематическое строение целого, рухнули «четы» и общий стиль народного синтетического спектакля. Принцип балаганного театра, театра актеров-мимов победил. Он превратил карнавальное действо в условно бытовую комедию, комедию интриги и характеров.

Именно такого рода комедия, характернейшее создание мещанского города, стала господствующим жанром в театре следующего века. Под именем новоаттической комедии она определила собою огромную и могущественную струю в мировом театре последующих эпох, струю, через Плавта, Мольера, Островского докатившуюся до наших дней.

Аристофан стоит на дороге этого жанра двумя последними своими комедиями, падающими уже на четвертый век. Это — утопические «Законодательницы» («Экклезиазусы», 392 г.) и комедия-притча «Богатство» (388 г.). Сказочный тон, агон — спор, общий характер «сдвига», «перевернутости» отношений еще сохранился {196} здесь. Но хоры, поющие и пляшущие, совершенно отодвинуты в этих почти целиком разговорных комедиях, и бытовой элемент преобладает. Политическая острота сменилась здесь праздной утопией, гражданский пафос — морализованием о развращающем богатстве и прекрасной бедности. Карнавальная, хоровая, политическая комедия погибла вместе с афинской демократией, вместе с Аристофаном.

Полвека блиставший на празднествах Диониса, прославленный Платоном, который в знаменитом «Пире» вывел поэта беседующим о любви бок о бок с Сократом (благородная расплата за «Облака»), Аристофан продолжал оставаться в веках чтимым, но чуждым и непонятным. Новоаттическая комедия характеров и интриги завоевала профессиональный театр. Комедии Аристофана оставались материалом для ученых исследований. Примеры постановок их в новое время, как, например, «Лисистрата», всегда оставались единичными, стилизаторскими опытами.

А ростки действительно народного комедийного искусства — карнавалы и фарсы Италии и Англии, старонемецкие, старорусские самодеятельные народные игры расцвели и погибли, разумеется, без всякой связи с великим карнавальным театром Древней Греции. Они просто рождались на сходной почве, почве интенсивной народной жизни, повышенно бьющихся общественных страстей и интересов.

При всей, порою громоздкой, условности аристофановских комедий, при всей парадоксальности и противоречивости их общественных идеалов, это был действительно образец всенародного, освобождающего, блестящего, буйного и жизнетворного смеха, прообраз великой социальной комедии будущего. Не напрасным, а своевременным и нужным кажется поэтому опубликование театра Аристофана на русском языке для читателей советской страны.

1927

### Наука о театре древних[[343]](#endnote-329)

Вот уже полторы тысячи лет, как античная цивилизация погибла под тяжестью непримиримых противоречий, ожесточеннейшей социальной борьбы и материального разорения. Ее города разрушены, ее общественные установления уничтожены. Сами языки, на которых говорили создавшие ее народы, стали мертвыми языками. И все же эта уничтоженная цивилизация как некий двойник сопровождает историю новой Европы. Каждая эпоха и класс подходят к ней по-своему и, по немногим обломкам восстанавливая картину прошлого, ищут в ней содействия в истолковании собственных своих задач.

{197} Почему же это так? Потому, что творческое напряжение тысячелетней греко-римской культуры поистине было очень высоко. Потому, что, стоя у истоков цивилизации новой Европы, она передала потомкам многое из найденного ею, и потому также, что, пройдя законченный круг развертывания, культура эта отчетливее и полнее дает понять пути развития ряда явлений в истории человечества.

Вот почему и мы с не меньшим вниманием, чем поколения, предшествовавшие нам, останавливаемся перед обломками этой давно погибшей жизни. Но более всего волнует нас сложная социальная жизнь огромного человеческого организма, его хозяйственные связи и материальная культура, рождающаяся из труда и быта человеческих коллективов, образовавших некогда его великолепный и пестрый круг.

Нам хочется почувствовать живой общественный пульс, густою кровью бившийся в жилах античной цивилизации.

И вот почему нельзя сейчас подходить к изучению древнего мира, не пересмотрев привычные представления и понятия, за многие века отложившиеся на знаниях об античности.

Наша наука об античности должна быть новой наукой, говорящей с современностью на нужном ей и жизненном языке. Такой науки еще нет. Ее приходится складывать из частей, одной из которых должно явиться историческое изучение важнейшего установления античной общественности — ее театра.

История сделала многое, чтобы затруднить для позднейших поколений знакомство с этим театром. Из гигантской драматической литературы Греции и Рима сохранилось всего шестьдесят-семьдесят цельных произведений да ворох отрывков и мало говорящих имен. Тщательно разработанная учеными Александрии и Рима наука о театре живет для нас только в ничтожных выдержках поздних компиляторов. Время уничтожило тысячи памятников изобразительного искусства, относящихся к античной сцене или вдохновленных ею. Сравняло с землею здания греческих и римских театров, обратило в поле развалин этот когда-то цветущий и буйный творческий мир.

История изучения античного театра — это многовековая цепь догадок, изысканий, гипотез и находок.

Переломной эпохой был здесь переход от филологических к археологическим методам исследования. До середины прошлого столетия в распоряжении ученых были почти исключительно литературные памятники и документы. Тщательно изучались сохраненные трагедии греческих поэтов V столетия до нашей эры: семь трагедий Эсхила, семь — Софокла[[344]](#footnote-17), семнадцать трагедий {198} Еврипида[[345]](#footnote-18). Греческий комедийный театр был известен лишь по одиннадцати сохраненным комедиям Аристофана[[346]](#footnote-19). От римских трагических поэтов уцелели только отрывки и несколько произведений ученого и поэта I века н. э. Сенеки. Сведения о римской комедии были более обширны, благодаря сравнительно хорошо уцелевшему наследию Плавта и Теренция[[347]](#footnote-20). Из обширной сокровищницы античной театральной науки сохранился отрывок из книги греческого ученого и философа IV в. до н. э. Аристотеля «Поэтика», содержащей трактат о происхождении и строении трагедии с добавлением к нему позднейших фрагментов «о комедии», восходящих также к учению Аристотеля. Римской параллелью к широко известной книге Аристотеля стала «Поэтика» Горация (I в. до н. э.). Знания об архитектуре древних театров почерпались из творений римского зодчего Витрувия (эпоха императора Августа), в пятой книге своего обширного сочинения давшего очерк устройства греческого и римского театров. Главнейшим материалом для изучения сценического и актерского быта служил словарь начетчика Поллукса, во II в. до н. э. старательно собравшего в пеструю и противоречивую книгу термины, почерпнутые им из сочинений предшествующих теоретиков. Подобные же следы древней учености сохранились в отрывках и цитатах более поздних компиляторов, Авла Геллия, Филострата, византийца Свиды, в приписываемых грамматику Донату комментариях к комедиям Теренция, в комментариях к греческим драматургам и в кратких жизнеописаниях их, также восходящих к трудам ученых Александрийской поры. В книгах античных историков, биографов, грамматиков и романистов Светония, Афинея, Апулея, Тацита и других сохранилось множество отдельных упоминаний, относящихся к театральному быту. Но систематическое изучение этих далеко разбросанных мелких цитат и высказываний еще и поныне не произведено в достаточной степени. Самостоятельное значение имеют также относящиеся к актерской игре главы из огромного трактата об ораторском искусстве, написанного в I в. н. э. знаменитым учителем красноречия Квинтилианом, исследование о танце, принадлежащее острому Лукиану (II в. н. э.) и «Книга зрелищ» — сборник театральных эпиграмм насмешливого и раболепного Марциала. Исключительное место занимают послания и проповеди христианских учителей церкви — Тертуллиана, Лактанция, Августина, боровшихся против неотразимого влияния, которое продолжали сохранять языческие {199} зрелища на народные толщи. Эти воинственные проповедники молодой религии оставили нам характеристики позднего античного театра, полные негодования и ненависти, но в то же время ценнейшие по материалам и фактам.

И все же изучение сценической культуры древних, основанное лишь на литературных документах, не могло не привести к неясностям, праздным домыслам и неразрешимым противоречиям.

Решающим оказался 1841 год, когда начались первые планомерные раскопки на месте развалин древнего театра Дионисия на склонах афинского Акрополя. С тех пор в непрерывных поисках прошло почти столетие. Разысканы, раскопаны и опубликованы — часто с величайшей точностью — камень за камнем остатки античных театров в Греции, Италии, Сицилии, на северных берегах Африки, в Малой Азии и вплоть до старинного Вавилона и границ Бактрии — нынешнего Афганистана. Исследователи конца прошлого столетия насчитывали двадцать — двадцать пять известных им театров. Сейчас число это возросло до семидесяти и более: открываются новые, лежавшие дотоле под спудом, здания, заново и более тщательно изучаются известные ранее руины. Эти долголетние розыски в огромной степени изменили традиционные представления об античной театральной системе и продолжают изменять их. Они вызвали к жизни ряд обширнейших публикаций, посвященных изданию одного какого-либо памятника или подытоживающих опыт прежних исследований. Почти каждое из подобных изданий предлагает свою, в значительной степени обновленную теорию строения античного театра или выдвигает существенные поправки к существующим. Это показывает, сколько спорного еще остается в самых основных вопросах исследования греко-римского театра.

Археологические исследования не ограничиваются раскопками театров. Огромное значение имеют надписи, находимые на месте античных городов, часто содержащие ценнейшие данные об устройстве греческих и римских сценических представлений. Целая вереница таких мраморных документов, с итогами зрелищных состязаний, так называемыми «Дидаскалиями», найдена в Афинах. Крайне важные счета по постройке и ремонту театра обнаружены на острове Делос. Надписи, характеризующие организацию театральных представлений и быт актеров, продолжают находить на всем пространстве распространения греко-римской культуры. Большая часть этого каменного архива античного театра издана ныне. В музеях Европы, отчасти в нашем Эрмитаже, собрано также немало изобразительных памятников, посвященных античному театру. Вазы с рисунками из актерского быта и навеянными сценами театральных представлений, рельефы подобного же содержания, глиняные, бронзовые, мраморные статуэтки актеров, изображения масок, черепки, служившие некогда входными билетами в театр, медали, {200} геммы со сценическими надписями, миниатюры в старинных рукописях театральных поэтов (крайне ценные, хотя и позднейшие рисунки к рукописным комедиям Теренция), фрески и мозаики, открываемые в засыпанных пеплом Помпеях и приобретающие сейчас особенный смысл под углом зрения доказанного взаимодействия античного театра и современной ему живописи, — вся эта богатейшая и разнообразнейшая сокровищница изобразительного материала вовлекается в рассмотрение наравне с памятниками документальными и литературными.

Впрочем, и литературная сокровищница античного драматургического наследия обогатилась благодаря неутомимым раскопкам. В нильских песках были найдены папирусы, тетрадки египетских школьников и разрозненные листки библиотек, с большими отрывками из трагиков, с комедиями Менандра, о славе которого дотоле можно было судить лишь по восторженным упоминаниям древних и по ничтожным фрагментам[[348]](#footnote-21) с кусками из бытовых мимов Геронда[[349]](#footnote-22). Из сопоставления всего этого пестрого и разнообразнейшего материала очертания античного театра встают живее и ярче, чем это было возможно до огромной исследовательской работы последнего столетия.

И все же очень многое еще остается спорным. Причина этого заключается в недостаточности сохраненного нам материала, а также в том, что материал этот распределен крайне неравномерно так что, например, от эпох, литературные памятники которых нам более или менее известны, не сохранилось почти никаких археологических следов, и наоборот, изобразительный материал существует для периодов времени, о драматургии которых мы не знаем почти ничего. Но наиболее существенно другое. Без подхода к античному театру как к ограниченному явлению социальной жизни, как к факту и фактору классовой борьбы, без живого и современного понимания его театр этот останется музеем обломков, сводом разрозненных свидетельств и бесплодных цитат, собранием антикварных древностей.

1931

### «Прометей» Эсхила[[350]](#footnote-23) [[351]](#endnote-330)

#### 1

В этой небольшой книжке перед читателем предстает одно из наиболее глубокомысленных и грандиозных творений мировой поэзии. Созданный Эсхилом две с половиной тысячи лет тому назад {201} образ прикованного к скале и бросающего богам угрозы титана Прометея высится в мировой культуре как величайший символ могущества и самоценности разума, дерзания человеческой мысли, как символ освобождающегося человечества.

Недаром такой напряженной жизнью зажил старинный эсхиловский образ в поэзии революционной буржуазии, в «короткое и ясное утро» этого класса на рубеже XVIII и XIX веков.

Ничего я не знаю ничтожнее
Под солнцем, чем вы, боги…
Чтить тебя, Зевс? — За что?..
Вот — я! Творю людей
По образу своему,
Мне подобное племя,
Чтобы плакать, страдать,
Радоваться и наслаждаться
И презирать тебя, бог, Как презираю я.

Так, непосредственно вдохновленный Эсхилом, писал в 1773 году двадцатичетырехлетний Гете, влагая в образы, завещанные древнегреческим поэтом, великолепный пафос освобождения, сотрясавший старую Европу накануне Французской революции.

Не сломленный грозой гонений,
Ты — наш учитель и пример,
О Прометей, о гордый гений…

Это тоже парафраза эсхиловской трагедии, это стихи Байрона, который в 1816 году пытался уловить в поэзии древнего афинянина черты близкого ему богоборчества и гордого протеста. Те же эсхиловские образы через пять лет вдохновили Шелли на целую поэму. Друг Байрона пожелал как бы завершить замысел эсхиловской трагедии. Его поэма кончается свержением деспотического господства царя небес Зевса. Начинается царство человечности, свободы, мысли.

А еще через двадцать лет не кто иной, как Карл Маркс подвел сжатый и выразительный итог этой революционной концепции эсхиловского образа, вместе с тем с предельной смелостью развернув ее до огромного обобщения. Предисловие к своей докторской диссертации Маркс закончил прямыми цитатами из Эсхила.

«Признание Прометея:

Скажу открыто, ненавижу всех богов, —

есть собственное ее признание, ее собственное изречение, направленное против всех небесных и земных богов ее, которые не признают человеческого самосознания высшим божеством. Рядом с ним не должно быть никакого божества.

{202} Но жалким трусам, торжествующим по поводу мнимого ухудшения положения философии в государстве, она повторяет то, что Прометей сказал слуге богов, Гермесу:

Мои страдания, слышишь, не сменяю я
На пресмыкательство твое…

Прометей — самый благородный святой и мученик в философском календаре»[[352]](#endnote-331).

Эти слова — не случайное упоминание. Образ Прометея как выражение освободительной борьбы человечества мы встречаем и в дальнейших работах Маркса. «Боги Греции, — пишет он, — были трагически ранены насмерть в “Прикованном Прометее” Эсхила» («К критике гегелевской философии права»). Маркс воспринимает образ бойца за человеческую культуру, эсхиловского Прометея как своеобразного союзника в своей собственной великой борьбе. Он охотно ссылается на него в полемических выступлениях. «Светлое жилище, называемое Прометеем у Эсхила одним из величайших даров, посредством которых он превратил дикаря в человека, перестает существовать для рабочего, и тот вынужден поселиться в пещерах» (К. Маркс. Святое семейство). Так древнегреческий образ становится аргументом в полемике против капиталистической эксплуатации.

Всеми этими оценками Маркс выводит эсхиловского «Прометея» далеко за узкие пределы буржуазной культуры. Он делает этот образ достоянием борьбы, философии и культуры пролетариата. Недаром он называл Эсхила, вместе с Шекспиром и Гете, в числе трех любимейших своих поэтов.

И чрезвычайно знаменательно, что именно в эту эпоху, с середины XIX века, начинается столкновение противоречивых оценок эсхиловского «Прометея», как бы поединок двух культур вокруг древнего героического образа. Революционная концепция Прометея-богоборца становится все более непереносимой для буржуазной науки конца века. Правда, отвернуться от того, что с предельной ясностью написано Эсхилом в его трагедии, пройти мимо полных гневного протеста монологов Прометея против Зевса, его гордого прославления своего разума и своей воли, направленных на освобождение человечества, — просто вычеркнуть все это буржуазная наука при всем желании не могла.

Чтобы развенчать, обезоружить образ непреклонного мятежника, был мобилизован сложный арсенал филологической казуистики. Ход рассуждений Велькера, Шемана, Веклейна, Вейля и других филологов конца XIX столетия был примерно таков: да, бесспорно, «Прикованный Прометей» изобилует страстными филиппиками против тирании Зевса. Но ведь «Прикованный Прометей» — это всего лишь одна из его трагедий, составлявших некогда единую целостную трилогию. А состояла эта трилогия (как мы знаем из {203} каталога эсхиловских пьес в рукописи Медичи) из «Прометея прикованного», «Прометея освобожденного» и «Прометея-огненосца». Порядок трагедий не засвидетельствован. Известны лишь названия, и сохранились некоторые отрывки из «Прометея освобожденного». Вывод из этого таков. Первую часть трилогии якобы образовывала трагедия «Прометей-огненосец», где показывалось похищение Прометеем небесного огня. Второй частью был сохранившийся «Прикованный Прометей», изображающий наказание преступника и ропот его против отца богов — Зевса. А третьей и заключительной частью был «Прометей освобожденный». И вот здесь-то (так рассуждают авторы этих домыслов) — ключ и разгадка всего замысла драматурга. Здесь раскаявшийся, сломленный и просветленный Прометей послушно склоняется перед мощью и мудростью Зевса, признает, что согрешил, и получает милостивое прощение.

Трилогию якобы образовывала, таким образом, столь любезная сердцу буржуазных моралистов триада: «преступление» — «возмездие» — «искупление». С одной стороны, великий, мудрый, дальнозоркий, законный властитель мира, прозревающий в действиях своих всеобщую пользу, — Зевс. А с другой, самонадеянный, капризный, своевольный, беспочвенный бунтарь — Прометей. Эсхил хотел, следовательно, показать, — так с полной четкостью формулирует известный германский филолог Веклейн в 1893 году, — что «всякое восстание против власти Зевса основано на непонимании всей мудрости и глубины мироправительных замыслов Зевса, основано на близорукости или злой воле… Даже самая, казалось бы, соблазнительная видимость права на восстание есть не что иное, как обман и заблуждение» (Веклейн. Предисловие к немецкому изданию «Прометея». 1893, стр. 18). Как поучительно и красноречиво звучал этот вывод в годы «закона против социалистов» и грозных пролетарских бурь в бисмарковской Германии!

Тот же Веклейн идет дальше. В одном из своих монологов эсхиловский Прометей обвиняет Зевса в том, что тот решил погубить весь человеческий род, и только потому, что он, Прометей, отважился заступиться за людей, и «в ад они не рухнули, раздавленны». Оказывается, что и в этом вина Прометея. По неразумию своему и малодушной жалости он помешал Зевсу осуществить мудрый замысел: уничтожить слабосильное племя людей, чтобы создать взамен его племя более сильное. «Прометей — малодушный защитник человеческих несовершенств, и в этом его неправота и грех» (Веклейн, стр. 14). Так у поздних буржуазных толкователей Эсхил оказывается прямым проповедником реакционного культа «сильной личности». Какой поучительный путь — от Гете до Веклейна!

Мы не станем развертывать здесь подробную аргументацию против всей этой пресмыкающейся, раболепной фальсификации {204} научной мысли со стороны гелертеров бисмарковских университетов. Постараемся лучше, хотя бы в самых сжатых чертах, показать, как правдиво, глубоко и научно понимали и комментировали Эсхила Гете и Маркс.

#### 2

Было бы наивно и антиисторично отрицать, что Эсхил мыслил религиозно. Это было бы равносильно отрицанию положения Маркса, что «греческая мифология являлась предпосылкой греческого искусства». Превращать автора «Прометея» в некоего воинствующего атеиста было бы величайшей вульгаризацией. Но сказать, что Эсхил был религиозен, значит еще ничего не сказать, пока мы не выясним направленности его религиозности и специфического, конкретного смысла, который он влагал в свои построения. Чтобы установить это, чтобы выяснить, на чьей же стороне Эсхил, — на стороне ли полубога Прометея или бога Зевса, чтобы понять, что значит эта странная тяжба между двумя божественными существами, надо прежде всего обратиться к конкретной исторической обстановке, в которой была создана эсхиловская трагедия.

Эсхил получил миф о Прометее по наследству вместе со всей древней сокровищницей греческих мифологических сказаний. Эпический поэт Гесиод (приблизительно в 700‑е г. до н. э.) является для нас древнейшим передатчиком этого, несомненно, еще гораздо более древнего мифа. Гесиод рассказывает о том, что представитель старшего поколения богов, титан Прометей, задумал обмануть господина вселенной, главу победивших младших богов, Зевса. Он похитил небесный огонь и передал его людям. (По другой версии, Прометей сам слепил из глины первого человека на земле.) Разгневанный Зевс пригвоздил Прометея к столбу и велел своему орлу каждодневно клевать печень преступника. Но впоследствии герой Геракл убил орла и освободил Прометея.

Там, где мы в мифологии встречаем спор и борьбу двух поколений богов, там почти всегда следует искать историческую борьбу племенных и социальных групп, которые некогда почитали этих богов как свои социальные и племенные тотемы, И действительно, более чем вероятно, что Прометей, как и многие другие образы «низринутых», «наказанных», «искалеченных», «падших» божеств греческого Олимпа, был первоначально богом одного из тех древнейших социально-племенных коллективов, которые были побеждены группой — племенем зевсопоклонников. Связь образа Прометея, побежденного бога побежденных, с огнем указывает на близость его к старинным культам ремесленников, гончаров и кузнецов. Возникновение этих культов на территории Греции восходит к глубочайшей древности, и по своим социальным корням они {205} близки именно к побежденным, низовым общественным слоям. В качестве демона — покровителя огня и ремесел титан-огненосец Прометей почитался вместе с богом — кузнецом Гефестом в одной из ремесленных слобод города Афин — в Колоне.

Мысль о Прометее как о старинном боге побежденных, низовых социальных групп недавно красноречиво развивал А. В. Луначарский, опираясь на исследования Поля Лафарга (А. В. Луначарский. Предисловие к изданию «Прометея». 1927). Мысль эта, как правильно замечает А. В. Луначарский, дает социологическое объяснение происхождению мифа о Прометее. Но она не объясняет, почему Эсхил, величайший греческий трагик первой трети V века до н. э. взял тот старинный миф темой для своей трилогии и какой смысл он вложил в него.

Создатели греческой трагедии отнюдь не были простыми начетчиками и передатчиками более или менее причудливых старинных легенд. Древние мифы приобретали в их поэзии актуальный философский и политический смысл, служили выражением целостного и боевого мировоззрения.

Вчитываясь в строки «Прикованного Прометея», нельзя прежде всего не ощутить пафоса великой гордости, с которой Эсхил перечисляет изобретения и открытия, сделавшие возможной человеческую культуру, — изобретение письменности, чисел, искусства, строительства, мореходства, кузнечного дела. А в пространных описаниях заморских скитаний, которыми изобилует трагедия, в перечне диковинных имен, рек, племен, горных хребтов чувствуется повышенный интерес к дальним путешествиям, звучит огромная радость при виде расширяющегося географического кругозора.

В «Прометее» этот пафос изобретений и открытий, пафос стремительно растущей культуры особенно силен и красноречив. Но в большей или меньшей мере он пронизывает все трагическое наследие Эсхила. И дело здесь, конечно, вовсе не в воспоминаниях поэта о неких отдаленных первых шагах человечества на земле. Чтобы оценить в полной мере эту гордость за науку, этот пафос человеческой мысли, мы должны вспомнить, что годы Эсхила и им предшествовавшие (рубеж VI и V вв. до н. э.) — это годы действительно стремительного, скачкообразного расцвета науки, точных знаний и техники в восточном бассейне Средиземного моря. Именно в это время греческие ученые Анаксимандр, Анаксимен и другие обосновывают первые точные положения физики. Старшим современником Эсхила был гениальный Пифагор — создатель основ математики. В это же время изобретаются первые сложные машины, становится известным принцип сложных рычагов, сделавших, между прочим, возможной быструю постройку афинского флота, создаются первые географические карты, совершенствуются способы добычи и обработки металлов. Это время в жизни Греции {206} было поистине эпохой великого научного и технического переворота. А переворот в науке и технике шел здесь по пятам социальной революции, развернувшейся в эту пору в стране и мощно расшатавшей в ней старые устои. Окостеневший мир замкнутых родовых общин рушился. Открытые далекие моря и земли, широкие возможности культурного роста и научных дерзаний открывались перед вновь возникающими греческими городами-государствами.

Начиная с последних лет VI столетия — времен тирании Писистратидов — и в особенности после персидских войн средоточием всего этого переустройства общественной жизни, центром поступательного движения культуры стали Афины, город Эсхила. И вот мы должны понять Эсхила прежде всего как певца этого мощного культурного расцвета человечества, певца поступательного движения истории. Это роднит его с певцом другой великой эпохи открытий и изобретений в истории человечества — с Шекспиром. Именно пафос восходящего общества придает трагическому творчеству Эсхила монументальную мощь, великую силу, грандиозный размах.

Именно этот пафос и движет в первую очередь трагедией «Прометей», целиком оправдывая, таким образом, философскую оценку ее, сделанную Марксом. Оценка эта полностью конкретна, исторична, и ей нисколько не противоречит тот факт, что гениальным прославителем поступательного движения человеческой культуры был человек, мыслящий насквозь религиозно и связанный еще традиционной метафизикой, каким, несомненно, был Эсхил.

Сложность и противоречия начинаются дальше: они возникают прежде всего из чрезвычайных особенностей исторического процесса в рабовладельческом обществе. Родившийся около 525 года до н. э., Эсхил принадлежал к той части аттической земледельческой знати, которая вступила на путь развертывания новых товарно-денежных отношений, колониального расширения, которая возглавила в свое время борьбу мелких свободных земледельцев против гнета родового строя и его олигархических эпигонов. Для своего времени эта часть знати шла, несомненно, в авангарде исторического процесса. И эта ее авангардная роль позволила Эсхилу ощущать себя представителем поколения-гегемона, представителем восходящего общества.

Но тот же процесс распада старинных родовых связей, поведший к созданию городов-государств, с еще неизмеримо большей быстротой выращивал слои купечества, ростовщиков, хозяев рабовладельческих мануфактур. А эти новые слои греческой «рабовладельческой демократии» шли гораздо далее, чем Эсхил и его аристократические друзья; они становились враждебными Эсхилу и его друзьям, они вырывали у них власть, оттесняли их, захватывали гегемонию.

Борьбой между этими двумя фракциями господствующего класса Афин наполнены годы после персидских войн. Борьба эта дошла {207} до нас в форме легенд о соперничестве консервативного Аристида и демократа Фемистокла; она выражалась в веренице изгнаний, террористических актов, казней.

Эсхил был в стане тех, кто субъективно чувствовал себя двигателем афинской истории, но объективно оказывался уже отодвинутым с передовых исторических позиций молодыми, новыми торгово-промышленными общественными слоями. Яростный протест против «новых», против их господства и власти начинает наполнять трагическое творчество Эсхила, не вытесняя того пафоса поступательного движения истории, о котором мы говорили выше, но своеобразно сочетаясь с ним. Обстановка осложнялась еще тем, что рост торгово-промышленных слоев в условиях рабовладельческого общества обозначал не просто исторический процесс, но вместе с тем и чрезвычайное усиление тех паразитических элементов и смертоносных противоречий, которые в конце концов привели античное общество к загниванию и к гибели. Первой жертвой этого роста паразитических отношений становились как раз те самые слои мелких свободных производителей, земледельцев и ремесленников, которые образовывали костяк и массовую базу городов-государств и были их жизнетворной силой. Конкуренция крупных рабовладельческих хозяйств и рост ростовщичества приносили этим мелким свободным производителям разорение и кабалу. А ведь еще совсем недавно эти самые крестьяне и ремесленники под руководством знати, представителем которой был Эсхил, победоносно разрушали устои родовой общины, мощно способствуя развертыванию новой, более свободной человеческой культуры.

Выступая против гегемонии торгово-промышленных слоев, против власти людей «младшего поколения», Эсхил чувствовал себя поэтому не только защитником собственной социальной группы, но и сберегателем, покровителем вот этих широких слоев мелких свободных производителей. Он чувствовал себя защитником Афин как социального организма, как города, ставшего центром поступательного движения человеческой культуры.

Было бы праздным рассуждать о том, в какой мере исторически обоснованными были эти притязания Эсхила. Но необходимо О них помнить, чтобы понимать, что создатель «Прометея», как бы яростны ни были его нападки на новые порядки и новые законы, отнюдь не был узколобым и озлобленным консерватором, фанатичным реакционером или даже величавым хвалителем старины, каким любит изображать «поэта-жреца» буржуазная филология. Подлинный Эсхил был гораздо сложнее и внутренне противоречивее.

Весь этот сложный, противоречивый, возможный только в своеобразнейшей исторической обстановке рабовладельческих Афин идейный клубок и определил философское содержание «Прометея». {208} Да, эта трагедия прославляет великолепие человеческой культуры.

Но разве не странно, что певцом этой культуры, двигателем поступательного движения мира оказывается бог «старшего поколения» — Прометей? Угрозы его, направленные против нового мирового властителя — Зевса, имеют чрезвычайно четкое политическое содержание. Эсхил именует новых властителей мира «выскочками», «безродными». Он готов признать, что не «сила и не мужество, а хитрость мира власть созиждет новую». Это противопоставление «мужества» и «хитрости» было исконной антитезой аристократической доблести и купеческого хитроумия. Чертами хитрого, пронырливого, трусливого выскочки охарактеризован Эсхилом любимый помощник нового властителя мира, бог Гермес. Поистине, сведенный с небес на землю, бурный протест Эсхила против деспотии «новых богов» наполняется густой земной кровью и становится выражением классового гнева поэта против победы ненавистных ему социальных порядков. Не забудем только, что на знамени своего прометеевского протеста против «власти новых» Эсхил счел возможным и необходимым написать лозунги человеческой культуры и освобождения.

И еще любопытнее другое. Носитель идеи культуры, бог «старшего поколения», Прометей выступает перед нами как защитник людского племени против ярости новых властителей мира, замысливших погубить людской род. Мы очень далеки от того, чтобы толковать величественную трагедию Эсхила как некую холодную политическую аллегорию. Но все же не забудем, что именно борьба за «народ», за слои мелких трудовых собственников составляла основное содержание социальной политики в эпоху Эсхила, Не забудем и того, что аристократические друзья Эсхила охотно и порою демагогически выступали как защитники и покровители этого «народа» против наступления торгово-денежных слоев. И надо всем этим — вера Эсхила в целесообразность и смысл миропорядка, конкретизованного для него в афинском государстве, для создания которого он, боец у Саламина, сделал так много.

Эта вера подтачивается сумрачными переживаниями реальной социальной борьбы в Афинах. По ней проходят трагические тени разочарований. Огромный, своенравный, горделивый разум саламинского бойца, современника великого переворота в науке и технике, с тревогой всматривается в развертывающуюся историческую даль. Вот приблизительно какова действительная историческая атмосфера «Прикованного Прометея». Как далека она от лакейски-морализующих рассуждений «Веклейнов»!

Нам могут сказать, что мы ограничиваемся лишь «Прикованным Прометеем». А какой смысл всей трилогии?

Заметим прежде всего, что ниоткуда не следует, будто концом трагедии был именно «Освобожденный Прометей», а сохранившийся «Прикованный Прометей» представляет вторую часть трилогии. {209} Наоборот, экспозиция «Прикованного Прометея» настолько подробна, что не нуждается ни в какой предварительной драме и указывает на то, что именно он-то и образовал первую часть трилогии. А «Прометей-огненосец» — название другой составной части трилогии, которую ряд ученых стремится представить как первое звено всей трилогии, — звучит настолько культово и ритуально, что никак не подходит к теме воровского похищения огня, которое могло бы быть содержанием первой части. Естественно поэтому предположить, что непосредственным продолжением начала трилогии, то есть «Прикованного Прометея», был «Прометей освобожденный», а за ним следовал, замыкая трилогию, «Прометей-огненосец». (К таким же результатам приходит, не делая, однако, необходимых выводов, Крист и ряд других филологов.) Но если так, то ясно, что никакого полного примирения Зевса и Прометея не могло быть в «Прометее освобожденном», образовавшем всего лишь вторую часть трилогии. Иначе драматургическое содержание трилогии полностью исчерпывалось бы в этой второй части.

Но не забудем, что, как мы знаем из древних комментариев, в «Освобожденном Прометее», Геракл, сын смертной женщины, убивал стрелой орла Зевса. С согласия ли Зевса? Это было бы мало осмысленно и драматически весьма вяло. Скорее всего Геракл уничтожал орла и освобождал Прометея против воли Зевса или хотя бы против воли Зевсова посланца Гермеса. Вторая часть кончалась, следовательно, спором между богами, подобно тому, как столкновением между богом Аполлоном и древними богинями эриниями заканчивалась вторая часть целиком сохранившейся эсхиловской трилогии «Орестея».

Третья и последняя часть нашей трилогии, «Прометей-огненосец», очевидно, завершала этот спор, разрешала столкновение. Но как и на какой основе? Самое название трагедии поразительно совпадает с тем культовым именем, под которым, как мы уже сказали, почитался «демон Прометей» в афинском пригороде — роще Академа возле Колоны.

Здесь властвует Титан, огонь несущий,
Бог Прометей.

Так писал о родной Колоне Софокл в своей трагедии «Эдип в Колоне». В честь демона огня был установлен культовый праздник, так называемый «Прометей». Праздник сопровождался факельным бегом. Факел зажигали у алтаря Прометея в Колоне и с величайшей быстротой мчали его в город, чтобы зажечь от него огни домашних очагов.

Не была ли третья часть нашей трилогии связана с установлением этого афинского культа? Мы бы тогда имели здесь прекрасную параллель к последней части трилогии «Орестея» — к «Эвменидам». В «Орестее» тяжба между богами разрешалась государством-городом {210} и народом афинским. Трагедия, а с нею и вся трилогия завершалась прославлением Афин, афинских законов и установлений. Не перенес ли Эсхил и в своей трилогии о Прометее разрешение спора между богами в свой родной город Афины? Не выступало ли здесь третейским судьей между поколениями богов само государство Эсхила? Эта концепция была бы вполне в духе Эсхила и его своеобразной религиозности. В качестве высшего источника справедливости и права выдвигался бы в таком случае авторитет государства, одним из основателей которого справедливо мог себя считать Эсхил.

Мы не знаем, какими идейными ходами сопровождалось разрешение спора между Прометеем и Зевсом, между старшим и младшим поколением богов. Но если позволено судить по «Эвменидам», то можно полагать, что глубоко противоречивая поэзия Эсхила — его пафос культурного созидательства в сочетании с протестом против произвола новых законов — приводила здесь к своеобразному компромиссу, так или иначе служившему к прославлению все тех же Афин как города-гегемона мировой культуры. А концом всей трилогии было, вероятно, установление в Афинах культа демона Прометея и факельного бега в его честь. Здесь мы опять-таки получаем полную параллель к трилогии «Орестея», завершавшейся установлением культа богинь эвменид.

Сверкайте же, факелы! Радостен путь наш. Ликуйте!

Эти строки, заканчивающие трилогию «Орестея», могли бы стоять и в конце трилогии о Прометее.

#### 3

Нам остается, отнюдь не претендуя на сколько-нибудь подробную характеристику величавого поэтического облика Эсхила, вкратце остановиться на композиции его трагедии о Прометее. Давно уже замечено, что для театрального исполнения ее достаточно двух актеров. Это признак и того, что перед нами одна из ранних трагедий Эсхила. Правда, в первом эпизоде действует четверо персонажей, но один из них — Демон насилия — без речей, а самого Прометея, в течение всей трагедии остающегося неподвижно пригвожденным к скале, изображала (по правдоподобной догадке ученых) огромная кукла, за которую в необходимых случаях становился актер.

«Прометей» даже среди эсхиловских трагедий выделяется грандиозностью стиля. Здесь действуют только демоны и боги, и действие развертывается не перед человеческим жильем, а в безлюдной пустыне, в дебрях, на краю земли. Но если все образы нашей трагедии полны своеобразного величия, то каждый из них {211} тем не менее охарактеризовали очень четкими индивидуальными чертами. В центре сам Прометей. Потрясающие краски находит Эсхил, чтоб очертить образ этого явно дорогого ему непреклонного, мужественного, гордого, решительного и мудрого борца. Один лишь раз из уст Прометея вырывается стон боли. Да еще по отношению к нимфам-океанидам и к несчастной Ио у него находятся слова нежности и теплоты. Но Прометей способен также на иронию, на насмешку, на язвительную злость и остроумие; он вовсе не холодная величавая абстракция.

Ему противостоит ряд образов, охарактеризованных Эсхилом с несомненной долей иронии, и притом иронии политической. Когда мы всматриваемся в фигуры прекраснодушного, но нерешительного Гефеста, болтливого, но не способного к действию, трусливо зовущего к примирению, соглашательству Океана, в особенности же — в фигуру Гермеса, этого «холуя» богов, очерченного Эсхилом как заносчивый карьерист, хладнокровный палач и прихлебатель, то нельзя отделаться от мысли, что перед творческим сознанием драматурга стояли отнюдь не только отвлеченные религиозные признаки, а вполне конкретные политические фигуры, выдвинутые окружающей его социальной борьбой.

Контрастные краски мягкости и лиризма вносят в эту сумрачную и горькую трагедию образы девушек-океанид, сострадательных, тонко чувствующих, преданных подруг Прометея. Самое появление их на шумящих крыльях, разливающих в воздухе благоухания, подчеркивает нежность, которой отмечена их роль в трагедии. Рядом с ними другой женский образ — несчастной Ио, гонимой по вине Зевса, некогда прекрасной девушки. Ее задача в трагедии — конкретизировать вину Зевса на простом человеческом примере. Зевс, тиран и деспот, казнит Прометея, борца, восставшего против него; но он становится источником мучений и для девушки, ни в чем не повинной, кроме того, что она привлекла к себе его страсть.

Круг образов трагедии оказывается, таким образом, отнюдь не однотонным, не бедным красками, — трагедия полна столкновениями контрастных красок, но только контрасты эти очерчены самыми общими, грандиозными мазками.

Так же просто и развитие действия трагедии. Первая же сцена ставит нас лицом к лицу со зрелищем бога, прикованного в пустынных дебрях к скале. Монолог Прометея, его рассказы о величественных открытиях и изобретениях, им совершенных, все это славословие человеческой культуры образует идейный центр трагедии. Во второй половине начинается стремительное нарастание. Сперва нарастание дано появлением безумной Ио. Введение ее в трагедию необходимо, между прочим, и потому, что предваряет появление правнука ее Геракла в следующей части трилогии. Затем в грандиозном споре между Прометеем и мучителем его, слугою Зевса, {212} богом Гермесом достигает своего высшего развития тема горделивого протеста Прометея. Прометей остается непреклонным, и стихийная катастрофа, обрисованная Эсхилом в образах исключительной космической силы, завершает величественное произведение. Трагедия написана обычным для Эсхила ямбическим триметром — шестистопным стихом, чередующимся с лирическими партиями хора. Стиль Эсхила возвышен, образы грандиозны, эпитеты тяжеловесны. Но было бы в то же время величайшей ошибкой рассматривать стиль Эсхила как некое сочетание отвлеченных, условных, абстрактно приподнятых понятий и терминов. С такой условной схемой живой язык Эсхила не имеет ничего общего. Наоборот, язык этот предельно конкретен, насквозь материален. Он наполнен земными красками, звуками и образами действительности земной, а порой даже «низменной». Язык этот иногда груб, часто шероховат, но всегда поразительно точен — в конкретной характеристике действительности, в описании эмоциональных состояний, в эпитетах, в политической и трудовой терминологии. Он — многосоставен, противоречив, внутренне контрастен, необычайно динамичен. В своем переводе я старался поэтому, более чем это делают отличные в остальных отношениях переводы Д. Мережковского и С. Соловьева, передать конкретность, материальность, противоречивость насквозь реалистического, земного языка Эсхила. Не мне судить, насколько это удалось, но во всяком случае читатель может быть уверен, что перед ним попытка точной передачи не только стихотворной техники, но языка — словаря и синтаксического строя Эсхиловой поэзии. Отдельный выпуск трагедии «Прикованный Прометей» предваряет появление на русском языке предпринятого издательством «Academia» полного издания эсхиловского трагического театра. Мы уверены, что древний образ, бывший близким и любимым для такого ценителя Эсхила, как Маркс, найдет дорогу к нашему читателю и окажется нужным в строительстве нашей культуры. Пусть буржуазная наука отказывается от наследия Прометея — мы гордо и с дальновидной уверенностью берем это наследие себе.

1935

# **{****213}** Кино.Избранные статьи

## **{****214}** Статьи о кино

### К теории киножанров(Из статьи)[[353]](#endnote-332)

Всего дальше от драматического и повествовательного канона, еще своеобразнее в обращении со «временем» и «пространством» стоит несколько пока еще неопределенный жанр, который мог бы быть условно объединен понятием «лирического». Как и все подлинно кинематографические жанры, он обязан возникновением своим техническим усовершенствованиям кинематографии, в частности неоднократно уже упомянутому применению крупных планов. Крупные планы показывают детали вещей с новых и все более неожиданных сторон и несут, таким образом, лирическую атмосферу фильмы. Крупные планы разворачивают на всем полотне экрана лицо актера, его глаза, его улыбающийся рот, подводя, таким образом, зрителя непосредственно к пределам человеческой психологии. Естественно, что с введением крупных планов, лиризм стал все победоноснее вытеснять из кино мало ему свойственный драматический и повествовательный моменты. Любопытно проследить этот процесс на примере «американской мелодрамы». Наряду с суховатыми фильмами Гриффита[[354]](#endnote-333) мы встречаем здесь группу картин, жертвующих всем ради лирической выразительности. Таковы «идиллии» американских кино, все снова и снова в детальных и крупных планах выводящие мелочи фермерской жизни, задумчивые {215} образы поросят и щенят, дремлющих на соломе, обаяние детских ножек, шлепающих по весенним лужам, солнечные блики, расплескавшиеся в этих лужах. Таковы в основе своей фильмы с Мэри Пикфорд[[355]](#endnote-334), никак, разумеется, не драматической героиней, но замечательно умело и органически входящей в этот лирический мир киноидиллий. Мэри, играющая Полли-Анну[[356]](#endnote-335), Мэри — девочка, бегущая под дождем, прежде всего, само лицо ее, улыбающееся на экране, — все это мгновения и средства чисто лирической выразительности. Мэри Пикфорд еще менее фабульна, чем родственные ей маски американского кино, она — живое отрицание фабулы на экране. Спору нет, социальная устремленность всей этой группы лирических фильм, их глубоко мещанская установка совершенно очевидны. Но это не основание к отрицанию их большой формальной значительности как проводников лирического начала в кино. Еще гораздо дальше, по-видимому, идут в этом направлении и гораздо смелее порывают с традицией фабульной мелодрамы лирические опыты молодых французских режиссеров. В работах Луи Деллюка, Марселя Л’Эрбье и Эпштейна выразительность фильмы намеренно сосредоточена в широко разбросанных «атмосферных» кусках, в детализованных картинах ярмарки, порта, города, имеющих целью, в совершенном отвлечении от фабулы, построить лирические образы проходящей жизни. Еще смелее в этом смысле фильма «Спящий Париж» Рене Клера[[357]](#endnote-336), доводящая свободу от фабулы почти до того, что на условно броском языке полемической критики принято называть «бессюжетностью».

И тут мы подходим вплотную к области киножанров, еще почти не разработанных, еще сплошь и рядом огульно отрицаемых, но, бесспорно, вскрывающих новые гигантские возможности в искусстве кино. Отрицая фабулу как последовательно мотивированное развитие личной судьбы (а такое отрицание возможно лишь при последовательном отождествлении человека — вещи — натуры), признавая несущественным прямолинейно-поступательное движение реального времени, да и самый принцип «реального времени» в кино, создатели этих «бессюжетных» жанров базируются в работе своей на исключительно кинематографических средствах выразительности, на рядоположении по-новому и неожиданно показанных вещей, на внефабульных, а если угодно, имманентно-кинематографических ассоциативных и иных приемах монтажа. Но ясно, что для успеха жанров такого рода необходимо исключительное богатство нового и притом эмоционально насыщенного, почти символически значительного вещного и натурного материала; необходима и большая свобода от всяческих традиций олитературенного и театрализованного кино. Не случайно, что именно в советской кинематографии удается найти первые, действительно последовательные и удачные опыты в этом направлении. Они идут по двум направлениям — по пути монументальной героики Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец {216} “Потемкин”») и по пути кинодемонстраций Вертова и киноков[[358]](#endnote-337) («Шагай, Совет!», «Шестая часть»). Разница между тем и другим жанром не так уж значительна, принципиальна, и она, во всяком случае, не в том, в чем ее часто хотят видеть. Не так уж важно, вводится ли в фильму только материал снятой натуры или также и «срежиссированные», «поставленные» куски[[359]](#endnote-338). Поскольку и «натура», и куски «режиссуры» в равной мере подвергаются стилизирующей обработке при съемке и монтаже, поскольку они в одинаковой степени служат целям эмоциональной выразительности, выбор того или иного остается вопросом метода, вопросом техники и не влияет на характер жанра. Но в фильмах Эйзенштейна прием внефабульного показа вещей и людей (морские кадры в «Потемкине», кадры остановившегося завода в «Стачке») дан в сочетании с воспринятым от гриффитской мелодрамы методом «монтажа аттракционов»[[360]](#endnote-339), Эмоционально насыщенные вещи (гудок в «Стачке», лев, орудийная башня, красный флаг в «Потемкине») используются режиссером не только самодовлеюще, но и в смысловом скреплении с предшествующим и последующим во времени. Если угодно, «Потемкин» — компромиссный жанр, но это один из тех компромиссов, который, не ослепляя теоретической смелостью, более всего способствует раскрытию и укреплению стиля.

Наоборот, жанр фильмы «Шестая часть» вполне свободен от фабульных сцеплений, вполне свободен и от иллюзии поступательного движения времени. Люди и вещи, люди и натура показываются здесь как самодовлеющие смысловые величины. Чередование их подчинено лишь самодовлеющим законам монтажа, в частности — законам ритмической композиции. Этот момент, момент ритма едва ли может быть оспорен для какого-либо из киножанров, но в конструкции фильм внефабульных значение его совершенно исключительно. Ритмически выверенный монтаж — это то, что отличает вновь изобретенный и воспринимаемый как искусство жанр «Шестой части» от давно известной, но стоявшей вне художественных жанров кино категории кинохроники. Признак ритма — это такой же основной композиционный фактор в жанре киноков, как градация трюков в авантюрной фильме[[361]](#endnote-340), как чередование крупных планов в лирической идиллии. Привлечением этого понятия «бессюжетные жанры» сразу как бы переносятся в категорию, композиционно отличную от описанных выше, в категорию, которую, продолжая пользоваться терминами литературными, можно было бы назвать категорией поэзии в отличие от жанров прозаических. Но это уже новый, огромной важности вопрос. Здесь необходимо лишь подчеркнуть исключительное значение открываемых сейчас в советском кино жанров, — жанров не только не посторонних кинематографии, но, наоборот, вытекающих из самых основ ее, логически замыкающих процесс высвобождения {217} кино из-под власти литературы и театра, начатый американскими режиссерами. Но еще более, пожалуй, чем какой-либо другой жанр, эти замечательные фильмы нуждаются в специальном анализе, на который, разумеется, никак не может претендовать этот краткий «каталог».

1926

### «Броненосец “Потемкин”»[[362]](#endnote-341)

Рабочий, студент, женщина в платочке, канцеляристка, школьник — сердца всей разношерстной советской публики движутся одним волнением, одним негодованием, гневом, надеждой, восторгом, — художественное произведение редко бывает так всемогуще, но это именно так на демонстрации «Броненосца “Потемкина”», первого отрывка из эпопеи Эйзенштейна о «1905». Впечатляющая сила этого вовсе и не агитационного, а просто созданного блестящим художником-революционером фильма так потрясающа, что кажется сперва, будто это строгое чередование простых картин вовсе никем и не придумано, будто это катится широкая волна героической жизни, и что катиться иначе она не может.

На деле же здесь произведение тончайшего мастерства, более того, новый вид киноискусства, шедевр советского киностиля. Как и в первой картине своей «Стачка», Эйзенштейн словно бы заново рождает вещи и людей, показывая их с совсем неожиданных, с огромным остроумием выбранных точек зрения. «Потемкин» — изумительный смотр людей и вещей моря, контуражные съемки одесского порта — вершина морской лирики, но это далеко не главное. Кадры этого фильма замкнуты в куски, в «части», приподнятые огромным и чистым пафосом. Негодование, мятеж, героическая печаль по убитому, чудовищная царская месть, предельное напряжение ожидания приближения правительственной эскадры, безмерное ликование — вот шесть эмоциональных глыб, создающих эту поэму; каждая дробится на сотни кристаллов — кадров, пересекающихся деталей, людских лиц, машинных кусков, насквозь пропитанных единым, свойственным данной части в целом волевым порывом, движимых темпом, все более и более ускоряющимся. Монтаж чистого пафоса — вот основной прием Эйзенштейна.

Поэтому его «Потемкин» — монументален. Бытовая точность, подлинность нашивок и значков, излюбленная иными, едва ли очень волновали его. «Потемкин», Одесса, это обобщение — восставший броненосец, волнующийся город. Вот почему так непобедимо воздействие его одесской лестницы из широких белых ступеней, по которым сбегает, скатывается, корчится преследуемая жандармами толпа; подлинная лестница в ад, ступени ужаса. Вот {218} почему замирает сердце, когда смотрят в море одинокие пушки мятежного корабля. При всей своей страшной конкретности, абсолютной жизненности, искусство Эйзенштейна символично, оно достаточно велико, чтобы действовать, как гигантские обобщения.

Сюжетен ли «Потемкин»? — Да, в большей степени, чем «Стачка». Вернее, развитие пафоса здесь более обоснованно и связано. Но этот кристаллически ясный и потрясающе захватывающий сюжет развивается без всякого вмешательства индивидуальной интриги, личного романа, почитаемого иными необходимым фильме. Герой — матросы броненосца, герой — одесская толпа, но из массы здесь и там выхватываются характерные лица, они на минуту собирают в себе, как в фокусе, все симпатии зрителя. Таков матрос Вакулинчук, такова молодая женщина с ребенком на одесской лестнице, но они возникают лишь для того, чтобы сейчас же снова раствориться в массе. А это значит: никаких кинозвезд, фильм жизненных типов; режиссер как бы водит нашим глазом по толпе: «смотри, как богата простая жизнь».

Но еще неизмеримо больше общественная ценность «Потемкина». Им закладывается первый камень героического эпоса о революции, эпоса, как хлеб необходимого в народном воспитании нашей страны. Безрассудством было бы оставлять этот монументальный осколок одиноким. Камень за камнем, вот именно в этих простых и величественных приемах должен быть создан советский киноэпос, советский киностиль. Слава советскому кино!

1926

### «Мать»[[363]](#endnote-342)

Как «Потемкин», как и «Предатель»[[364]](#endnote-343), эта картина вдохновлена первой революцией. Очень хорошо, что кино берется за эти темы: так слагается на нашем экране то, что не удалось до сих пор ни театру, ни литературе, — героический эпос о годах борьбы, о трудностях победы. Гнев против угнетения, ненависть к прошлому, почти физическое ощущение радости от настоящего — вот круг, пусть элементарных, но могучих эмоций, безошибочно пробуждаемых фильмами такого рода. «Потемкин» идет впереди. «Мать», трагедия о темной женщине-работнице, по неведению предавшей жандармам сына-революционера и через простое материнское горе приходящей к пониманию сыновней правоты и необходимости борьбы. «Мать» меньше по захвату, лиричнее, мягче. Но самое сравнение доказывает, какие замечательные произведения имеем мы в первой серьезной режиссерской работе Пудовкина. В отличие от ошеломляющего богатства и силы выразительных средств в фильме Эйзенштейна, «Мать» — образец умной экономии, {219} простоты и последовательно намеченной и достигнутой доходчивости. За исключением немногих пассажей и натурных кусков, где режиссер и оператор как бы купаются в самодовлеющем мастерстве, фильм чужд щегольства и виртуозничанья. Пудовкин охотно пользуется крупными планами, игрой вещей, пальцев, глаз, ног, но он никогда не забывает введением ансамблей держать зрителя в понимании целого и главного. Подобные сложные сочетания общих планов с первыми (сцена стачки, суда, бегства) вообще являются узловыми точками фильма и особенностью Пудовкина. Так же последовательно проводит он аккомпанемент пейзажа (сперва — ненастье, затем — весна, и сквозь всю вторую половину фильма — мощно нарастающий ледоход!). И так же нигде быстрый и лаконичный монтаж не мешает ему развернуть игру актеров, и так становится возможной потрясающая, рвущая сердце и вместе с тем величавая и простая игра Барановской[[365]](#endnote-344), надолго оставляющей в сознании образ страдающей матери-пролетарки, будничной и героической. В стремлении к величайшей доходчивости, Пудовкин местами как бы впадает в грех театральности (упомянутые уже сложные ансамбли) и литературщины (чисто словесная игра титров в сцене суда). Но сейчас же изумительно точный выбор типов, страшная жизненность людей и вещей убеждают в подлинной кинематографичности этого фильма. Он был бы безукоризнен, если б не один тяжелый и особенно бросающийся в глаза грех. «Мать» раздражает чрезмерной примитивностью фабулы, бедностью, почти убожеством сценария. Тема, навеянная романом Горького, смазана сценаристом[[366]](#endnote-345). Трагедия «матери», социальный вес картины очень страдают от этого, но работа Пудовкина, разумеется, не теряет права на одно из первых мест в советской кинематографии. «Потемкин» мог казаться прекрасным исключением. «Потемкин» и «Мать» — это уже киностиль!

1926

### Перед десятилетием советского кино[[367]](#endnote-346)

Действительно ли перед «десятилетием»? Точно говоря, на такой юбилей наше кино еще не имеет права. Первые послеоктябрьские годы совпали с таким полным и совершенным разрушением кинопромышленности, что о «советском кино» 1917 или 1918 года не может быть и речи. Последующие же семь-восемь лет (срок поистине ничтожный!) легко и отчетливо делятся на три периода. «Период подготовительный» — это те годы, когда кое-как начала восстанавливаться материальная база национализированной кинопромышленности и когда на ее основе начали появляться картины, «советские» лишь по заданию и теме, по художественной {220} же сути своей кустарно воспроизводящие технику дореволюционного русского — и для своего времени бывшего крайне отсталым и беспомощным — киноискусства. Картины типа «Скорбь бесконечная»[[368]](#endnote-347), «Долюшка женская»[[369]](#endnote-348), «Чудотворец»[[370]](#endnote-349) — вот образцы этого первого периода, и не случаен анекдот о той контрагитационной роли, которую сыграла за границей после несложного перемонтажа первая из указанных картин. Дореволюционный мелодраматический штамп, доверчиво примененный к теме совсем иных и новых масштабов и к новому гигантскому материалу, должен был привести к такому двусмысленному итогу. Две картины — «Дворец и крепость» Ивановского[[371]](#endnote-350) и «Красные дьяволята» Перестиани[[372]](#endnote-351) — стоят на грани этого первого периода. Весьма традиционные по форме своей, по трактовке актеров, по кинотехнике, они все же отмечены тем новым, специфическим, небывалым, которое привнесла в кинематографию советская культура. Огромная эмоциональность подлинного исторического материала, делающая «Дворец и крепость» и посейчас волнующей картиной, патетика темы и бытовых деталей в «Красных дьяволятах» — давали возможность угадывать, на каких путях советской кинематографии суждено завоевать свои самые блистательные победы. Советская хроника, в первые же годы подготовительного периода поддерживаемая вниманием Ленина[[373]](#endnote-352), начала складываться в явление своеобразное и значительное. Совхроника — первый по времени специфический жанр нашей кинематографии.

Конец блокады и связанное с ним усиление иностранных влияний на наше искусство, в частности возобновление заграничного проката, укрепление «левого фронта» в советском театре и литературе, продолжающееся восстановление материальной и технической основы кинопромышленности, прежде всего кристаллизация типичных форм советского уклада в жизни и быте, — все это подготовило вступление нашей кинематографии во второй период, который можно было назвать «конструирующим».

В течение этого периода стали складываться, «конструироваться» основные течения, характерные для советского кино. В убогой прежде тишине кинематографии, по нищете своей стоявшей до тех пор в стороне от идеологических и стилистических битв, разыгрывавшихся в соседних искусствах, вспыхнула гражданская война. Стало возможным говорить об «академическом кино» — сюда следует отнести группу кинорежиссеров с дореволюционным кинематографическим и театральным стажем[[374]](#endnote-353), — и о киноноваторстве. Кулешов в Москве, группа фэксов — Козинцев и Трауберг — в Ленинграде с разной степенью бурности и резкости выбросили лозунги новаторства в кино[[375]](#endnote-354). Сейчас уже не может быть оспорено, что значительная часть художественной программы «левого кино» в 1923 – 1925 годах была простой прививкой нашей чудовищно отставшей кинематографии достижений и изобретений западноевропейского {221} и по преимуществу американского кино. Необходимо помнить, что именно то десятилетие (начиная с 1914 года), когда страна наша сперва войной, а после блокадой была отрезана от мира, именно это десятилетие было классическим в развитии мирового кино; это были годы Гриффита и Чаплина, годы изобретения крупных планов, установления киножанров и различных приемов киноигры, необычайных усовершенствований в технике съемки, освещения и декораций.

Обо всем этом наше «академическое кино», питавшееся ребяческими нормами довоенных лет, знало лишь понаслышке. Именно эти вопросы, как совершенно свежие и боевые, были поставлены киноноваторами.

Мастерская Фэкс выдвинула операторов и художников, владеющих современной техникой кино — света и формы (Москвин, Еней)[[376]](#endnote-355). Выдвинулись и режиссеры, строящие кадр не по наитию и не по привычке наивного натурализма, а на основе учета, математики, оптики (Кулешов)[[377]](#endnote-356). Усилиями киноноваторов, опирающихся в своей боевой пропаганде на наглядный опыт заграничных картин, средний уровень мастерства и техники советской кинематографии был неизмеримо поднят. В этом — первое бесспорное завоевание «гражданской войны» в кино, и нельзя забыть, что в войне этой представители «левых» шли под знаменем мастерства и повышенной квалификации.

Но такой своего рода «американизацией» нашего кино наступление левого фронта и его достижения нимало не ограничились. Из столкновения объективных, глубокожизненных заданий — слабо, правда, еще осознаваемого в те ранние годы советского социального заказа на темы и материал — с техникой и формой технически совершенной американской кинематографии, из этого столкновения начали складываться черты специфически советского киноискусства в области тематики, жанров, композиции, монтажа. Черты эти еще только начали кристаллизоваться. До образования устойчивых стандартов в какой-либо области еще было очень далеко. В те бурные годы каждая почти сколько-нибудь талантливая картина, выпускаемая советскими фабриками, должна была и стремилась сказать новое слово в каком-либо из направлений. Типов и стандартов не было, были картины-одиночки, картины-течения, картины-жанры. Так появились фильмы «левой кинематографии»: «Похождения мистера Веста», «Луч смерти» — на путях к детективу, «Чертово колесо»[[378]](#endnote-357), как единичный представитель будущей «советской мелодрамы», так появились, открыто и победоносно подчеркивая специфически советские методы обработки киноматериала, «Стачка» Эйзенштейна и работы «Киноглаза». Монтаж деталей, игра на эмоциональных аттракционах, киносимволика вещей — все эти методы, с успехом развитые в новейшей американской мелодраме, как ее создал тот же Гриффит, в применении к реальному {222} материалу изумительной выразительности и всеобъемлющего социального захвата породили «Стачку». В применении к тому же материалу и аналогичной тематике, методы, почерпнутые из родственных искусств: изобразительного — супрематизм, театрального и словесного — конструктивизм[[379]](#endnote-358), дали возможность группе Дзиги Вертова поднять жанр хроники до уровня законченной формально и эмоционально «Шестой части». Революция, поднятая крайними течениями киноноваторов, сказалась, как это часто бывает, в развитии стилей и на противоположном академическом крыле. Мастерами, пользующимися в значительной мере мхатовскими методами в работе над темой и актерами, создан ряд выдающихся картин компромиссного, срединного характера (группа актеров МХАТа в советской кинематографии — Москвин, Баталов, Попова)[[380]](#endnote-359). Стало возможным говорить о советском киноэкспрессионизме — «Шинель»[[381]](#endnote-360). В ряду второго уже поколения новаторов появились художники, счастливо сочетающие формальную остроту своих учителей с общественным захватом — Пудовкин. Все настойчивее стал звучать голос «социального заказа». Классические по цельности и силе выражения фильмы «Мать» и «Потемкин».

«Мать» и «Потемкин» стоят в преддверии того периода советской кинематографии, когда отдельные талантливые изобретения, счастливые находки, специфически советские стилистические черты стали складываться в явления своеобразного стиля, когда стало возможным говорить о советской кинокультуре, равноправной с кинокультурами Америки и Германии; когда внутри этой культуры начали складываться стандарты и жанры. Назовем этот этап в нашем кино — «периодом стандартизации». Небывалая для кино серьезность поставленной идеологической задачи, необычайный эмоциональный размах темы, ее масштабы, ее патетика — вот первое, чем отмечены советские фильмы «Потемкин» и «Мать» в мировой кинематографии. Изобретенная как типичное орудие развлечения игра в движущиеся картинки предстала вдруг как рупор серьезнейших общественных идей, как глашатай мировоззрения. Рассказывают, что на Востоке динамит издавна служил как порошок для устройства фейерверков. Европейцы открыли миру его разрушительную и созидательную силу. То же сделали советские художники с «порошком для фейерверков» — с кинематографией, они отнеслись к нему жизненно серьезно. Особенности в строении сценария, лирический монтаж, небывало смелое использование вещей и мертвой натуры, потрясающий реализм не актеров, а жизненных типов, проведение, как правило, остранения привычных для кинематографии эмоциональных штампов, наконец, самое построение кадра как монументальной, простой и величественной живописной группы — вот далеко не полный каталог формальных приемов, которые почти одновременно появились в картинах Эйзенштейна и Пудовкина. Они-то и обнаружили лицо советского киностиля. {223} В основу его легли упомянутая уже серьезность задания, необычайная взволнованность политически актуального материала, монументальность и ясность целостного социального и художественного мировоззрения. Ни «Потемкин», ни «Мать», будучи произведениями исключительными, не имели подражаний, но положили начало жанрам. Жанровые группы стали быстро складываться вне их, но под прямым их воздействием. Возник и укрепился жанр «исторических эпопей», характерный для повышенного интереса к истории, проявляемого современностью. На взаимно противоположных полюсах этого жанра стоят «Декабристы», лишь документальной подлинностью материала подчеркивающие свое место в ряду советского киностиля, и, скажем, «Крылья холопа»[[382]](#endnote-361), с мелодраматической линией, отягченной культурно-историческими мотивировками и эпизодами бытовыми, с актерской манерой, идущей от системы Станиславского, и реалистической подчеркнутостью деталей археологии и политэкономии. И та, и другая картина могут стать стандартами, но «стандарт» «Крыльев холопа» в высокой степени ценен, как путь к истории, марксистски осознанный, фильма эта — от советской кинокультуры. Новые стандарты в этом же жанре указываются, как кажется, фильмой «С. В. Д.»[[383]](#endnote-362), сочетающей широкую и подчеркнуто патетическую историческую характеристику с фабулой, на первый взгляд вполне свободной от истории, лишенной на первый взгляд исторических мотивировок, но обусловленной нашим, современным распределением симпатий, нашим современным сочувствием и враждой к людям прошлого.

В весьма определенную группу стали складываться также фильмы этнографического характера. И здесь можно наблюдать то же явление взаимодействия и борьбы идущих от дореволюционной и иностранной кинематографии штампов с резко противоположными им заданиями советского материала и социального заказа. Экзотика причудливых и фантастических народностей, либо идеализируемых в качестве носителей некоей «первобытной истории», либо высмеиваемых за дикарские странности, — вот стандарт этнографических картин Европы и Америки. Экзотический мир с комнатной точки зрения германца, англосакса, француза — вот их несложная установка.

Перед советским кино, все более и более становящимся центральным, генеральным искусством народов Советского Союза, стоит совершенно иная задача. Не выпячивание причудливого и различающего, а подчеркивание общего и связующего — моментов труда, экономики, классовой борьбы, не комнатная экзотика, а серьезный реалистический анализ, не костюмировка ходячей мелодраматической фабулы в фантастические одежды «Востока» и «Севера», а сюжет, органически вытекающий из хозяйственных и социальных условий народа, из его героического прошлого, — вот задания, которые, естественно, ставятся перед советским этнографическим {224} киножанром, задания, необычайно плодотворные. И казалось бы, что все растущая у нас сеть национальных киноорганизаций, охватывающая сейчас, наряду с мощными ВУФКУ — Украина и Госкинопром — Грузия, молодые Белгоскино, Азкино и Арменкино — Азербайджан и Армения, Чувашкино, Узбеккино, Донкино и другие, это великолепное, немыслимое ни в какой иной стране проявление культурной самодеятельности народов, — казалось бы, что эта сеть могла обеспечить расцвет подлинно советского этнографического жанра. К сожалению, приходится отметить, что до последнего времени давление этнографических штампов оказывалось непобедимо сильным. «Минарет смерти», «Песнь на камне», «Гюлли»[[384]](#endnote-363) все еще господствуют в национальной кинематографии. Лишь в сфере неигровых, этнографических картин и национальных хроник мы выходим постепенно на прямые и объективные пути.

Здесь полезно остановиться на общем жанре «неигровых» и «хроникальных» картин. Борьба за признание «хроники» все еще ведется. До победы же, по преимуществу в прокате, все еще далеко, и все же необходимо признать, что бурный натиск, произведенный в свое время на этот участок киноработы идеологами «Киноглаза», не остался бесследным. Крайности «Шестой части мира» сглаживаются, но тот же метод поднял до высокой степени объективности и аналитической точности уровень рядовых культурфильм, в лучших своих образцах использующих также наиболее бесспорные достижения съемочной техники и кадровой композиции фильм художественных. «Хроника» еще не победила, но советское кино может гордиться ею, как вполне своеобразным и беспрерывно совершенствующимся жанром.

Все же на центральное место нашей кинематографии все настойчивее выдвигается жанр «бытовых» картин, картин из «рабочего быта», картин из «крестьянского быта». Они все определеннее занимают то главенствующее положение, которое в недавние еще годы принадлежало фильмам «на темы гражданской войны». Правда, основные картины этого нового жанра еще только готовятся к выпуску, обещая поставить предстоящий прокатный сезон под знак «быта». Но и по готовому «Водовороту»[[385]](#endnote-364), по заканчиваемым «Ухабам», «Парижскому сапожнику»[[386]](#endnote-365) — ясно, на чем делается упор в строении нового жанра: на воссоздании путем тщательнейшего обыгрывания производственных деталей (атмосфера труда, производства, хозяйства в деревне и городе, на мельнице, в молочной артели, скотоводческом районе и на заводе, металлическом, стеклянном, на электростанции и в угольных шахтах). Тема производства сейчас главенствует над остальными проблемами быта. Вероятно, ненадолго. Но на ближайшее время она определит собою центральный жанр нашего кино.

1927

### **{****225}** «Арсенал» и проблемы исторической фильмы[[387]](#endnote-366)

Блестящая картина Довженко[[388]](#endnote-367) замечательна не только как образец украинского кинематографического творчества, не только как собрание любопытнейших формально-технических приемов. Она чрезвычайно важна потому, что пытается по-новому поставить проблему советской исторической фильмы. Историческая фильма для нас обязательно является картиной, ставящей социальные конфликты, а двигателем социальных конфликтов является масса. Проблема советской исторической картины вырастает, таким образом, в проблему социальной массовой фильмы. Это жанр, не имеющий корней в буржуазных стандартах. Мы становимся свидетелями различнейших попыток советских кинорежиссеров нащупать формы этого жанра. Оставляя в стороне качественные различия и не занимаясь сравнениями, можно наметить здесь две основные линии.

Первая условно представлена «Октябрем»[[389]](#endnote-368). Здесь задача массовой социальной фильмы берется, так сказать, в упор. На протяжении всей картины действуют массы, борющиеся стороны даны сталкивающимися коллективами, динамика исторических событий разворачивается в непрерывности конфликтов. Этот метод на опыте оказался очень трудным для зрителя, так как эмоциональная сторона здесь до крайности отодвинута, поглощена диалектическим разворачиванием фактов. Это — крайне недоходчивый, хотя и в высокой степени серьезный жанр.

На другом полюсе можно поставить (опять-таки условно) «Мятеж»[[390]](#endnote-369). Линия массовых конфликтов протекает здесь рядом с фабулой, охватывающей ограниченное число проходящих через всю картину героев-одиночек. При этом сама фабула неизбежно приобретает авантюрный характер. Такому жанру нельзя отказать в занимательности и напряжении, но и то и другое покупается ценой ослабления социального размаха картины, ценой сведения ее к единичному, частному событию, ценой привнесения в нее элементов буржуазной мелодрамы. Это — не стандарт для советских исторических картин.

В «Арсенале» Довженко нет сквозной фабулы, нет интриги, объединяющей группу героев-одиночек, тем более нет признаков авантюрности. Но, в отличие от «Октября», здесь нет также столкновения безличных массовых сил. Метод Довженко в основном заключается в том, что он берет отдельных героев и придает им обобщенные социальные и классовые черты, поднимая их, таким образом, до символической высоты. Эти символические фигуры — солдат, рабочий, мать-крестьянка, белый офицер — ставятся им далее в эмоциональные отношения друг к другу, но отношения {226} такого рода, которые имеют опять-таки не случайно авантюрный, а обобщенный символический смысл. Так создаются уже не фигуры-символы, а символические действия. Сцена крушения поезда, руководимого стихийным и безудержным порывом демобилизующейся солдатской массы, сцена поединка рабочего и белого офицера, заключительная сцена расстрела рабочего-арсенальщика, от голого тела которого отлетают пули, — вот примеры такого рода символических действий. Поданные в чистом виде, они могли бы сойти за холодные аллегории, но художественная сила режиссера в том и состоит, что он окружает эти символические действия эмоциональным подъемом, достигает в них огромного чисто драматического напряжения, завязывает на них узлы эмоциональных аттракционов. Крушению поезда предпосылается огромный трамплин, показывается ход поезда, вызывающий сочувствие к едущим в нем солдатам, и только после такой подготовки дается заключительная катастрофа. На подобных же приемах сложных игровых сцен построены и остальные символические узлы картины. Это дает возможность зрителю воспринимать их помимо отвлеченного смысла, так же непосредственно драматически. Каждый из подобных эпизодов взят лаконично. Довженко избегает характеристики явлений несколькими мелкими, последовательными чертами. Он выбирает одну какую-либо и со смелой гиперболичностью, с чудовищным преувеличением доводит ее до размера монументальности.

Так слагаются символы не только положительные, героические, но и сатирические, отрицательные. На них ведется вся та линия «Арсенала», которая направлена на обличение украинского шовинизма и буржуазного азарта. Манифестация киевской буржуазии, показанная на галерее тупых и шутовских социальных масок, в особенности же превосходная по силе символической сатиры сцена, где Шевченко, выходя из своего портрета, задувает лампадку, зажженную оголтелым патриотом, — примеры этих приемов.

Каково же место «Арсенала» в развитии советской исторической фильмы? Думается, что чрезвычайно большое. Большее, чем можно предполагать. Правда, в картине Довженко есть ряд трудностей, объяснимых своеобразием патетического языка режиссера. Есть и ряд «темнот», вытекающих из особенностей местного украинского материала. Но эти трудности и темноты могут быть преодолены, и они не ослабляют основного. Основное в том, что метод Довженко позволяет передавать исторические события, отнюдь не снижая их смысла, не искажая социальной зависимости между ними, не прибегая для этой цели к мелодраматическим авантюрным приемам. И в то же время показ этих исторических событий через обобщение, по-человечески волнующие и по-человечески эмоциональные образы позволяет художнику перекинуть к зрителю огромный мост непосредственного сочувствия. Метод исторической символики, раскрытый в «Арсенале», окажется, вероятно, {227} центральным в создании советских исторических картин на ближайшее время. В этом — его огромное значение, далеко выходящее за границы лишь украинского кинематографического достижения.

1929

### Год советского кино[[391]](#endnote-370)

Год «Арсенала», «Потомка Чингис-хана», «Моего сына», год «Элисо», «Золотого клюва» и «Генеральной линии» — с таким итогом войдет нынешний киносезон в историю советской кинематографии. Это значит, что, несмотря на все трудности, поступательное движение нашего кино продолжается.

Круги его расширились включением новых для него интернациональных тем («Потомок Чингис-хана»), ставящих проблему больших монументальных полотен.

В отличие от предшествующих лет, над которыми все еще тяготел «историзм» «Поэтов и царей», живая советская современность, плавящийся быт, узловые проблемы хозяйственного строительства в взволнованно-обобщенной форме выходят сейчас на полотно экрана («Мой сын», «Генеральная линия»). Национальные республики, побеждая провинциализм и отсталость, поднимаются до превосходнейших образцов кинотворчества, одновременно и социалистического по целеустремленности, и национального по форме («Арсенал» Довженко и «Элисо» Шенгелая), превращая этим нашу кинематографию в прекрасную федерацию национальных художественных культур. По зрелости приемов, по глубине и новизне кинематографической мысли перечисленные фильмы превосходят все то, что прежде делалось советским кино и что доставило ему мировую славу.

За этими фильмами-гегемонами следует длинная вереница произведений молодых мастеров, учащихся в острых и смелых приемах вскрывать взволнованные темы современности. Работы режиссеров Козинцева и Трауберга («Новый Вавилон»), Эрмлера («Обломок империи»), Райзмана («Каторга»), Авербаха («Цена человека»), Штрижака («Ее путь»)[[392]](#endnote-371) строят широкий и молодой фронт массовой кинематографии. Бытовой, проблемный, актуальный фильм — вот его основной жанр.

Нельзя также забывать об успехах, достигнутых нашим культурфильмом[[393]](#endnote-372), давшим такие соперничающие с лучшими иностранными образцами этнографические фильмы, как «Сердце Азии» («Афганистан») и «Лесные люди», такие глубоко серьезные политические документы, как «Турксиб» и «Рапорт миллионам». Культурфильм вырастает в жанр, в высокой степени отвечающий целям показа и пропаганды важнейших проблем нашего строительства.

{228} Детские наши фильмы, в таких образах, как «Золотой мед» и «Оторванные рукава»[[394]](#endnote-373), дают примеры серьезного и волнующего искусства, по форме своей несравненно более смелого и богатого, чем заграничные фильмы для детей.

Путь к большой форме наметился и в искусстве киномультипликации («Почта» худ. Цехановского), приобретающей особенное значение в процессе кинофикации наших театров.

Чрезвычайно важной политической задачей кино является вытеснение с экрана заграничной, импортной продукции, что доказывается повышением проката советских фильмов за год с 65 до 80 процентов. Недалек тот срок, когда ввоз западной продукции можно будет ограничить только действительно первоклассными, исключительными фильмами.

В противовес этому сокращению импорта с очень большой активностью ширился прокат наших картин на экранах Европы и Америки: «Бабы рязанские», «Мой сын», «Ее путь», «Пленники моря»[[395]](#endnote-374), «Каторга», «Афганистан» с успехом вышли на мировой рынок. Единственное, что могло бы сейчас задержать наступление нашей кинематографии в мире — это та гигантская реконструкция кинематографии, которая проводится сейчас на Западе под знаком звукового кино. Вот почему так особенно важно и для нас своевременно овладеть техникой этого изумительного изобретения, бесспорно открывающего новую эру в истории мирового искусства. И здесь многое уже сделано. Изобретение инженера Шорина, по качеству получаемой продукции не уступающее заграничным образцам, а по простоте техники далеко превосходящее их, позволяет уже в ближайшее время начать массовое производство советских звуковых фильмов.

И все же было бы величайшей ошибкой забыть об опасностях, диалектически порождаемых именно этими успехами нашей кинематографии. Смелая экспериментальная работа, проводимая передовыми мастерами, грозит привести к таким усложнениям формы, что крупнейшие наши фильмы могут оказаться с трудом доходящими до массового зрителя, не говоря уже о фильмах-эпигонах, порою подражательски перенимающих «левую» манеру. Это — серьезный уклон, но реакция на него как будто уже наступила, и целый ряд крупнейших режиссеров уже стремится к форме доходчивой, ясной и фабульно-напряженной.

Несомненно грознее поэтому «правая» опасность, та волна кинематографической реакции со ставкой на сенсацию и эротику, которая, опираясь на возрастающую активность обывателя, породила выводок «Веселых канареек», «Монастырских стен» и «Хромых бар».

Нельзя мириться также и с серостью, с защитным цветом политграмотной благонадежности, за которой прячутся порою средние наши фильмы, стремящиеся звонкостью агитационных надписей {229} искупить художественную беспомощность. Особенно много усилий нужно приложить к тому, чтобы ускорить темп роста качества и количества наших фильмов, все еще отстающих от темпов социалистического переустройства жизни. Наш основной лозунг — пафос пятилетнего плана, творческую героику социалистической реконструкции — в кинематографию!

1929

### Тонфильма в порядке дня[[396]](#endnote-375)

От слов пора переходить к делу! То, что половина кинопромышленности Америки и Европы и большая часть заграничных кинотеатров перешли уже на тонфильму[[397]](#endnote-376), это означает, что всякая дальнейшая задержка с производством советских звуковых фильм не только приостановит технический рост нашей кинематографии и лишит нашу аудиторию прекрасных пропагандистских возможностей, заложенных в тонфильме, но и грозит сорвать все завоевания, сделанные нашим кино за границей. Слава «Потемкина» и «Потомка Чингис-хана», слава лучшей кинематографии в мире, присвоенная нашему киноискусству, не облегчит нам продвижение на заграничный экран немого фильма теперь, когда горячка звукового кино владеет Америкой и Европой.

С опозданием, но все же мы взялись за работу. Изобретение инженера Шорина уже и сейчас позволяет снимать звуки и проектировать их с точностью и чистотой, нимало не уступающей заграничным патентам. Простота изобретения Шорина, в особенности в части, касающейся проекции звуков, позволит без труда наладить производство звуковых фильм в промышленном масштабе и, что особенно важно, сделает возможным массовую демонстрацию и путем очень незначительных изменений в существующей проекционной аппаратуре. Подобную же работу ведет в Москве инженер Тагер[[398]](#endnote-377). С ближайшей же осени промышленное производство звуковых фильмов начнется в Ленинграде и в Москве.

Технические предпосылки добыты. И тут встают огромной важности художественные вопросы. По каким путям должна идти советская звуковая кинематография?

Все, что мы знаем об иностранном тонфильме, заставляет полагать, что натуралистическая линия, взятая звуковой кинематографией Америки и Европы, продолжится довольно долго.

Тонфильм, как звучащее воспроизведение диалогов действующих лиц, как воспроизведение натуралистических эффектов звуков, естественно сопровождающих действие, — вот ближайший путь иностранной звуковой кинематографии. Особенно показателен в этом отношении неслыханный, превосходящий все границы мировой успех американской фильмы «Поющий шут». Этот гигантский успех {230} следует приписать в первую очередь пению Джолсона[[399]](#endnote-378) — этого кумира американских и европейских кабаре. Его песенки, натуралистически воспроизведенные в фильме, обеспечили славу картине. Вслед за Джолсоном привлекаются в кинематографию десятки других популярных певцов, эстрадников и драматических актеров. Эффект натуралистической сенсационности продолжает господствовать над тонфильмами, и жертвой этой сенсационности становятся и монтажные, и оптические достижения новейшей кинематографии.

То же самое сможем делать и мы. Мы располагаем достаточно интересной и, главное, экзотической для восприятия иностранца музыкой, достаточно сильными певцами и драматическими актерами, чтобы обеспечить натуралистической линии советской кинематографии успех не меньший, чем его имеют соответствующие американские картины. Но разве это путь для нас? Все победы, до сих пор одержанные нашим кино, добыты на путях преодоления натурализма, на путях создания новой интеллектуальной и лирически-эмоциональной формы, пользующейся сложным монтажом и сложной техникой съемки в ущерб элементарно-фабульной, безыскусственной, условно натуралистической кинематографии, какую мы получили в наследство от буржуазного кино.

Нечего закрывать глаза. Техника звукового фильма может подкрепить проигранное дело этой натуралистической традиции, она может возвратить к временной жизни все битые, отвергнутые, реакционные приемы в нашем кино, великолепное техническое новаторство может послужить целям художественной реакции.

Так не должно быть! С самого начала, с первых же шагов с той же максимальной теорией, с той же практической решимостью отвергнуть образцы и традиции капиталистического Запада, как мы это сделали в оптическом кино.

Основное заключение здесь в том, чтобы рассматривать звук в тонфильме не как средство достижения натуралистической иллюзии, а как самостоятельный выразительный материал, нуждающийся в обработке методами кино. Тонфильм есть сочетание оптической непрерывности с кинофицированной музыкой, понимая под музыкой комплекс звучаний: шумов, артикулированных интонаций. Сочетание в одном искусстве двух таких самостоятельных и могучих выразительных линий и должно обеспечить неслыханную победу новой художественной системе тонфильма.

Очевидно, что чаще и полнее всего придется пользоваться шумами и всякими иными видами негармонизованных, но тем более выразительных и новых для уха слушателей звучаний. На втором месте следует поставить музыку и песню и уже затем человеческую речь, и то, скорее всего, в форме эмоциональных вскриков, возгласов, острых интонаций, а отнюдь не в форме смысловых диалогов. Это значит, что необходимо изучить способы производства {231} этих новых звучаний и методы их съемки. Надо установить характер их «фотогении», то есть характер «получаемости» их на звуковой пленке. Художественная деформация звука, подобная оптической деформации, достигаемой усовершенствованными способами современной оптической съемки, должна быть предметом особенного внимания.

Монтаж этих звучаний в их взаимной связи и в их отношении к зрелищной линии ленты — вот вторая задача. Ясно, что мы не имеем права жертвовать находками, сделанными в области оптического монтажа. Монтаж по ассоциациям, по контрастам, монтаж ритмически убыстренный и, наоборот, замедленный, звуковые иммажи и метафоры, переход от тихого к громкому и, наоборот, как параллель переходу от крупного плана к общему в зрительном кино, — все эти прекрасные возможности звукового монтажа должны быть использованы. А сочетание звуковых монтажных комбинаций со зрительными делает возможными совершенно необычайные, неслыханные и невиданные выразительные эффекты.

Здесь, вероятнее всего, должен господствовать закон не параллелизма, а контраста, не последовательности, а столкновения, то есть звуковая сторона должна не следовать в пассивном послушании за линией оптической, а, наоборот, находиться с ней в состоянии беспрерывной борьбы, взаимных столкновений, противоречий. Диалектические возможности, заложенные в кинематографии, будут в высокой степени обогащены таким способом.

А это значит, что новая художественная форма звуковой кинематографии, как и всякая подлинно революционная художественная форма, будет обладать не эстетической только ценностью, но в первую очередь ценностью общественной, политической. Новая советская форма тонфильма будет создана как форма, в наибольшей степени отвечающая социальным задачам нашей кинематографии. Эта форма в гораздо большей степени, чем натуралистическая, реакционная линия западного тонфильма, будет способна отобразить и раскрыть большую интеллектуальную тему, борьбу гигантских индустриальных и стихийных сил, столкновение классовых воль, диалектическую противоречивость нашей ломающейся жизни.

Это великолепная и гигантская перспектива! Она обещает нам не только иммунитет от реакционной заразы натуралистического тонфильма, но и новый блестящий расцвет самостоятельных революционных элементов в советском киностиле. Но чтобы добиться здесь победы, нужно начать сразу с больших и смелых попыток. Нужно бросить на производство звуковых фильм с самого же начала наши лучшие и наиболее смелые режиссерские силы. Нужно привлечь к работе над тонфильмами с самого же начала наших лучших и наиболее смелых композиторов. И большое счастье, что путь ряда наших молодых композиторов естественно и органично идет именно к такой «кинофикации музыки», к расширению {232} звучаний в области шумов, к обновлению ритмов музыки в монтажных комбинациях.

Нам нечего бояться на этой дороге неуспеха на внутреннем и в особенности на заграничном рынке. Советский зритель в массе своей доказал уже, что им поддерживается наиболее последовательная революционная линия нашей кинематографии, где новизна формы совмещается с политической значительностью материала и темы. Что же касается заграничного проката, то можно быть уверенными, что именно своеобразие, оригинальность и смелость наших будущих тонфильм в первую очередь завоюют им мировое признание, подобно тому, как это было с нашей оптической кинематографией.

Наши победы на заграничном рынке возможны только на путях последовательной, бескомпромиссной, максималистской революции в форме; об этом не следует забывать.

Практические перспективы как будто бы обещают многое. Пудовкин ставит новую звуковую фильму «Очень хорошо живется»[[400]](#endnote-379). Тонфильмой будет и новая работа Козинцева и Трауберга с участием композитора Шостаковича[[401]](#endnote-380). К ряду отдельных фильм передовых наших режиссеров звуковое сопровождение делается в порядке синхронизации. Советское звуковое кино становится действительностью, открывая новую эру в нашей и, как мы надеемся, в мировой кинематографии.

1929

### Художественные течения в советском кино[[402]](#endnote-381)

#### Форма и содержание

«В вопросах художественной формы партия не может оказывать никакой особой поддержки тому или иному течению, направлению или группировке, допуская соревнование между различными формально-художественными направлениями». Так решило созванное весной 1928 года Всесоюзное партийное совещание по вопросам кинематографии[[403]](#endnote-382). Такой же точки зрения придерживаются и государственные организации, ведущие кинематографическую работу и ею руководящие.

Могло бы показаться, что эта точка зрения не что иное, как позиция своего рода «выжидательного нейтралитета». Как если бы советское государство и партия с равнодушным безразличием ожидают, какое из борющихся в кинематографии направлений возьмет верх. На деле же это вовсе не так.

«Выжидание» — действительно налицо. Сейчас, когда кинематография наша, как и все наше искусство, только еще начинает {233} по-настоящему развертываться в труднейших условиях переходного времени, когда активный рабочий зритель, а тем более рабочий художник только еще начинают по-настоящему подходить к кинематографии и участвовать в ее стройке, было бы преждевременным, если бы партия и государство утвердили монополию какого-либо художественного направления за счет других, с ним соперничающих. Это было бы не только большим обеднением нашей художественной жизни, но и прямой ошибкой, насильственным предварением того, что должно сложиться в итоге полного роста и расцвета советского стиля в искусстве.

Но «нейтралитета», то есть пассивного безразличия в отношении к борьбе художественных школ нет и не может быть со стороны партии и рабочей общественности. Перед советской кинематографией поставлены огромные, но четкие требования, серьезнейшие, но ясные задачи. В постановлениях того же Всесоюзного партийного совещания выдвигается утверждение, что искусство, и в частности кино, «должно быть способным овладевать чувствами, настроениями и мыслями масс», должно «сделать понятными перспективы и задачи социалистического строительства, показать наиболее убедительно нарождающиеся и развивающиеся социалистические элементы в общественных отношениях, в быту, в психике человеческой личности». А далее говорится, что «основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильм является требование того, чтобы кино дало форму, понятную миллионам».

Вот ясный и отчетливый перечень того, чего ждет рабочая общественность, чего ждут советские города и деревни от нашей кинематографии. Но в том-то и дело, что эти огромные требования совместимы вовсе не с каждой художественной формой.

Форма художественного произведения, а следовательно и кинофильмы — вовсе не некий стакан из прозрачного стекла, который без помехи может быть наполнен любым «новым содержанием». Одно является следствием другого, форма и содержание находятся между собою в нерасторжимой причинной и функциональной связи. И, предъявляя к нашей кинематографии требования «нового содержания», новой тематики, нового материала и идейного багажа, мы тем самым ставим перед ней задание найти такую форму, которая наиболее полно, наиболее сильно и волнующе и в то же время понятно и просто могла бы это новое гигантское содержание отразить.

Такая новая форма не может быть найдена сразу, она добывается в трудных боях, ценою ошибок. Но путь к ней — это то, чем определяется основная и главная, магистральная линия в художественном развитии нашей кинематографии. Вдоль этой линии распределяются художественные направления, ведущие между собою борьбу внутри советского кино.

{234} Борьба эта не может не быть ожесточенной, так как различные общественные слои предъявляют к кино разные требования. Она с неизбежностью становится все более резкой, потому что техника кинематографии совершенствуется, растет культура киноработников и кинозрителей. А это позволяет острее и четче формулировать художественные платформы, вокруг которых идут споры. Очень многое зависит здесь от активности широких слоев общественности и организованных зрителей. Чем больше ясности и единодушия будет здесь относительно общих и конечных задач нашего кино, чем дружнее будет организована со стороны широчайших зрительских масс поддержка ценнейшим художественным завоеваниям советской кинематографии и, наоборот, чем отчетливее будет массовое выражение негодования и протеста по отношению к ложным, подражательным, гнилым ее линиям, — тем скорее и полнее осуществится неизбежный процесс перерастания нашего киноискусства в искусство подлинно социалистическое.

Вот почему так важно, чтобы вопросы борьбы художественных направлений и школ внутри советской кинематографии стали достоянием самого широкого нашего культурного актива.

#### Что такое «правый уклон» в кино

В политике давно привились и стали общераспространенными понятия «правых» и «левых» направлений и уклонов. В применении к искусству все эти термины могут иметь, разумеется, только очень условный смысл. И все же полезно и удобно в качестве примера пользоваться и здесь этими условными понятиями, разумеется, в переносном, сравнительном значении.

Какие же течения в нашей кинематографии могут и должны быть названы «правыми»? Те, в первую очередь, которые насквозь подражательны, рабствуют перед русской дореволюционной и современной буржуазной кинематографией, чужды как общественным, так и вытекающим из них художественным задачам советской кинематографии, а перед ней, как уже сказано выше, стоит задача перерасти в кинематографию социалистическую. Неверие в этот социалистический характер нашей кинематографии — вот подоснова «правого уклона».

Какие же черты определяют прежде всего эту подражательную рабскую кинематографию? — Целевая ее установка. Буржуазная кинематография в огромном большинстве своем с умыслом избегает всяких политических и социальных вопросов, превращая фильму в средство приманки и развлечения. И вот мы имели, да и имеем еще множество аполитичных чисто развлекательных фильм. Вспомним «Ледяной дом» или «Капризы Екатерины», «Хромой барин» или «Поэт и царь»[[404]](#endnote-383).

{235} Какими средствами эти фильмы стараются достигнуть завлекательности, заманчивости для широкой публики? Внешней пышностью, красивостью. Вот почему строится роскошный «Ледяной дом», снимаются на все лады нарядные петергофские фонтаны.

Не случайна тяга картин этого рода к историческим сюжетам. Прошлое, история в глазах обывателя и мещанина обычно имеет преимущество «поэтичности» и «красивости». Снимая своих героев в стилизованных костюмах восемнадцатого века, заставляя их делать манерные движения, якобы свойственные седой старине, режиссеры этих реакционных, этих «правых» фильм стремятся угодить вкусам мещанской толпы, падкой до всяких отвлеченных от реальной жизни и изящных зрелищ.

Можно было бы выдвинуть в защиту фильм такого рода то, что они знакомят современного зрителя с историей, воспроизводят перед ним культуру прошлого. И то и другое — почтенные цели. Но в том-то и дело, что пышные и костюмные исторические фильмы никак не могут по-серьезному служить этим целям. Для правильного отражения исторических событий необходимо проведение через фильму нашего классового отношения к происходившему, а в «правых» костюмных фильмах восхищенное любование пышностью и красивостью старины обычно совершенно вытесняет всякую возможность критического или даже просто анализирующего классового отношения к прошлому.

Кроме того, чтобы раскрыть смысл исторического события, надо найти такую форму построения фильмы, которая бы показывала движущие социальные силы эпохи в их противоречиях, столкновениях и борьбе. Подражательной форме «правых» фильм это совсем не под силу. Ведь эта форма была найдена в буржуазной кинематографии для изображения личных судеб, частных переживаний героев-одиночек.

И вот оказывается, что подобно тому, как в каком-нибудь заграничном «Скарамуше» французская революция служит только фоном для любовных похождений героев, точно так же и в наших «Декабристах»[[405]](#endnote-384) героическое восстание полков только внешним образом, только хроникально присоединено к мелодраматической судьбе дворянского семейства, а в «Поэте и царе» огромный культурно-исторический смысл эпохи вытеснен опять-таки семейной любовной драмой.

Другой распространеннейшей чертой картин «правого уклона» является стремление к сенсационной чувствительно-сентиментальной, эротической фабуле. Стремление это полностью обусловлено целевой установкой подобных фильм.

Чего хотят они? Расчувствовать и завлечь зрителя-обывателя, вызвать у мещанина щекотание бесплодной и беспомощной жалости, приступ эротического любопытства, одним словом, послужить его индивидуалистическим, личным переживаньицам и отвлечь {236} от бурных общественных противоречий и современности. Так возникают сентиментальные сюжеты «Станционного смотрителя», «Хромого барина», сенсационно-эротические фильмы, вроде «За монастырской стеной»[[406]](#endnote-385).

Напрасно думать, что все перечисленные признаки определяют собою только содержание этих реакционных фильм, их тематику. Нет, отсюда же вытекает и форма их. Рассчитанные на удовлетворение обывательского любопытства, эти фильмы построены обычно на очень устарелой технике монтажа, заменяемого простой склейкой кусков в порядке фабульной последовательности и простейших мотивировок. Желая быть «чувствительными», они непомерно большое значение придают драматическим переживаниям актеров.

В передовой современной кинематографии природа, вещи, окружающие человека, свет, их озаряющий, служат средствами выражения и эмоционального возбуждения наряду с человеком-актером. Да и самый актер, поставленный в условия сложной техники новейшего кино, принужден выработать новые и особенные приемы игры.

Для реакционных фильм «правого уклона» актер по-прежнему остается наряду с пышной декорацией единственным орудием выразительности. Эмоциональные переломы, напряжения, конфликты — все это должно быть передано без помощи огромных и могущественных средств современной кинематографии, монтажа, эффектов фотографии и оптики, при посредстве одной лишь игры актеров, через переживания, отражающиеся на их лицах, через стиснутые зубы, заведенные глаза, заломленные руки. Отсюда преувеличенная, мелодраматическая манера актерской игры, и отсюда также пристрастие к драматическим актерам, к «именам» и «известностям» театра, свойственные фильмам этого рода. Чрезмерная реклама актерских «звезд» — также следствие такого принципиально ошибочного подхода к актерам.

Таково реакционное по политической установке, театральное, декоративно-пышное, драматическое по фабуле, бедное по монтажу и фотографии художественное направление в нашем кино. Главнейшие представители его — режиссеры с дореволюционным опытом: Чардынин, Гардин, Желябужский, отчасти Протазанов, Ивановский, Сабинский[[407]](#endnote-386).

#### Реакция под красным знаменем

Понятно, что в условиях нашей общественности и ее культуры это направление не имеет возможности развиваться слишком уж широко и свободно. Большинство фильм этого рода стремится поэтому загримироваться в защитный цвет нашей тематики, якобы советского содержания и актуальности. Иногда это делается совсем {237} примитивно, и тогда в фильму, совершенно лишенную общественных заданий, механически вклеиваются политические лозунги и классовые типы. Но иногда фильма, по художественному подходу своему реакционная, «правая», целиком строится на революционном и якобы актуальном материале.

Для продвижения советской кинематографии вперед — это самый опасный вид реакции, опасный потому, что он — прикрытый, двусмысленный. Так, картина «Белый орел» по теме куда как революционна: рабочие стачки, насилие правительства, террор. Но сделана эта картина по формальному образцу буржуазных психологических драм. И в итоге — мелодраматический герой фильмы «губернатор» оказывается глубоко симпатичным аудитории, потому что режиссер, а вернее, даже не режиссер, а законы кинематографической формы, жанра, им избранного, наделяют этого классового врага переживаниями, душевной борьбой, неизбежно вызывающими сочувствие зрителей. Подобной же ошибкой отмечена картина «Могила Панбурлея»[[408]](#endnote-387), где прогнанный с земли помещик, сделанный центральной фигурой психологической, индивидуалистической мелодрамы, становится трогательным героем, совсем наперекор политическим намерениям авторов фильмы. Еще чаще приходится видеть, как «злодей» и «белогвардеец» изображаются отстреливающимися от множества наступающих красных. И здесь перед нами просто перестановка сцен погони и преследования, излюбленных в буржуазной кинематографии. Переменены только социальные ярлыки. Суть осталась той же, почему и получается, что злодей и белогвардеец воспринимаются как преследуемые герои.

Так мстят за себя законы киноформы. Источником ошибки является здесь самый способ заимствованной из буржуазной кинематографии только «психологической», а не социально-классовой характеристики центральных действующих лиц.

Еще чаще в качестве предмета для подражания заимствуется прием ведения действия, построения интриги. Популярнейшая мотивировка буржуазных фильм — это любовные отношения между действующими лицами, счастливые или несчастные. Такая мотивировка предполагает тематику исключительно личной жизни. В отличие от них тематика советской кинематографии есть прежде всего тематика общественной жизни в различнейших ее проявлениях. Тут огромнейшая качественная разница. А между тем любовная, исключительно личная мотивировка сплошь и рядом служит стержнем построения советских фильм, общественная тема только искусственно пришивается к ней, на деле же беззастенчиво затемняется и компрометируется ею.

В фильме «Третья жена муллы»[[409]](#endnote-388) любовные приключения героини образуют главнейшую суть картины, и когда эта героиня попадает в женотдел и становится активной работницей, то такое {238} расширение тематики воспринимается как совершенно искусственное, никак не убедительное и фальшивое, поскольку мотивами для такого рода общественных поступков, согласно законам буржуазной фильмы, служат все те же любовные, то есть психологические личные побуждения.

Если автор такого рода реакционных фильм не может замотивировать поступков героев ревностью, неразделенной страстью и т. д., то он, не будучи в силах вырваться из круга буржуазной, то есть индивидуалистически-личной формы, прибегает к помощи родственных отношений. Поступки действующих лиц объясняются в таком случае чувствами сыновними, отцовскими, братскими. Вот почему в таком огромном количестве гуляют по советской кинематографии отцы белогвардейцы, сыновья которых оказываются красными комиссарами, братья, встречающиеся друг с другом по разные стороны фронта гражданской войны. Или же любящая жена оказывается чекисткой, а муж — белогвардейцем, и наоборот.

Налицо опять-таки исключительно личные чувства, личные отношения, и когда им придается «на словах», в надписях общественный смысл, то это только сужает и даже вовсе искажает масштабы социальной тематики. Такова фабула фильмы «В город входить нельзя», где столкновение отца-профессора и сына-белогвардейца заменяет и вытесняет классовую борьбу, фильмы «На дальнем берегу»[[410]](#endnote-389), где встречаются муж-шпион и жена — советская работница, и в бесчисленном множестве других картин.

Пользуясь как основными мотивировками любовными или родственными чувствами, буржуазная мелодраматическая фильма, а следовательно, и формально подражающая ей наша «приспособленческая картина» в остальном ведении действия предоставляет величайший простор случайностям, игре судьбы. И хоть такие случайности — довольно сомнительный прием для художественных произведений, желающих вскрывать какие-либо социальные темы, все же этот элемент буржуазной формы проходит через великое множество наших фильм, тяготеющих к «правым» направлениям. Случайно сталкиваются и расходятся герои в «Яде», в «Своих и чужих». Случайно наворачиваются конфликты и столкновения в фильмах, подобных «Пурге»[[411]](#endnote-390). В особенности значителен этот элемент случайности в развязке таких фильм. Здесь формы буржуазной мелодрамы и нашей подражательной, формально-реакционной фильмы знают один излюбленнейший прием. Герою грозит смертельная опасность, но друзья спешат ему на помощь и, преодолевая опасности, приносят спасение.

Сама по себе эта популярнейшая схема мелодраматической развязки вовсе не плоха. Она открывает возможности очень напряженного и волнующего действия. Но плохо, когда и катастрофа, и препятствие на пути к спасению оказываются случайностями, лишенными всякой общественной мотивировки и социального {239} смысла. Еще хуже, когда самая катастрофа представлена как событие социального размаха и политического значения, а спасение от нее мотивируется случайно, индивидуалистически, лично.

Сколько раз видим мы в картинах подобного рода, как машине, электростанции или мосту угрожает взрыв, и какая-нибудь непостижимо героическая девушка скачет верхом, прыгает через рвы и переплывает реки, чтобы предотвратить опасность. Получается величайшее несовпадение цели и средств, происходящее оттого, что цели ставятся новые, общественные, социалистические, а средства применяются испытанные, буржуазные.

Попадаются и явные несообразности, когда, например, препятствием к достижению цели служит революционная демонстрация, задерживающая героя. Революционная демонстрация — мотив советский, но здесь он просто механически вставлен на место «препятствия», почерпнутого из буржуазной мелодрамы, и смысл оказывается обратный, неожиданный для автора и политически неверный.

Все эти примеры показывают, как опасно это примиренческое, соглашательское художественное направление в нашей кинематографии, берущее от советской действительности только лозунги и темы, по форме же целиком рабствующее у искусства буржуазии. Можно привести имена десятков режиссеров и с добрую сотню наших картин, грешащих именно этими недостатками. Против них, как против наиболее прикрытых, наиболее распространенных и потому наиболее опасных ошибок в первую очередь должен быть направлен огонь общественного протеста.

К этому течению приближается также группа фильм совершенно и полностью беспринципных, таких, где не только содержание, тематика, но также и общее построение представляются на первый взгляд вовсе не «буржуазными», но которые на деле очень далеки и от советского киноискусства и от всякого искусства вообще, просто потому, что это совершенно мертвые, насквозь фальшивые картины.

В такой, например, фильме, как «Джимми Хиггинс»[[412]](#endnote-391), все как будто бы на месте: и «идеология» выдержанная, и нет буржуазной любовной интриги, и действуют, вернее «заседают», рабочие массы. Но все это не более как подделка, не более как благонадежная кинематографическая отписка, по существу, прикрывающая отсутствие и политической, и художественной мысли.

Таких «мертвых» картин у нас немало. В особенности много их среди фильм на темы международного революционного движения и на темы производственные, заводские. В первом случае в ход пускаются всяческие «фашисты», во втором — режиссер как бы старается изрядным количеством вертящихся шестеренок и движущихся приводных ремней заместить отсутствие в фильме художественного волнения и подлинно живого содержания.

{240} Это даже и не искусство. Это — механическая склейка кусков на агитационные темы. Роль таких фильм в нашей кинематографии только вредна. Тем более что сплошь и рядом эти мертвые ремесленные изделия стараются использовать новейшие технические достижения современной кинематографии. Но всякие ухищрения в характере съемки и склейки кусков не делают фильмы такого рода более воздействующими и художественно ценными.

Это — пустой участок в нашем кино, неизбежное следствие переходного периода, который требует от художника не механического, ремесленного отображения наших лозунгов, но глубокого и сознательного их переживания и претворения.

#### Первые новаторы в советском кино

В противовес всей этой массе подражательных, примиренческих и просто ремесленных, «мертвых» фильм внутри нашей кинематографии уже с первых почти лет ее существования растет и крепнет линия реконструктивная, стремящаяся найти для советского кино самостоятельный, ему одному свойственный политический и художественно-формальный путь.

Как это часто случается в развитии искусства, исходной точкой этой самобытной линии послужили попытки подражательного характера.

Во времена, когда в кинематографии нашей еще господствовала величайшая отсталость, обусловленная тем, что страна долгие годы войны, а вслед за ней капиталистической блокады была отрезана от заграницы, где как раз тогда происходило бурное продвижение вперед кинематографической техники, еще в эти ранние времена группа молодых кинематографистов задалась целью привить нашему кино более совершенные приемы и технику западной, главным образом, американской кинематографии.

Кулешов и группа его учеников в Москве, Козинцев и Трауберг в Ленинграде (так называемая группа Фэкс, то есть Фабрика эксцентрического актера) выдвинули ряд новых формальных приемов построения фильмы и в первых картинах своих постарались их практически осуществить. Они утверждали, что кинематография — не просто фотографированный беззвучный театр или изложенная в ряде движущихся картинок литература, как это склонны были думать представители дореволюционного кино, но самостоятельное и могущественное искусство. Главное выразительное средство этого искусства — монтаж, то есть последовательное сцепление зрительных образов в картине.

Давая общий вид предметов — общие плены или же выделяя отдельные части его и детали — первые и крупные планы, сцепляя их то длинными кусками, то в быстрой, «рваной» последовательности, {241} пользуясь разными приемами фотографии, снимая то «жестко», то «мягко», применяя всякие способы игры света и тени, обладая всеми этими средствами, кинематография (так говорили, учась у американского кино, молодые наши новаторы) способна выработать свой собственный язык, несравненно более выразительный, чем тот, который был в распоряжении у старого «академического» кино.

Человек вовсе не единственный материал кинематографа, — продолжали они. Природа и вещи — равноценны с ним, если они осмыслены выразительной фотографией и монтажом. А отсюда следует, что актеру старой театральной школы нечего делать в кинематографе. Здесь место «натурщику», человеку, обладающему особо своеобразными природными «типажными» данными, или же киноактеру, владеющему своеобразной техникой кинематографии, умением двигаться внутри кадра и в ритме монтажа.

Все это — принципы чисто формального характера, и действительно, при всей ее огромной художественной значительности, первоначально реформа, вводимая новаторами, была исключительно формальной реформой. Но в том-то и дело, что в искусстве, в особенности переживающем революционную пору своего развития, всякое чисто формальное, уходящее от общественных задач течение рано или поздно неминуемо делается течением реакционным.

С особенной наглядностью сказалось это на работе Кулешова, одного из первых, как сказано, новаторов нашей кинематографии, сыгравшего в ней очень крупную роль. Своими первыми картинами — «Похождения мистера Веста», «Луч смерти» он дал весьма ценные образцы новой кинематографической техники, наряду с очень внешне, очень механически пристегнутым революционным содержанием. В дальнейших своих работах, вроде фильмы «По закону»[[413]](#endnote-392), Кулешов поднялся до еще большей формальной высоты и силы, но эта картина уже совершенно нейтральна, безразлична в отношении актуальности содержания, и поэтому при всех ее высоких художественных качествах она всегда оставляла массового зрителя равнодушным. А отсюда для Кулешова путь к уже открытому обслуживанию запросов не массового советского, а обывательского зрителя. В последней его фильме, пресловутой «Веселой канарейке»[[414]](#endnote-393), зрелое и точное мастерство большого художника только служит целям возможно более острой и занимательной подачи того же развлекательного, эротического, сенсационного материала, что и в явно реакционных, явно «правых» фильмах, о которых речь была выше.

Политическая и формальная реакция подали руки формальному новаторству, соединенному с политической нейтральностью. Таков неизбежный путь всякого чисто формалистического течения в нашей революционной кинематографии.

{242} Но все же из группы Кулешова вышли многие крупнейшие мастера, которые, так или иначе отталкиваясь от его принципов и формальных приемов, стали прокладывать новые пути советского кино[[415]](#endnote-394).

Фэксы, то есть режиссеры Козинцев и Трауберг начали с чисто формальных опытов и первыми своими работами, вроде эксцентрической комедии «Похождения Октябрины», заняли место внутри «формалистского» течения в нашем кино. Но в последующих картинах они с большим упорством повели борьбу за политическое и общественное осмысление тех чисто формальных приемов, с которыми они выступили по первоначалу[[416]](#endnote-395).

Поэтому роль их в советской кинематографии далеко не ограничивается формальным только новаторством. Они приняли и принимают участие в разработке крупнейших и значительнейших художественных течений в новейшей, революционной советской кинематографии.

#### «Интеллектуальный» кинематограф

Тут мы вплотную подходим к тем художественным направлениям, которые энергичнее всего продвинули вперед советскую кинематографию и завоевали ей мировую славу.

Очень условно здесь могут быть различаемы два основных течения. Первое из них наиболее ярко и полно представлено Эйзенштейном. Сам Эйзенштейн определяет сейчас свой стиль в искусстве, как «интеллектуальный», то есть «мыслительный» кинематограф[[417]](#endnote-396). Что это означает? То, что поскольку перед советской кинематографией стоят задачи отразить огромные новые идеи строящегося социалистического общества, содействовать раскрытию нового революционного, материалистического и диалектического мировоззрения, постольку и форма ее построения должна быть коренным образом отлична от той формы, посредством которой буржуазная кинематография осуществляла свои сентиментальные и развлекательные цели. А отсюда — отказ от изображения чьей-либо личной судьбы, чьих-либо индивидуалистических переживаний и волнений — эмоций.

В основу фильмы кладется обобщенная идея. Она развертывается в своих противоречиях, в своих контрастах. Показываются и действуют человеческие массы, в поведении которых раскрывается их социальная, их классовая природа. Образы героев-одиночек возникают из массы и снова исчезают в ней. Поэтому режиссер охотно и часто пользуется типажем, стремясь вырвать из живой жизни человеческие характеристики, возможно более полно и глубоко отвечающие социальному смыслу изображаемого явления и события. Вместе с человеком действуют вещи, действуют звери, действует природа, выразительный мир кинематографа чрезвычайно {243} расширяется, охватывая все, что может так или иначе содействовать раскрытию основной идеи фильмы.

Для этой же цели режиссер прибегает к сравнениям и уподоблениям. Он показывает эпизоды, которые не имеют прямого бытового смысла, обладают другим, обобщенным, символическим.

В связи с этим и монтаж фильмы отнюдь не дает последовательно и прямолинейно развивающегося действия с бытовыми мотивировками. Монтаж идет скачками. Он дает не сцепление, а диалектическое столкновение противоречивых кусков, как бы борющихся друг с другом[[418]](#endnote-397). Главнейшую роль в фильмах такого рода играют не события, не повороты фабулы, а аттракционы, то есть куски, которые сами по себе, вне развития фабулы, должны и могут приковать внимание зрителя и возбудить в нем раздумье и волнение.

Стремясь диалектически вскрыть глубокие связи, сближающие события и явления, кажущиеся на первый взгляд далекими и случайными, стараясь истолковать основные причины, движущие событиями, режиссер свободно и смело уходит от бытового понимания времени в фильме и от реального представления о пространстве. Монтаж картины перебрасывается из одного реального места в другое, наперекор реальному, бытовому времени. Так же сознательно нарушает режиссер бытовые, привычные очертания и масштабы снимаемых им предметов и кусков природы. С помощью света, с помощью сознательно избранной, необычной точки зрения, он стремится не изобразить предмет, а раскрыть его смысловой характер, через фотографию дать анализ вещи.

В итоге всех этих нововведений Эйзенштейн и близкие к нему художники строят художественную форму, очень далекую от привычной. Эти формы отличаются гораздо большей емкостью, глубиной, вместительностью, чем обычная форма фабульной, повествовательной картины, рассказывающей о событии, а не вскрывающей его смысл. И форма эта отправляется от смысла явления, а не от его случайных бытовых черт.

Эта форма не бытового, не натуралистического искусства. Она желает давать обобщения. Она адресуется в первую очередь не к любопытству и не к чувствительности, а к мысли, к сознанию зрителя: это действительно интеллектуальная форма. Но она оставалась бы чистой формой, если бы режиссер не исходил в своих работах из четких и ясных политических и социальных заданий, если бы он не подчинял форму требованиям революционной целеустремленности. И форма эта могла бы остаться сухой, чисто рассудочной, если бы она не была приподнята героическим пафосом, не была освещена острым, то сочувственным, то негодующим отношением художника к своему материалу.

Кинематография Эйзенштейна не только интеллектуальная, но и патетическая.

{244} Все эти черты без труда могут быть обнаружены в фильмах Эйзенштейна и других кинорежиссеров близкого к нему художественного направления. Уже в первой картине Эйзенштейна «Стачка» была налицо большая социальная идея, подаваемая не на конкретном бытовом примере той или иной исторической стачки, а на стачке вообще. Уже там герои-одиночки терялись за общим движением людей и машин. Уже там смысл происходящих событий раскрывался наперекор бытовой последовательности и натуралистической правдоподобности в обобщенных сравнениях и символах. Расстрел рабочих после подавленной стачки монтировался с образом быка на бойне, падающего под топором мясника. Беззащитность рабочих жилищ подчеркивалась кадром, в котором полиция верхом въезжала по лестницам рабочих домов, вопреки бытовой вероятности, но согласно с идеей образа.

В последующих своих картинах — «Потемкин», «Октябрь» и «Генеральная линия», каждая из которых явилась крупнейшим, поворотным событием в кинематографии, Эйзенштейн развивал и обогащал те же черты своего стиля.

Всем известно гигантское и революционное воздействие картины «Потемкин», прославленной не только у нас, но и далеко за границей. Но в том-то и дело, что при всей своей кажущейся простоте и при всей своей величайшей доходчивости эта величественная фильма построена очень сложно и тонко. Как и в «Стачке», здесь раскрывается действие масс. Центральные образы перерастают свое бытовое значение и становятся обобщенными символами. Так символичен сам восставший броненосец и одесская лестница, по широким ступеням которой, как выражение предельного ужаса и беспомощности, скатывается детская колясочка, и легкокрылые парусные лодки, которые стаей ринулись от одесского берега к борту «Потемкина» как воплощение надежд рабочего города, рвущегося к революционному кораблю. Бытовой натурализм отходит на второй план во всех этих огромных обобщениях и совершенно отбрасывается в таком, например, эпизоде, как «пробуждение» каменного льва, встающего на дыбы, — символ восставших заводских предместий.

Центральные эпизоды картины «Октябрь» продолжают ту же линию: мост, разведенный между двумя берегами Невы, воспринимается зрителем как пропасть, навсегда разделившая классы, вступившие в гражданскую войну, а шутовски-торжественное восхождение Керенского по нескончаемым лестницам приобретает смысл издевательской насмешки над скоротечной карьерой политического авантюриста. В «Октябре» же дан пример острого анализа такой отвлеченной идеи, как религия. Монтаж зрительных образов «богов и боженят» вскрывает природу религии с точностью и яркостью не меньшей, чем это можно было бы сделать в словесном рассуждении. Такой же пример политического анализа дан в эпизоде {245} наступления Корнилова, смысл которого зрительно раскрывается в монтаже, сочетающем игрушечные фигурки Бонапарта с героическими образами пролетариата, обороняющего столицу. В цепи подобных приемов картина «Октябрь» выходит за пределы хроникального отображения событий и приобретает характер фильмы, вскрывающей обобщенную идею борьбы рабочего класса за диктатуру.

В фильме «Генеральная линия» дается такая же общая идея коллективизации хозяйства и быта, борьбы против собственнических, косных стремлений. Огромное богатство зрительных мыслей, которыми изобилует эта фильма, не может быть перечислено в коротких строках. Но в основном и здесь господствуют те же приемы углубления образов до пределов символики, анализа социальных связей явлений и событий, раскрытия противоречий в этих событиях, обобщенных до границ экономических и общественных законов.

Вся эта серия картин намечает ясные пути развития интеллектуальной кинематографии как совершенно особого направления в искусстве и доказывает, что приемы интеллектуального кинематографа в очень большой степени соответствуют задачам нашего кино, как политического искусства. Какие другие методы позволили бы так остро, полно и диалектически ясно вскрыть основные идеи революционной борьбы и социалистического строительства, как этот глубокий и смелый новый метод?

Кроме режиссера Александрова[[419]](#endnote-398), являющегося ближайшим учеником и сопостановщиком Эйзенштейна, можно было бы назвать ряд молодых режиссеров, разрабатывающих приемы интеллектуального кинематографа. В особенности надо отметить последние работы Козинцева и Трауберга, которые, отойдя от формализма, встали на путь больших политических тем. В резком противоречии с обычным жанром исторических костюмных фильм, они в картине «Новый Вавилон» — на тему Парижской коммуны — дали пример диалектического подхода к истории в приемах интеллектуального кинематографа. Вот почему в этой фильме почти нет «личной интриги». Действующие лица даны как отображения классовых сил. Посредством монтажа, который свободно и смело переносит действие через пространство и время, вскрываются внутренние связи и смысл происходящего. Так оказывается, что версальская буржуазия как бы аплодирует солдатам, разрушающим баррикады в Париже, и крестьянин-солдат, понявший классовое значение происходящего, стреляет через десятилетия в Париж современного империалистического капитализма[[420]](#endnote-399).

К этому же направлению надо причислить режиссера Эрмлера, в последней своей картине «Обломок империи» ставящего и разрешающего обобщенную тему создания нового человека под влиянием воздействия социалистической стройки. Ясно, что такую {246} огромную и новую тему нельзя раскрыть в приемах подражательной фабульной кинематографии. И в картине «Обломок империи» личная фабула действительно отходит на второй план перед диалектическим показом противоречий нашего быта и строительства и тем, как переделывается под их воздействием сознание рабочего-одиночки. И в этой глубоко волнующей и политически острой картине за бытовыми фигурами встают большие символы, и зрительные образы перерастают в философские обобщения.

Интеллектуальный кинематограф, бесспорно, одно из крупнейших течений в нашем кино. Как сказано, тут перед нами не новая лишь форма, изобретенная ради формы, но стиль, найденный, чтобы полнее и точнее отобразить целеустремленность и масштабы нашей борьбы и строительства. В этом отношении интеллектуальный кинематограф бесспорно лежит на прямой дороге нашей кинематографии, перерастающей в искусство социалистическое.

Однако форма его пока еще довольно трудна для восприятия массового зрителя. Такие фильмы, как «Октябрь», как «Новый Вавилон», часто не доходят полностью до аудитории именно потому, что большая тема их и сложность приемов чрезвычайно затрудняют непосредственно творческое волнение и соучастие зрителей.

Отсюда должны сделать вывод и организованные зрители наших кинотеатров: они должны научиться подходить к серьезным и значительным произведениям кино так же вдумчиво и серьезно, как они относятся к музыке, театру или литературе. Но вывод надлежит сделать и самим создателям интеллектуального кинематографа. Искать пути к более простой, более доступной форме, так как огромные политические и социальные задачи, которые они перед собою ставят, неосуществимы без активного соучастия массового зрителя.

В художественном направлении интеллектуального кинематографа есть и некоторая, неизбежно присущая ему черта, несколько затрудняющая его доходчивость до зрителя. Это — та рассудочность, суховатость, склонность к схематическим обобщениям, которые связаны со всяким искусством, обращенным непосредственно к мысли, к сознанию зрителя.

#### «Эмоциональный» кинематограф

В противовес интеллектуальности может быть выдвинута эмоциональность, то есть страстность, как основная черта кинематографического стиля. И действительно, на революционном, передовом участке фронта советской кинематографии мы встречаем течение, которое можно было бы назвать течением «эмоционального» кинематографа. Главнейший его представитель — режиссер Пудовкин, картины которого наряду с фильмами Эйзенштейна {247} в наибольшей степени содействовали упрочению за нашим кино мировой славы. Сюда же можно отнести работы Червякова[[421]](#endnote-400) и показавших недавно превосходные фильмы украинского режиссера Довженко и грузинского — Шенгелая[[422]](#endnote-401).

Основные принципы нашей новаторской, революционной кинематографии сохраняются и здесь. Фильмы режиссеров-эмоционалистов далеки от личной, индивидуалистической интриги, свободны от мелодраматических случайностей и характерностей, они уходят за пределы бытового натурализма и средствами монтажа и фотографии стремятся отразить в кино обобщенные идеи, вскрыть глубокий смысл большой революционной темы.

В качестве основного и главного выразительного приема здесь применяется уже не символический аттракцион, как, скажем, в «Стачке» или «Октябре», и не диалектический анализ явления, как упомянутый уже эпизод с «богами» в «Октябре», а символический образ и эмоциональное, лирическое состояние. Такие символические образы проходят через фильмы Пудовкина, Червякова, Довженко. Таковы фигуры матери в одноименном фильме, крестьянина, становящегося пролетарием, в «Конце Санкт-Петербурга», девушки, мечтающей о социализме, в картине «Девушка с Далекой реки», отца в картине «Мой сын», революционного рабочего-арсенальца в «Арсенале» режиссера Довженко.

Это все «живые люди», подобных которым нет в интеллектуальной кинематографии, избегающей индивидуальных образов, но в то же время это и не фигуры-одиночки. Они так проведены через монтаж картины, так поданы фотографически и так сыграны актерами, владеющими средствами современной техники кинематографа, что за каждым из этих образов вырастают обобщения, вырастают классовые группировки и социальные идеи.

Рядом с символическими образами героев — символические пейзажи. Длинной вереницей широких, пустынных, печальных пейзажей средней полосы России открывается фильма «Конец Санкт-Петербурга», стремящаяся показать, как из разоренной, нищей страны родилась Россия новая, социалистическая. И в противовес им в ряде торжественных и намеренно пышных фотографий подчеркнут внешний холодный блеск старого, императорского Санкт-Петербурга. Среди округлых приднепровских далей в «Арсенале» медленно и одиноко бредет крохотная фигурка покинутой старухи. Окутанные туманом вершины снежных гор и прозрачные степные реки как бы воплощают любовь «девушки с Далекой реки» к ее дикой, но прекрасной родине.

Главнейшие узлы такого рода эмоциональных фильм сосредоточены, однако, в изображении лирических состояний, задача которых вызвать у зрителя глубокое эмоциональное сочувствие к основной центральной идее фильмы. Так, в картине «Конец Санкт-Петербурга» в длинных, прямо, казалось бы, вовсе не {248} связанных с действием кусках империалистической войны даются эмоции, способствующие перерождению героя. В фильме того же Пудовкина «Потомок Чингис-хана» бешеный вихрь, сопровождающий столь же неистовый и бурный проскок восставшей конницы, неминуемо вызывает у зрителя взрыв эмоционального сочувствия делу восстания угнетенных народов Азии. Очень сильный и любопытный эпизод «эмоционального состояния» имеется в грузинской картине «Элисо» режиссера Шенгелаи. Отчаянная печаль народа, изгоняемого царскими властями из привычных и родных мест, дана в долгом ряде трагических образов. Но коллективная, стихийная печаль эта взрывается столь же неистовой, стихийной пляской всего народа под гул бубен и свист дудок. Так одна эмоция переходит, переключается в другую.

Эмоциональные состояния могут быть отвлечены от прямого действия фильмы, могут входить в него в качестве вставных, вводных кусков, и тогда получается построение фильмы, подобной «Арсеналу». Здесь стремительные, молниеносные кони мчат тело убитого бойца через поля и холмы, торопясь «во все свои двадцать четыре ноги». Этот эпизод со скачущими конями стоит как бы вне главного действия картины, а на деле именно в нем и в подобных ему кусках основной смысл и значение фильмы, которая хочет воздействовать на зрителя вот такими эмоционально волнующими образами.

В картине «Арсенал» образы эти совсем выходят за пределы быта и натурализма, становятся почти сказочными. Здесь пули белогвардейца отскакивают от голой груди рабочего-арсенальщика, здесь враг исчезает, как дым, перед взглядом революционера. Крайняя ослабленность основного драматического действия придает картине «Арсенал» характер некоего сцепления почти независимых друг от друга символических и эмоциональных кусков, делает ее кинопоэмой.

По такой же линии протекает работа режиссера Червякова. Его картины — очень яркий образчик лирического жанра в кинематографии. Эмоциональные, лирические состояния, поданные в качестве как бы отступлений от главной линии действия, а на самом деле наиболее полно передающие основную тему картины, — вот самое существенное в таких фильмах, как «Девушка с Далекой реки», «Мой сын» и «Золотой клюв».

Фабула первой из этих фильм проста, даже бедна. Одинокая, заброшенная на глухой далекой окраине девушка рвется к центру революционной жизни, к Москве. Мечта героини, развернутая в длинных сценах, где одно взволнованное лицо ее в крупных планах занимает экран, фантастически искаженная картина ночной столицы, ликование пролетарского праздника, — задача всех этих лирических картин вызвать непосредственно эмоциональный подъем, заразить волною непосредственного сочувствия.

{249} В «Моем сыне» продолжается та же лирическая линия. Действие построено здесь как будто бы на «быте», на повседневных буднях рабочей семьи. Но быт дан здесь как своего рода поэзия, и главное в картине — это лирические отступления вокруг основной темы фильмы, утверждающей ценность нового человека, ребенка, сына, входящего в мир.

Вот муж, после неожиданных слов жены, признавшейся ему, что сын ее — от другого, как потерянный скитается по городу, и сама ликующая жизнь города несется ему навстречу, легкими коньками разрезая лед. Вот он опустил голову на столик пивной, и образ жены, сквозь метель и снег уходящей из дому, проходит перед ним. Вот он на похоронах ребенка, чужого ребенка соседки, и окаменевшее лицо осиротевшей матери говорит все о том же, о ценности всякого ребенка, чей бы и кого бы он ни был, и праздничная картина веселых, здоровых ребят, заботливо оберегаемых в детском доме, пересекает действие фильмы, и радостные детские сны сливаются с образами вечернего города.

В картине «Золотой клюв» индивидуалистическая лирика «Моего сына» заменена лиризмом социальным, массовым. В фильме этой, действие которой условно происходит в восемнадцатом столетии, целый социальный коллектив крепостных крестьян, «приписанных» к горному заводу, томится по далекой свободной стране, где «высокая трава» и «где люди для себя работают». Лирические мысли о далекой стране сменяются реальным эпизодом порки беглецов. Но и здесь дается лирическое отступление, и судорожно-вздрагивающие, всклокоченно-бородатые лица истязуемых монтируются с образами крестьянских матерей, гордящихся, любующихся своими чудесными детьми в колыбели, ныне преданными на такой позор и на такую муку.

В чем задача всех этих лирических и эмоциональных картин? В том, чтобы вместо праздного и быстро преходящего любопытства, на которое рассчитывают фильмы с «личной» закрученной и занимательной интригой, вызвать более глубокие ощущения, вызвать серьезные эмоции сочувствия, гнева, ярости и подъема по отношению к социальной теме фильмы. В чем значение их? В том, что здесь открываются возможности больших обобщений, возможности разрешать тематику, по значительности своей далеко превосходящую отдельные случайности и частные вопросы. Опасность их заключается в том, что такими методами иногда легко затемнить остроту и четкость наших социальных тем, требующих диалектической и ясной, а не отвлеченной «эмоциональной разработки».

Опасность чрезмерного отвлечения, перехода с классовых позиций в искусстве на позиции «общечеловеческие», бесспорно, грозит этому направлению. Но при всем том оно остается одним из ценнейших и своеобразнейших из того, что создано и создается {250} в советской кинематографии, и огромный успех наших фильм этого рода у заграничной аудитории только подтверждает это. Попутно важно остановиться на двух любопытных, вытекающих отсюда явлениях. Важно отметить, что в эмоциональных фильмах Довженко, Шенгелаи, Пудовкина, Червякова совершенно бесспорны черты некоего национального искусства: украинского у Довженко, грузинского у Шенгелаи, великорусского у Пудовкина. Но содержание фильм остается четко революционным, наполненным социалистической целеустремленностью. А это означает, что в фильмах этих мы встречаемся с осуществлением требований, предъявляемых к национальным культурам наших союзных республик — быть «национальными по форме», но «социалистическими по существу».

Не менее важно и то, что фильмам этого рода, как и фильмам мастеров интеллектуального кинематографа, четкое и непримиримо резкое революционное содержание и глубокое своеобразие формы ничуть не помешало завоевать громадную славу в Европе и в Америке. Это доказывает, что именно на путях развития своих самобытных социалистических черт и своеобразных художественных направлений, а вовсе не путями подражательства и компромиссов может наша кинематография углубить и укрепить свое мировое значение.

#### «Кинематограф фактов»

Третьим из самобытных художественных течений в нашем кино следует признать тот метод «киноглаза», который разрабатывается Дзигой Вертовым и его единомышленниками.

«Художественным» можно, однако, назвать это течение только с оговоркой. Сами создатели его упорно настаивают на том, что они полностью чужды художественной кинематографии, основанной на вымысле, искажающем и заменяющем жизнь. Что их путь — фиксирование элементов жизни, как она есть, глазом киноаппарата может застать и застает ее врасплох. И действительно, реакционной подражательной кинематографии метод «киноглаза» решительно противоположен.

Личная индивидуалистическая интрига, театральные актеры с их преувеличенными, психологическими переживаниями, искусственно пышные декорации, и наряду с этим примитивный монтаж и беспомощная фотография, все это не имеет совершенно ничего общего с такими фильмами Дзиги Вертова, как «Шестая часть мира», как «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом». В фильмах этих художник берет интересующие его куски жизни, закрепляет их на пленке с таким расчетом, чтобы, поданный с неожиданной точки зрения, предмет показался зрителю непривычным и новым, и затем монтирует полученный своеобразный и яркий материал в таком порядке, чтобы сущность его сказалась с особенной силой. {251} Так поданы Вертовым естественные богатства нашей страны в фильме «Шестая часть мира», ее индустриальный рост в «Одиннадцатом», противоречия ее быта в «Человеке с киноаппаратом».

Однако в том-то и дело, что одной склейкой заснятых кусков «живой жизни» здесь обойтись нельзя. Приходится организовывать, а отчасти и инсценировать «куски жизни». Да и самый обдуманный выбор точки зрения на вещь тоже уже обозначает какую-то ее художественную организацию. Еще больше «искусственности» и «художественности» нужно применить, чтобы сконструировать фильму в ее целом, чтобы расположением материала, его монтажом, надписями выявить и подчеркнуть основную художественную идею фильмы и вызвать эмоциональное, то есть художественное впечатление.

Вот почему нет очень уж резкой принципиальной разницы между фильмами Дзиги Вертова и новаторскими художественными направлениями, о которых речь была выше. Ведь и в фильмах Эйзенштейна и Пудовкина отвергается личная индивидуалистическая интрига, и там театральный актер заменен в огромном большинстве случаев типажем, а пышная декорация — искусно подобранной и использованной натурой. Самый монтаж фильм Эйзенштейна и Пудовкина также лишен бытовых, натуралистических мотивировок. Он также строится по законам интеллектуального логического анализа или в приемах эмоционального лирического воздействия, как в фильмах, сделанных методом «киноглаза».

Говорить здесь нужно поэтому не о принципиальном и качественном различии, а о разнице количественной. Отдельные элементы новаторского стиля представлены в фильмах Дзиги Вертова в количестве большем или меньшем, чем в картинах соседних мастеров. Но в основе и здесь и там перед нами разные стороны одного и того же могучего новаторского течения, центрального в советской кинематографии и ставящего себе целью нахождение таких новых и независимых от буржуазного кинематографа, художественных форм, которые могли бы возможно более полно, емко и ярко отобразить новую социалистическую тематику.

Поэтому течение, представленное Дзигой Вертовым и его единомышленниками, несмотря на ряд крайностей, которые скорее всего объясняются именно стремлением найти и обосновать принципиальное различие там, где налицо только количественная разница, несмотря на впадение в грех формализма и беспредметности («Человек с киноаппаратом»), сыграло большую роль в нашем кино.

Метод «киноглаза» поднял на большую высоту кинохронику. Он привел к созданию ряда фильм, сочетающих художественную форму с документальным, научным или пропагандистским содержанием. Такого рода смешанные, полуигровые фильмы, вроде картины Ильи Трауберга «Буйной дорогой», в приподнятой эмоциональной форме агитирующей за дело автомобилизации страны, {252} представляют собой новое явление, новый своеобразный жанр, в особенности ценный в условиях нашей кинематографии, перед которой стоят такие огромные агитационные и пропагандистские задачи, и которая должна дать художественное отображение такому гигантскому количеству нового фактического материала.

Невдалеке от фильм такого рода стоят также очень своеобразные работы, введенные в нашу кинематографию Эсфирью Шуб[[423]](#endnote-402). Сделанные ею картины «Падение династии Романовых», «Великий путь» и «Россия Николая II и Лев Толстой» замечательны тем, что они целиком составлены из документального фактического материала, почерпнутого из старинных архивов, фильмотек и складов картин.

Построенные в новом порядке, показанные в неожиданном преломлении и снабженные новыми надписями, часто совершенно неожиданно поворачивающими смысл кинематографического кадра, эти куски старых хроник получили совершенно своеобразное значение. Картины, составленные из них, оказываются не только художественно ценными и эмоционально волнующими, но и политически чрезвычайно значительными, поскольку в основу их кладется крупная и актуальная политическая идея.

Как стало возможно такое необычайное превращение? Благодаря принципу монтажа, лежащему в основе всего искусства кинематографии, и благодаря тем новым приемам разработки больших политических тем, которые найдены в нашей революционной «интеллектуальной» и «эмоциональной» художественной кинематографии. Перенесение этих ценнейших и любопытнейших приемов на монтаж старых хроник привело к итогам совершенно исключительным и лишний раз доказало, насколько жизнеспособны и глубоки эти приемы и насколько они соответствуют требованиям новой тематики.

По методу Эсфири Шуб сделано и продолжает делаться множество наших фильм, в особенности небольших, короткометражных. Но здесь мы уже непосредственно соприкасаемся с обширной областью неигровых фильм — «культурфильм», характеристика которых выходит за пределы настоящей книжки.

#### Опасности «левого уклона»

«Интеллектуальная кинематография», «эмоционально-лирическая кинематография» и «кинематография киноглаза» — этими тремя группировками определяются наиболее смелые новаторские течения в советском кино, наиболее полно наметившие пути перерастания его в искусство социалистическое[[424]](#footnote-24).

{253} Прежде чем характеризовать обширный массив средних советских фильм, так или иначе идущих по дорогам, проложенным этими магистральными течениями, следует остановиться на уклонах, на перегибах, которые возникают благодаря преувеличенному и некритическому применению отдельными режиссерами методов, найденных революционной кинематографией. В отличие от «правого» уклона реакционных, подражательных фильм, о которых речь была в начале книжки, здесь можно говорить о некоем «левом» уклоне.

В основе того и другого лежит, в сущности, одинаковая ошибка: это недооценка массового рабочего зрителя, нежелание считаться с его заданиями и запросами. Разница лишь в том, что картины реакционного «правого» уклона адресованы в первую очередь к зрителю — обывателю, мещанину, а картины «ультралевые» ориентируются на пресыщенную аудиторию специалистов. Но политически дело от этого ничуть не меняется. Политически и «правый», и «левый» уклоны в кино совпадают.

В чем же проявляются «ультралевые» черты в нашей кинематографии? В тенденциях блеснуть «левой» фразой. В отрицании во что бы то ни стало фабульного действия в картине, несмотря на то, что фабула, то есть цепь напряженных событий была и остается одним из самых могущественных и общедоступных, демократических способов организации зрелищного материала. Ультралевые старательно низводят роль человека в кино, выдвигая формулу «человек в кино равен любой другой вещи». А отсюда — путь к беспредметному, безыдейному и аполитическому искусству.

Ультралевые экспериментируют в поисках новых форм в монтаже и фотографии. Эксперимент — великий и необходимый путь обновления художественной формы. Но если форма нашей кинематографии, как об этом сказало партийное совещание, должна быть понятной миллионам, то и экспериментирование в нашем кино должно быть направлено на поиски такой формы, которая могла бы оказаться понятной миллионам.

Эксперименты же ради экспериментов, проистекающие из намерения во что бы то ни стало усложнить и затемнить форму картин, сделать ее недоступной пониманию массового зрителя, это не что иное, как возрождение формализма в кинематографии в самом его вредном виде.

Очень часто такие ультралевые кинематографисты опираются на то или иное изобретение революционных мастеров нашей кинематографии, преувеличивая его, доводя до абсурда. Они попадают часто в печальное положение, потому что, повторяя отдельные неизбежные ошибки больших мастеров, строя на них свои теории и теорийки, оказываются отброшенными в сторону всякий раз, когда мастер-революционер, исправляя свою ошибку, идет навстречу массовому зрителю, стремясь к форме простой и доходчивой.

{254} Но «левый» уклон может принести и другой вред. Появление отдельных, намеренно сложных ультралевых фильм может вызвать протест массового зрителя вообще против новаторских течений в нашей кинематографии. Это было бы огромной опасностью, потому что без массовой поддержки новых, подлинно революционных форм мы не сможем продвинуться вперед и никогда не будем в состоянии отобразить на пленке наше новое социалистическое содержание.

Вот почему необходимо самое точное различение между действительно новой и ценной формой нашей кинематографии и между «левыми» уклонениями от нее.

#### Куда идет основной массив наших мастеров

Было бы также большой ошибкой в виде протеста против чрезмерной сложности некоторых «левых» картин проповедовать форму простую во что бы то ни стало, форму бытовую, натуралистическую.

Такие попытки встречаются. Выбрасывается лозунг о том, что всякая наша фильма должна быть одинаково понятна и доступна даже самому отсталому зрителю в деревне. Лозунг этот явно ошибочный. Ведь в других областях искусства и культуры мы делаем сознательную установку на различные категории читателей и зрителей и подготавливаем для них книги, газеты, спектакли и концерты различной сложности. То же должно быть и в кинематографии.

Величайшим обеднением нашего кинофронта было бы равнение его на «узкие места» нашей культуры, то есть на наиболее отсталую категорию зрителей. Это означало бы отказ от всяких новых форм, которые еще не смогли стать привычными, а следовательно, понятными массовому зрителю. Такие формы нужно разъяснять, растолковывать.

Опыт с «Новым Вавилоном», картиной бесспорно трудной, но интересной и ценной, показывает, какие прекрасные результаты может дать такая разъяснительная работа. При демонстрации этой картины без вступительного, растолковывающего слова, голоса за и против фильмы разделились примерно пополам. При наличии же вводного доклада процент положительных, благоприятных ответов поднялся до 80.

Поскольку мы должны вести нашу кинематографию широким фронтом, постольку должен быть оказан массовый отпор стремлениям провести в жизнь принцип упрощенчества, принцип неорганизованного натурализма.

Подобных голых натуралистических фильм у нас немало. К сожалению, они попадаются по преимуществу среди картин на деревенские {255} и фабрично-заводские темы. Отказываясь применять изобретения, найденные новыми течениями нашей кинематографии, авторы натуралистических картин упускают из виду, что отсутствие формы — это тоже форма, только плохая. Вот и выходит, что люди, заботящиеся о якобы особо демократическом, особо доступном, а следовательно революционном кинематографе, на деле оказываются ближайшими соседями и подражателями правых, реакционных режиссеров, заимствующих свою форму у буржуазной кинематографии.

Фильмы, подобные «Ивану да Марье», «Родному брату», «Счастливому червонцу», «Рейсу мистера Ллойда»[[425]](#endnote-403), — это куски непереваренного, сырого натурализма, явление вредное в нашей кинематографии. Вредное тем более, что нужные темы и ценный материал просто компрометируются, портятся плохой натуралистической формой этих фильм.

Основная масса наша молодой кинематографии все же идет по другому пути. Большинство наших молодых мастеров полностью усваивает принципы новой формы, утвержденные революционными течениями нашей кинематографии, и, сочетая их с напряженной фабулой, широким фронтом двигает их вперед.

Здесь трудно еще говорить об отдельных группировках. Легче наметить те основные серии картин, основные жанры, по которым идет эта работа. Руками молодых режиссеров создаются героические фильмы на исторические темы, как, например, картины «Мятеж» и «Два броневика» Тимошенко. Общественный размах и социально значительная форма сочетаются здесь с напряженной, простой и доступной массовому зрителю фабулой. Возникают фильмы, по-новому освещающие вопросы строящегося быта города и деревни. Здесь нужно отметить фильмы Петрова-Бытова «Водоворот» и «Право на жизнь», Преображенской «Светлый город», «Бабы рязанские», фильму Штрижака и Познанского «Ее путь», Геловани «Молодость побеждает» и много других. Появляются картины о молодежи и для молодежи («Счастливые кольца» Голуба и Садковича, «Кружева» и «Черный парус» Юткевича, «Цена человека» Авербаха и Донского). В небольшом числе, но все же возникают также и советские комедии, полные бодрости и жизнерадостности, как, например, «Два друга, модель и подруга» Попова. Очень видное место начинают занимать фильмы детские, по серьезности подхода, по значительности темы и по своеобразию своему превосходящие подобные же начинания заграничной кинематографии. Здесь нужно отметить «Золотой мед» и «Адрес Ленина» Петрова, «Заводной жук» Бассалыго и «Оторванные рукава» [Юрцева].

Каждая почти из этих молодых фильм дает что-либо свое и новое в области художественной формы, но всех их объединяет стремление построить нашу кинематографию на своеобразных, ей {256} одной присущих путях. Борьба за новую форму остается, таким образом, руководящим принципом для всего молодого фронта нашего киноискусства.

И дело каждого киноработника и каждого организованного зрителя и друга нашей кинематографии содействовать этой борьбе.

1930

### «Чудо» Петрова-Бытова[[426]](#endnote-404)(Стенограмма выступления)[[427]](#endnote-405)

Я бы предпочел говорить не первым, потому что картина несомненно вызовет полемику, и мне хотелось бы в ней участвовать. Но раз мне предоставили слово, скажу.

Мне кажется, прежде всего, что эта картина в очень большой степени выразила и сильные и слабые стороны режиссера Петрова-Бытова.

Я начну со слабых сторон.

Когда он начал работу над «Чудом», я пытался добиться от него, когда происходят события, развивающиеся в картине. Долго он не мог ответить на вопрос и наконец сказал, что начинаются они перед революцией 1905 года и заканчиваются в 1908‑м.

Тогда я попросил режиссера заняться внимательным и доскональным изучением исторических, иконографических и иных материалов. Он, однако, моей просьбе не внял. В этом и сказалась главная слабость его как режиссера. Постоянное нежелание Петрова-Бытова изучать источники оборачивается пренебрежением к конкретной исторической обстановке и приводит к абстрактности, несовместимой с реалистическим искусством.

Конечно, то, что мы видим в картине, — это какое-то время перед революцией 1905 года, если можно так выразиться, «горьковское время», но когда именно все происходит, точно определить невозможно. Между тем мы знаем, что перед революцией 1905 года и вскоре после нее каждый год резко отличался от предыдущего и последующего, каждый год очень менял политическую, историческую, культурную обстановку в стране.

Так же трудно определить в этой картине и расстановку политических сил. Революция отражена несомненно, но какие этапы ее, сказать чрезвычайно трудно, просто невозможно. Картина не показывает и тактики революционеров, да и сами они охарактеризованы слабо.

Есть, правда, надпись, говорящая о большевиках. Ничего противодействующего этой надписи нет, но ничто в самом действии ее и не подтверждает.

{257} Абстрактность «Чуда» проявляется не только в отсутствии конкретной исторической обстановки, но и в том, что в картине не показаны конкретные формы революционной борьбы. И, конечно же, это не случайные погрешности. Таков метод работы режиссера, не заинтересованного в детализации исторических событий, тактики революции.

Слабость вещи — и в том, что художник работает на одном пафосе, пишет все крупными, характерными мазками и мало останавливается на психологических моментах. Не передавая чувств, вызываемых в людях приходом весны, он просто монтирует весенние пейзажи. Ощущение космического слияния человека с окружающим миром — а это было задумано — тоже подменено монтажом пейзажей.

Психологические моменты решаются режиссером излишне прямолинейно, примитивно. Пейзажные вставки — путь недостаточно серьезный и глубокий.

Я хочу подчеркнуть эти слабые места ленты и слабости самого режиссерского метода Петрова-Бытова, потому что такие серьезные недостатки, как невнимание к исторической обстановке, к человеческой психологии, могут заслонить и существенные достоинства «Чуда». Петрову-Бытову нужно над этим задуматься.

Этот режиссер имеет свою, органическую для него тему, более того, именно ему присущее отношение к миру. Его постоянная тема — это человек, распрямляющий спину, вырывающийся из темноты. Этот образ постоянно волнует Петрова-Бытова. Мы встречаемся с ним и в «Каине и Артеме»[[428]](#endnote-406), и в последней картине, которую обсуждаем сегодня. Его главный герой — темный рабочий, на него давит религия, и он должен сбросить с себя ее тяжелый груз. Я ощущаю эти стихийные поиски режиссером своей темы, своего образа. И очень ими дорожу.

Чрезвычайно важно, когда художнику есть что сказать. В театре и кинематографии очень много людей, которым нечего сказать, хотя они, может быть, и знают, *как* сказать. У Петрова-Бытова, повторяю, есть это *что*, и его «Чудо» в новой редакции тоже говорит свое слово о человеке, распрямляющем спину.

Следующий вопрос, который я хочу поставить, — это выражение страсти человеческой. И здесь получилось своеобразное противоречие. С одной стороны, пренебрежение Петрова-Бытова к истории, и в частности к истории культуры… С другой — горячая заинтересованность режиссера именно культурными запросами человечества, освобождением его от религии.

Петров-Бытов хотел говорить не о церковности, не о клерикализме, но о понимании действительности, как действительности, построенной на чуде, вне социально-исторической закономерности, то есть именно о самом существе религиозного мироощущения. Это очень хорошо. И какая же это сложная психологическая тема!

{258} В заслугу Петрову-Бытову нужно поставить и то, что в картине об этом говорится не теоретически, но с истинным пафосом исканий и мучений. И, надо сказать, это получилось. Монолог Гардина в церкви с этой точки зрения и любопытен, и значителен. То же самое можно сказать и о сцене Гардина в кабаке.

Это заслуживает серьезного внимания и поощрения, потому что в наших картинах страсть раздумья ощущается редко. Петрову-Бытову это дано, и нельзя это недооценивать.

Поэтому картина и противоречива, что, с одной стороны, во многом сказываются в ней слабости режиссера, с другой — частично реализованные возможности большой его силы. Подкупает темперамент, с которым выражено желание духовного освобождения, темперамент, проявляющийся в страстной борьбе за культуру против темноты и невежества.

Это в картине есть, и это должно захватить зрителя. Это доказывает, что бесспорно имеем дело с художником, которому есть *что* сказать, — он ставит перед собой большие задачи и обладает таким темпераментом, что мог бы их выполнить.

Но… Человек, который в искусстве так ратует за освобождение от косности, сам грешит ею, не желая приобрести необходимые для реализации его замысла исторические познания.

В этой картине, как и в других, Петров-Бытов шел *от нутра*, считая это достаточным, что и привело к печальным последствиям. Я уж говорил о них.

Недавно я прочел в одном сборнике, как Горький, узнав о задуманном Леонидом Андреевым новом произведении, дал ему длинный список исторических исследований, трактатов и прочих материалов, настоятельно рекомендуя их прочесть. Андреев сказал, что совет ему только помешает, он чувствует то, о чем хочет писать, а если начнет читать, это только собьет его.

Метод Петрова-Бытова — это, увы, метод не Максима Горького, а скорее — Леонида Андреева. И это очень грустно, потому что режиссеру очень многое дано для того, чтобы следовать методу Горького.

На таком абстрактном, излишне общем ощущении действительности, мира работать в искусстве нельзя. Эта картина обнаруживает слабость «нутряного» метода.

Но самой большой ошибкой, которую мы могли бы допустить, если бы за бросающимися в глаза ляпсусами, за неисторичностью картины, за тем, что в ней не показана конкретно-революционная тактика, и другими ее недостатками, забыли бы об ее сердцевине, ее основной направленности. Картину очень легко критиковать за частности, но мы не имеем права за этими частностями, пусть и существенными, упустить главное.

Что же касается актеров, здесь можно говорить лишь о двоих — Симонове и Гардине.

{259} Образ Симонова, независимо от исполнителя, задуман неверно, он даже драматургически слаб. Внешняя пассивность героя и внутренний огромный протест словно бы обещали многое. Но слишком большой нажим сделан на пассивность, на страдальчество. Даже жизнерадостность, живущая в этом изувеченном человеке, не раскрыта, не говоря уже о протесте, или раскрыта не до конца.

Зато роль Гардина — несомненная удача и картины, и режиссера, и самого актера. Прежде всего он очень разнообразен и в «Чуде», как всегда, не повторяет самого себя. Разнообразен даже физиологически. Это уже пятый старик, сыгранный Гардиным, и каждый раз у него получается совершенно новый старик. Так и в «Чуде». В немом кинематографе ему удался ряд очень существенных монологов, где выражена истинная страсть раздумья. Это чрезвычайно важно, и об этом нужно говорить во весь голос.

1934

### «Крестьяне»(Путь к народной трагедии)[[429]](#endnote-407)

Пристальное изучение гениев трагедийного искусства, изучение Эсхила и Шекспира, вероятно, скоро покажет нам, что сущность и основное свойство искусства трагедии как величайшего монументальнейшего жанра вовсе не в том «трагическом» чувстве, о котором, начиная с Шлегеля и Шопенгауэра[[430]](#endnote-408), так любила говорить буржуазная эстетика, вовсе не в чувстве «трагической обреченности», не в «безвинной жертве», не в «неотвратимости катастрофы». Новое прочтение Шекспира и Эсхила, вероятно, докажет с неопровержимостью, что все эти «трагические» качества очень произвольно были вычитаны из творений гениев восходящих эпох человеческой истории. А что действительно и по правде придает такую гигантскую силу мировым трагедиям, — это раскрытие величайших идей своего века в образах грандиозных и насквозь земных, полнокровных, до предела реалистических. Величайшие идеи века, ставшие кровью, ставшие человеческой страстью, величайшие социальные конфликты века, раскрытые до такой глубины, что они проявляются почти уже как конфликты биологические, — вот в чем сущность и сила и «Орестеи», и «Макбета».

Вот почему конфликты любви, родства, дружбы, в которых не выражены вот эти основные и глубочайшие идейные противоречия века, не могут подняться выше мелодрамы. Но вот почему также социальные и идейные конфликты, не сгущенные до той степени жизненного полнокровия, когда конфликты эти предстают как любовь, как ненависть, как самоотверженная дружба, также еще не могут породить трагедию.

{260} Эти краткие и общие рассуждения показались нам нужными потому, что эстетике нашей пора вплотную заняться теорией трагедии как высшего из драматических жанров, пора заняться теорией трагедии потому, что живая практика нашего искусства, растущего и мужающего на гребне социалистического расцвета страны, подводит нас уже к первым росткам народной трагедии. Слово «народная трагедия», вероятно, только случайно, вероятно, только по непривычке нашей не было произнесено в связи с «Чапаевым». А между тем замечательная картина эта, раскрывающая вооруженную борьбу классов с такой жизненной глубиной и простой правдой, что мы, ничего не притупляя в остроте этой борьбы, а, наоборот, воспринимая ее во всей глубине и жизненности, можем написать над отдельными главами ее: «жизнь», «дружба», «любовь», «мужество», «смерть», — несомненно находится на путях к искусству народной трагедии.

И вот сейчас тот же вопрос хочется поставить в связи с новой, только что законченной Фридрихом Эрмлером картиной «Крестьяне»[[431]](#endnote-409).

Режиссер не побоялся стать в этом своем фильме лицом к лицу с глубочайшими, острейшими конфликтами наших дней. Социалистическая перестройка деревни — вот его тема. А его герой — большевик, начальник политотдела, осуществляющий линию и волю партии, ведущей деревню к зажиточности и счастью, целая галерея образов крестьян — участников этой перестройки деревни и, наконец, враг, враг притаившийся, лукавый, умный, опасный.

У зрителя, даже самого поверхностного, не может возникнуть сомнений в огромной идейной сложности, зрелости, богатстве мыслей, наполняющих картину. Эта картина — о партии и деревне, о крестьянах, подымающихся из жизни тысячелетнего идиотизма[[432]](#endnote-410), — умна всем построением своим, всеми своими образами и диалогами. Любой из этих диалогов может быть подвергнут требовательному анализу и выдержит эту ответственную пробу.

Но не об умной только картине мы хотим сейчас говорить. Мы хотим говорить о трагедии. А это значит: мы хотим говорить о тех страстях, о тех образах, исполненных великой ненависти и великой любви, о тех конфликтах, полных страсти и крови, в которые решился и сумел режиссер облечь высокий идейный строй своей картины.

Враг притаившийся, лукавый, умный… сколько говорили и писали об этом образе врага. В «Крестьянах» он показан во весь рост. Вот он в черной кожаной куртке, с простой, сдержанной и умной улыбкой, с такими серьезными и искренне простыми речами (заслуженный артист А. Петров)[[433]](#endnote-411).

Но Эрмлеру мало показать, что враг — кулак, — очень умно и дальновидно сплетая сети хитрейшего замысла, безуспешно пытается изобилием, богатством, свиным жиром разложить и взорвать {261} изнутри колхоз. Эрмлер стремится показать, что враг не только экономически пытается вредить колхозу. Старую и лживую форму «заговора чувств» режиссер ставит с головы на ноги. Он показывает, что старый мир, последышем которого является кулак Герасим, оказывается в непримиримой вражде с тем великолепным расцветом полнокровных, правдивых, подлинно человеческих чувств, которые несет с собой новое человечество. Кулак Герасим предает — и не может не предать — великолепную, жизнетворную радостную любовь, которую испытывает к нему прекрасная, страстно рвущаяся к жизни женщина, молодая колхозница Варвара. Кулак Герасим растаптывает — и не может не растоптать — великое чувство любви к сыну, чувство, которое у Варвары неразделимо связано с иным, еще большим чувством радости — за новое человечество, чувство, которое питает и греет Варвару и которое у Герасима, у злого последыша злого и проклятого общества, вызывает только собачью ненависть, собачье отчаяние.

Кулак Герасим предает — и не может не предать — доверие друга, которого он толкает на поступок слепой и подлый. И естественным следствием пароксизма ненависти, который душит и сдавливает обреченного врага, оказывается то, что Герасим в итоге острейшего драматического конфликта убивает, казалось бы, любимую жену свою Варвару. Убивает не случайно, не в порядке самообороны, а с сознательным расчетом, с подлой, смердяковской отравленной жалостью.

И рядом с ним — его жена и жертва — Варвара (артистка Юнгер). Образ, от которого почти физически излучается радость жизни, жизненная активность, великое желание жить и гордость за то, что возможности и перспективы этой новой жизни поистине безграничны. Варвара любит родной колхоз, любит своего мужа и будущего сына, и вся эта многогранная любовь сливается у нее в конце концов в одном огромном и радостном чувстве, на гребне которого вырастает ее чудесный сон, сон о том, как она в Кремле покажет любимого сына своего любимому вождю и учителю всего нового человечества. И эта любовь Варвары сталкивается с ненавистью Герасима, и жертвой этого конфликта оказывается Варвара. Поистине социальный конфликт раскрыт здесь в той простоте, глубине и конкретности, когда он предстает в формах конфликта биологического. И далее — еще неизмеримо более монументальный конфликт ненависти и любви. В картину входит большевик, начальник политотдела (артист Боголюбов). Он распознает притаившегося врага, он сплачивает деревню вокруг целей и путей партии, он ведет деревню к зажиточности и счастью. Тактика Николая Мироновича в деревне может стать подлинным образцом партийной работы в МТС и колхозах. Но Эрмлер не довольствуется тем, что показывает умную работу умного большевика. Он делает его подлинным носителем расцвета чувств, который несет с собой новый {262} мир. Николай Миронович окружен огромной любовью всей передовой колхозной деревни, и не менее страстно его ненавидит враг. А когда эта ненависть ударом ножа из-за угла приковывает к постели начальника политотдела, колхозная любовь к нему вырастает с такой непреодолимой мощью, что мы почти физически ощущаем на себе ее страстную силу. Было бы долго останавливаться на том, с какой последовательностью и смелостью стремится режиссер раскрыть предельно эмоциональные, насквозь конкретные, повторяем, почти биологические образы, классовые конфликты и классовые идеи своего насквозь партийного фильма. Грандиозное, напоминающее о Рабле монументальное обжорство, соревнование в пожирании пельменей, происходящее в гостеприимной избе деда Анисима, горячая парная баня — все это образы почти животной силы, но в том-то и депо, что за их животной конкретностью стоят существеннейшие и высокие идеи фильма, прославляющего изобильное и зажиточное житье новой, перестроенной деревни. Торжественная присяга, крестьянская клятва, которой старики хотят выразить свою беспредельную любовь и преданность родному своему Николаю Миронычу, намеренно традиционная форма этой торжественной клятвы как бы подчеркивает, что самые глубинные, самые атавистические пласты крестьянского мышления всколыхнуты и направлены на борьбу за новый, колхозный строй. А бешеная ночная скачка кулака Герасима! Разве это не предельно сильный физиологический конкретный образ, выражающий то страшное социальное одиночество, тупик социального отчаяния, в котором гибнет заметавшийся, как зверь, подлый враг?!

Конкретная образность «Крестьян» и ее основных конфликтов в огромной степени разрешает проблему монументального реалистического фильма. Во многих своих элементах фильм этот приближается к тому классическому стилю, который является завтрашним днем нашей кинематографии и неразрывно связан с понятием о трагедии. Но именно поэтому нам и кажется необходимым особенно подчеркнуть те свойства «Крестьян», которые пока еще отдаляют эту превосходную картину от высокого и мудрого классического стиля. В картине есть еще некоторая нервозность, некоторая судорожность, которая издавна была слабой стороной творчества Эрмлера. Эта судорожность несколько мельчит прекрасную в целом сцену трагической гибели Варвары. Эта судорожность в наибольшей степени сказалась на образе придурковатого колхозника Егорки, становящегося орудием в руках кулака. Образы чудаков, социально неполноценных личностей, образы калек и юродивых издавна преследуют творческое воображение Эрмлера, выражая наиболее слабые, наиболее болезненные стороны его прекрасного дарования. Вспомним глухонемого Кирика, потерявшего память героя «Обломка» и т. д.[[434]](#endnote-412) Егорка много здоровее этой галереи уродов. Режиссер постарался подчеркнуть в нем жизнерадостность, {263} энтузиастичность, мужицкую хватку. И все-таки печать надрыва и болезненности лежит на этой фигуре, как призрак прошлого, вторгшегося в этот мир классических героев зрелого Эрмлера.

Мы говорим об этом потому, что хотели бы, чтобы создатель «Крестьян» как можно скорее и полнее стряхнул с себя эти последние пережитки нервозности и судорожности художественного мышления, потому что, как никто другой, может и должен большевистский мастер Эрмлер подняться до высот подлинно народного трагического искусства, то есть искусства классически ясного, классически здорового и спокойного при всей монументальной страстности своей. Картина «Крестьяне» не случайно начинается торжественным и строгим мраморным барельефом[[435]](#endnote-413). Она на пути классики. И к этой классике мы зовем Эрмлера и всю нашу прекрасную кинематографию.

*1935*

### Международный смотр кинематографии(К итогам кинофестиваля в Москве)[[436]](#endnote-414)

Двадцать стран участвовало в Международном кинофестивале в Москве[[437]](#endnote-415). В течение семи напряженных дней на белом четырехугольнике экрана развертывалось единственное в своем роде соревнование — соревнование не только различных кинофильм, но и различных кинематографических систем.

Советская кинематография, и в частности наша ленинградская кинофабрика, оказалась первой в этом соревновании. Мы, ленинградские кинематографисты, с великой гордостью и радостью принимаем эту славную награду[[438]](#endnote-416). Но тем более необходимо для нас внимательно и пытливо всмотреться в лицо капиталистической кинематографии, как она предстала перед нами на Московском фестивале.

Мы обязаны прежде всего зорко вглядеться в технические средства этой кинематографии. Не будет зазнайством признать, что никогда еще техническая вооруженность советских фильмов, их звуковая и оптическая сторона не подходили так близко к высокому международному классу зарубежного кино. Такие превосходные в техническом отношении фильмы, как ленинградские «Горячие денечки», как московский «Новый Гулливер», свидетельствуют об этом[[439]](#endnote-417). Но мы обязаны также установить, что общий технический уровень западных фильм, пожалуй, еще продолжает превосходить нашу технику. Это относится к использованию звука. Широкое использование метода последующей перезаписи (съемка звука на звук) позволяет западноевропейским и американским режиссерам создавать в своих картинах сложную, многоплановую {264} звуковую атмосферу. Диалог в этих картинах редко звучит изолированно. Обычно он записан на фоне бытовых шумов, песен, музыки. Так создается реалистическое многообразие звучаний, так избегается та условная изолированность диалогов, которая поневоле часто еще господствует в наших фильмах. Эту усложненную звуковую технику мы вполне можем и должны освоить. Освоить необходимо нам и усложненную технику оптической съемки, практикующуюся в современной зарубежной кинематографии. В кинематографии этот монтаж отдельных изолированных планов все более и более заменяется непрерывным движением киноаппарата, следующего за актером. Всевозможные панорамы, съемки с ходу и т. д., используемые и для развертывания фабулы, и в качестве своеобразных «оптических монологов», вносят в фильмы движение, стремительный темп.

Проблема темпа заграничных фильм вообще является одним из внушительнейших уроков кинофестиваля, далеко перерастая узкие рамки техники. Замена «перебивок», традиционных и медлительных «затемнений» резкими и внезапными переходами с эпизода на эпизод, внутрикадровые надписи и т. д. — одно из проявлений этой многосторонней борьбы за темп. С огромной настойчивостью выбрасывают западноевропейские и американские режиссеры из своих фильм всяческие описательные моменты, непрерывно двигая действия от одного эмоционального состояния к другому.

Замечательная американская картина «Вива Вилья!», где герой скачет на коне, стреляет, побеждает, объясняется в любви, мстит, захватывает власть, и все это на предельном разгоне страстей, в накале стремительно бурных темпов, — может явиться в этом отношении хорошим образцом.

В свете таких образцов особенно заметной и нежелательной становится замедленность в развитии действия многих наших фильм, теряющих от этого и в богатстве содержания, и в эмоциональной силе. И Б. З. Шумяцкий совершенно правильно отметил в Ц. О. «Правда» проблему темпа и ритма, как одну из существеннейших сегодняшних задач нашей кинематографии[[440]](#endnote-418). Но, несомненно, еще значительнее, чем технические уроки, те идеологические выводы, которые можем мы и обязаны сделать из опыта фестиваля.

К величайшему изумлению всех твердивших об аполитичности, о чистой развлекательности капиталистической кинематографии, огромная часть зарубежных фильм, показанных на фестивале, оказались отнюдь не «аполитичными», а, напротив, подчеркнуто и резко публицистическими, политически агрессивными. Чисто «развлекательные» фильмы составляют незначительное меньшинство в фестивале. К их числу можно отнести два очень традиционных и эпигонских «исторических» и «костюмных» боевика «Лавку древностей» {265} (по роману Диккенса)[[441]](#endnote-419) и «Клеопатру» Сесиля де Милля[[442]](#endnote-420). Развлекательной можно назвать, пожалуй, еще английскую комедию-ревю «Эвер Грин»[[443]](#endnote-421), фильму, обогащающую обычную тематику ревю тем, что здесь в пределах изрядно вульгаризованного, «мюзик-холлизированного» фрейдизма проскальзывает мотив любовной страсти матери и сына. Развлекательной можно назвать очень ровно сделанную в сценарном отношении венгерскую комедию «Петер»[[444]](#endnote-422) и французскую мелодраму «Мария Шапделен»[[445]](#endnote-423). Но и «Петер», развивая занимательнейший сюжет о девушке-золушке в большом городе, старательно доказывает, что богатые и бедные люди в условиях кризиса дружески и тепло помогают друг другу, и «Мария Шапделен», фильма о трудолюбивых крестьянах в патриархальной, лесной глуши Канады, должны учить тому, что слава и счастье в том, чтобы, как деды и прадеды, жить и умереть на родном клочке земли.

Но, повторяем, вся эта группа фильм, по-видимому, наименее характерна для идейно-художественного профиля сегодняшней зарубежной кинематографии. Создаваемая в обстановке резчайшего кризиса, в накаленной добела атмосфере подготовки войны, бешеной фашизации, социальной демагогии и растущего отчаяния масс, кинематография эта, как сказано, предстает перед нами политически до зубов вооруженной, воинствующей, агрессивной.

Целую галерею различных оттенков политической мысли явили в этом отношении фильмы, показанные на фестивале. Галерея эта начинается с фильм откровенно националистических, фашистских. Такова итальянская картина «1860 год» (о походах Гарибальди)[[446]](#endnote-424); такова и интереснейшая польская картина «Молодой лес». 1905 г.[[447]](#endnote-425) в Польше, в варшавской казенной русской гимназии. С большой правдивостью и сатирической силой показывает картина гимназическое начальство, этаких Передоновых[[448]](#endnote-426) в застегнутых на все пуговицы вицмундирах. Им противопоставляется гимназическая молодежь, собирающаяся в подпольных кружках, борющаяся, связанная духом товарищества, выходящая в конце концов на улицу, победоносно перестреливающаяся с полицией. Но во имя чего же ведется вся эта подпольная борьба? Как стараются нас уверить авторы польской фильмы, исключительно во имя идеалов польского национализма. «Белый орел» и гимн «Еще Польска не сгинела»[[449]](#endnote-427) объединяют в едином порыве всю эту молодежь, состоящую, как заботливо и с явно демагогическими целями нам подчеркивает фильма, из мелкой буржуазии, из детей швеек, бедных чиновников и мастеровых. Так сознательно и откровенно фальсифицирует фашистская фильма историю, фальсифицирует социальную правду. Так стремится картина воспитывать сегодняшнюю польскую молодежь в воинственных правилах бешеного национализма.

{266} Много тоньше в отношении фашистской пропаганды группа, так сказать, «социально-демагогических фильм». Вот, например, чехословацкая картина «Гей, рупп!» (Эй, ухнем)[[450]](#endnote-428). Эта с большой изобретательностью сделанная комедия о кризисе готова показать нам с прямо-таки плакатной агитационностью фигуры дурных капиталистов, разоряющих и рабочих, и своих собратьев по классу. Но в противовес этим, схематически показанным капиталистическим злодеям, картина окрашивает во все тона жизнерадостности, обаятельности, веселья, образ «доброго», предприимчивого капиталиста. Потеряв в результате кризиса свое состояние, этот веселый капиталист ничуть не унывает. Он заключает дружбу со своим бывшим рабочим. Вместе они бродягами выходят шляться по большим дорогам. (Как оказывается, нет ничего веселее и привлекательнее, чем бродяжничать по свету без гроша в кармане.) Мало того, капиталист и его бывшие рабочие организуют некую артель и баснословно быстро богатеют. Так старается эта комедийная фильма на все лады прославить идеал союза и сотрудничества предпринимателя и пролетариев, так старается она пропагандировать отравленные идейки «батиевской» социальной демагогии[[451]](#endnote-429), так не стесняется она откровенно фальсифицировать действительность.

Подобной же социальной демагогией, в ее американском, рузвельтианском, синклерианском аспекте[[452]](#endnote-430), заражена и любопытнейшая фильма большого режиссера Кинга Видора «Хлеб наш насущный»[[453]](#endnote-431). Создатель таких замечательных реалистических фильм, как «Толпа», как «Большой парад», пытается на этот раз доказать, что достаточно энергии и предприимчивости, чтобы победить кризис. В большом городе властвует жестокая безработица. Но жизнерадостная, инициативная молодежь идет в деревню, и здесь, на девственной и почему-то никому не принадлежащей земле, работая в поте лица своего, герои фильмы добывают себе «насущный хлеб», находят довольство и счастье. Прекрасно показанные процессы дружного земледельческого труда не могут спасти фильму от коренной органической лживости, фальсифицированности. Насквозь лжива и демагогична основная тенденция фильмы: доказать, что в условиях кризиса, в условиях капитализма инициатива и трудолюбие могут обеспечить достаток и счастье.

Иные, уже несомненно более радикальные настроения звучат в замечательной американской картине «Вива Вилья!»[[454]](#endnote-432) По эмоциональной силе, по яркости центрального актерского образа (Уоллес Бири) картина эта едва ли не значительнейшее создание американской кинематографии за последнее десятилетие. Стихийно захватывает фигура этого несокрушимого вожака восставших мексиканских крестьян-пеонов. Вот Вилья во главе своих конников врывается во двор окружного суда. Он стаскивает с виселицы повешенных крестьян и усаживает их в судебные кресла. Мертвые будут судить живых судей. Вот Вилья поднимает на борьбу все {267} крестьянство Мексики. «Вилья зовет нас!» — кричат лозунговые надписи, и конница восставших пеонов мчится через кадры, ослепительно стремительная, яростная, все сметающая на своем пути. Вот Вилья — он сентиментален — диктует любовное письмо с целующимися голубями.

Врываются правительственные солдаты, и он как бы мимоходом, не отрываясь от своих голубков, убивает их наповал одного за другим. Драматургия старинных ковбойских фильм со скачками на неоседланных лошадях, с револьверными выстрелами и темпераментными героями в широкополых шляпах перерастает в картине «Вива Вилья!» в качество могучей, монументальной и пламенной революционной эпопеи, свидетельствующей о накоплении в широких зрительских массах Соединенных Штатов совсем новых настроений, откликом на которые она явилась.

Но и эта фильма несет на себе каинову печать своего капиталистического происхождения, печать неизбежной лживости и фальсификации. История мексиканской революции пеонов, с огромной силой и правдивостью описанная, в частности, Джоном Ридом[[455]](#endnote-433), беззастенчиво и грубо-тенденциозно искажена в фильме. Крестьянин Вилья испытывает чувство какой-то сверхчеловеческой преданности к либеральному адвокату, господину Мадейре, которому он повинуется с собачьей преданностью. Вилья — сластолюбив: он беспрерывно меняет женщин. Вилья кровожаден: он жестоко пытает своих врагов. Вилья нечист на руку: он крадет серебряную безделушку. И, что самое главное, фильма старается доказать нам, что Вилья совершенно не способен управлять государственными делами. Захватив власть, он совсем не знает, что с ней делать. Он оказывается бессильным разобраться в сложном механизме государственного управления и вынужден снова отдать кровью завоеванную власть либеральным адвокатам. Так сознательно и тенденциозно пытаются авторы картины притупить острие ими же созданной замечательной революционной эпопеи.

Настроениями радикальной интеллигенции Запада, отчаявшейся в капиталистической действительности, но не видящей выхода из нее, продиктована любопытнейшая картина французского режиссера Рене Клера «Последний миллиардер». Это большого масштаба политическая сатира. Автор рисует некое фантастическое буржуазное государство, дошедшее до полного банкротства. Денег ни у кого уже нет. Процветает натуральный товарообмен: платят, например, живыми курицами и сдачу получают цыплятами и сырыми яйцами. Картина зло высмеивает фашистскую мечту о «сильной личности». Фашистский диктатор оказывается помешанным. Он вводит нелепейшие законы, беспрекословно выполняемые покорными подданными.

Сатирическая сила фильмы очень верна. Но эта сатира целиком разрушительная. Автор не видит никакого выхода из положения {268} тупика. И картина Рене Клера приобретает налет некоторой схематичности, рассудочности, французский мастер частично теряет присущую ему реалистическую силу. Но как политический документ картина «Последний миллиардер» чрезвычайно красноречива и показательна.

Так, широким фронтом, от откровенно фашистских картин, через фильмы, отравленные социальной демагогией, до картин, отражающих настроения радикальной интеллигенции, раскрылась на фестивале идейная линия капиталистической кинематографии. Повторяем, менее всего можно назвать эту кинематографию аполитичной.

И с двойной гордостью вглядываемся мы при этом в прекрасное и правдивое лицо нашей социалистической кинематографии. Мы невольно сравниваем лживый «Молодой лес» с нашей фильмой о воспитании молодежи, с нашей «Юностью Максима», мы сравниваем частично фальсифицированного «Вива Вилья!» с до конца правдивым, строгим и умным «Чапаевым», мы сравниваем демагогический «Хлеб насущный» с серьезными, патетическими «Крестьянами», и мы начинаем особенно ценить те возможности говорить правду, всю правду, одну только правду, которые открыты нашей социалистической интеллигенции. И мы смело можем признать, что в порядке «гамбургского счета»[[456]](#endnote-434), в свете высоких принципов реализма советская кинематография действительно заслужила первую награду на Международном фестивале.

Мы не можем также не отметить и того явного ученичества у советской кинематографии, которое сказывается в новейших западноевропейских фильмах. Фильмы эти явно заимствуют у советского кино, порой из его вчерашнего дня, методологию пропагандистского политически активного искусства. Массовые движения, коллективные декларации и пение в «Гей, рупп!», сцены из «Вива Вилья!», показ производственных процессов в «Хлебе насущном» — все это явно напоминает методологию ряда советских фильм. И поневоле начинаешь думать, что, может быть, мы сами напрасно отказываемся от некоторых из этих, в нашем же искусстве созданных приемов художественной пропаганды. Прекрасный режиссер Фридрих Эрмлер побоялся, например, дать в своих «Крестьянах» картину производственных процессов, образы радостного коллективного труда. А вот Кинг Видор развил в своем фальсифицированном «Хлебе насущном» образы этого коллективного труда до огромной впечатляющей силы. Еще более взволнованной, еще более непримиримой и политически активной должна стать наша кинематография. Потому, что первенство, завоеванное социалистическим кино на Московском фестивале, мы не отдадим никому и никогда.

1935

### **{****269}** Фильм о монгольском народе[[457]](#endnote-435)

#### 1

Режиссер Илья Трауберг закончил фильм «Сын Монголии» (сценарий Б. Лапина, Л. Славина, З. Хацревина. Производство «Ленфильм»). Мы не боимся назвать выпуск этой картины заметной и любопытной вехой в истории советского кино.

Такой вехой этот фильм является прежде всего как событие политическое. В широко известной своей (хотя все еще далеко недостаточно практически используемой нами) записке к Литкенсу[[458]](#endnote-436) Ленин особо подчеркивает значение картин специально пропагандистского содержания под фирмой «из жизни народов всех стран». В конце той же записки Владимир Ильич предлагает обратить специальное внимание на роль кинотеатров «на Востоке, где они являются новинками».

Как сказано, наша кинематография очень мало сделала для осуществления этих глубочайших ленинских мыслей. А между тем настойчивые указания Ленина на темы «жизни народов всех стран» имеют, помимо прямого политического значения, также и непосредственное отношение к специфике искусства кино. Подлинно гигантские возможности раскрытия пространства земли, изображение жизней, далеких и замечательных, присуще кинематографии как никакому другому из искусств. Только мы слишком редко пользуемся этими возможностями и толкаем кино на соревнование с камерным театром.

Новая картина Ильи Трауберга развертывается на больших дорогах Центральной Азии. Ее герои пересекают на автомобиле и верхом пустыни, степи и реки. Картина ведет зрителя в города Внешней и Внутренней Монголии[[459]](#endnote-437), в расцветающую столицу Улан-Батор и в кочевья. Картина действительно показывает «жизнь народов» далекой страны, да еще такой исключительно интересной страны, как Монголия. Картина действительно в первую очередь предназначена для Востока, «где кино — еще новинка».

И все же принципиальное значение фильма не исчерпывается этим. Не забудем о том, что этот фильм, рассчитанный и на советского зрителя, сделан в основном для зрителя Монголии как подарок монгольскому народу. История кинематографии, более того, история искусства не знает подобных примеров. То, что искусство более передовой страны культурно обращается к жизни и быту народа, более отсталого, не затем, чтобы найти «острый материал» в экзотическом примитиве, и не затем, чтобы художественными средствами внушать «отсталому племени» убогие понятия о превосходстве «белого человека», а чтобы показать дружественному народу образы его героев, чтобы укрепить его государственное самосознание, — подобной художественной дружбы {270} не было в искусстве прошлого. Ее зачинщик — социалистическая кинематография СССР, помогающая своими специфическими средствами закрепить ту дружбу, которая связывает народы Советской страны с героическим народом Монголии, отстаивающим свою независимость и государственную целостность от покушений империалистов.

#### 2

Картина Ильи Трауберга в первую очередь предназначена для монгольского зрителя. С этой точки зрения ее и нужно расценивать, какой бы интересной ни оказалась она для нашей аудитории и для наших экранов. И здесь прежде всего возникает вопрос о народности стиля фильма. Режиссер, так же как и сценаристы, сознательно использовал в фильме много конструктивных и стилистических элементов фольклора. Фольклорна сама сюжетная схема картины. У степной красавицы Дулмы три жениха: третий из них — простак, пастух Цевен. Пастух терпит неудачу в столкновении с более ловкими соперниками. Он отправляется в далекие страны в поисках чудесных яблок, делающих ловким и сильным того, кто их добудет. Потом — приключения героя в далеких странах, и, наконец, возвращение его иным и сильным к невесте Дулме.

Эта схема, повторяем, фольклорна, более того — фольклорно-сказочна. И фольклорны сюжетные черты героя картины. Велик был соблазн застилизования фильма-сказки. В первоначальном варианте сценария и была эта опасность. Сказочность окрашивала там атмосферой чудес и необычайностей все дела и встречи Цевена. В картине этого нет. Сюжет картины воспринимается как реалистический и политически устремленный. Да, у Дулмы три жениха: купец-китаец, шофер из столичного Улан-Батора и третий, самый для нее милый, — пастух. И этот пастух становится типическим выразителем тех свойств трудового монгольского народа, в которых ярче и полнее всего отразился освободительный, героический пафос страны.

Образ Цевена дается как образ народного героя. Он силен, доверчив и простосердечен. Он действительно отправляется в далекий путь за легендарными «яблоками ловкости». Но этот путь переводит его за рубеж Монгольской Народной Республики. Он попадает во Внутреннюю Монголию, подавляемую феодальными князьками и японскими империалистами. Простак пастух раскрывается здесь как стихийный защитник социальной правды, как отважный и самоотверженный патриот свободной монгольской родины. Он подслушивает заговор японских шпионов. Попытки протеста приводят его в княжескую тюрьму. Палач уже острит саблю. Новый друг — монгольский партизан — «бандит» освобождает Цевена. {271} И когда после смертельно опасной погони герой снова попадает на землю родной республики, он уже совсем другой. Пастух смело входит в двери правительства. Он требует от своего правительства бдительности в защите рубежей родины. И когда в ответ ему под окнами Дома правительства проходят стрелки, танки и всадники монгольской армии и когда пастух Цевен в веселой суете всенародного праздника Надама находит, как и полагается, красавицу Дулму, то ясно, что этим заканчивается и линия фольклорной сказки и политическая линия фильма.

Сказка стала политикой, то есть переросла в явление боевого и непосредственно воздействующего искусства. Возникает вопрос, существенны ли в этих условиях первичные сказочные элементы сюжета? Обогащают ли они чем-либо картину? Ответ, на наш взгляд, бесспорен: фольклорность сюжетных ходов, фольклорность образов и в первую очередь центрального образа — умного и храброго простака Цевена — придают картине ту ясность, упругость и обобщенную реалистичность, которые как раз и являются чертами народной сказки, столь плодотворно использованной в картине.

Наряду со стилистикой фольклора, режиссер широко применяет также приемы американской комедии и американской мелодрамы. Многочисленные, темпераментно разработанные эпизоды преследований и погонь явно свидетельствуют о близости своей к поэтике фильм «дальнего Запада»[[460]](#endnote-438). Так же с подчеркнутой характерностью американского комического фильма дан такой, например, образ, как шофер Амоголан, как сцены в автобусе, на дорожной станции и пр.

Смешение стилистики фольклора и американской кинематографии на первый взгляд кажется неоправданным. На деле же, конечно, тут нет непримиримых противоречий. Стоит только вспомнить о демократическом характере, присущем корням таких жанров американского кино, как мелодрама и комическая. Ясность эмоций, подчеркнутая характерность — это свойство и фольклора, и лучших произведений американской кинематографии. И все же, перенося приемы американского кино в свой фильм, Илья Трауберг слишком редко, на наш взгляд, исходит при этом из специфического материала своей картины.

Прекрасным примером подлинного обновления приемов американской погони служит, например, эпизод с овечьим стадом. Спасаясь от преследований, Цевен и его друг наталкиваются на огромное стадо овец. Они бросаются в середину стада, подманивают перепугавшихся животных, и те замыкают тесный круг вокруг беглецов, скрывая их от глаз преследователей. Это реальность азиатских кочевок, монгольских степей, питающих неисчислимые стада овец, и в то же время это эффектная перипетия фабулы преследований и погонь.

{272} К сожалению, подобных находок в фильме не так много, как хотелось бы. Ее американская стихия и ее фольклорная стихия в значительной степени изолированы друг от друга[[461]](#endnote-439). И в этом одна из существенных слабостей картины, понижающая, хотя никоим образом не уничтожающая ее значения как явления искусства народного.

Огромной сложности задача встала перед режиссером в решении общего стилистического подхода к материалу жизни и быта Монголии. Достаточно соблазнительным, хотя, конечно, вместе с тем поверхностным и неверным, был бы подход к этому материалу как к материалу экзотическому и диковинному.

Подобных примеров немало в кинематографии Запада, да и в нашей кинематографии. Даже прекрасная во многих отношениях работа В. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» не свободна от любования фантастической экзотикой тысячелетних храмов и дворцов Монголии.

Картина Ильи Трауберга, за исключением отдельных кусков, выпадающих из общей стилистики фильма (статические детали храма, волшебный сад), свободна от такого эстетизма.

Эстетизмом наизнанку было бы и обратное стремление — подчеркивать непривычный и неожиданный европеизм в Монголии, подчеркивать непривычные и неожиданные европейские детали, вторгающиеся в традиционную экзотику Центральной Азии. Первоначальная редакция сценария в большой мере страдала именно таким эстетизмом наизнанку. Стремясь уйти от традиционной стилистики экзотической Азии, сценаристы перенасытили свою работу автомобильными марками, европейскими модами, патефонными пластинками и прочим инвентарем Европы. Отказаться от демонстрирования и азиатской «экзотики», и европейской новизны — это значило бы уйти от реальности монгольской действительности. Сама действительность выдвигает это противоречие. Весь вопрос в том, что ставить в центр художественного внимания. И нам кажется, что режиссер поступил и правильно и тактично, избрав таким центром своего внимания не азиатскую старину и не европейскую новизну, а то новое, что несет с собою действительность Монгольской Народной Республики как государства свободного и народного.

Новые постройки столицы республики — Улан-Батора, флаг государства, развевающийся над пустыней, вооруженные силы республики, веселые детали народного праздника Надама вот, что особенно заботливо подчеркивает режиссер. В картине есть любование всеми этими предметами, более того, картина превращается порою в некую демонстрацию этих новых вещей. Она делает это так же, как демонстрировали любовно и заботливо ранние советские фильмы, первый трактор, первый клуб, первый Дом культуры, первый социалистический городок или новую столовую. Вспомним {273} хотя бы «Обломок империи». В картине «Обломок империи» была простодушная и наивная, но высоко эмоциональная радость показа впервые вещей нового мира. Такой же радостью показа впервые вещей, созданных в молодой Монгольской Республике, наполнена картина И. Трауберга. И то, что режиссер сумел передать эту радость, есть лучшее доказательство того, в какой мере искренней и серьезной была эта его работа о жизни дружественного союзного народа.

Особого внимания заслуживает работа режиссера с актерами. Большинство актеров, в том числе исполнители главных ролей — Цевена и Дулмы[[462]](#endnote-440), взято из труппы монгольского народного театра. Режиссер столкнулся здесь с совсем чуждой ему стилистикой актерского движения и актерской речи. Трудности работы в огромной мере увеличивались еще благодаря взаимному незнанию языков, с которого начали режиссер и актеры свою совместную работу.

Переводчик с неизбежностью был и оставался средостением между замыслами режиссера и возможностями актера.

Надо признать — то, что достигнуто при этих условиях режиссурой, прямо-таки превосходно. Каждому актеру найдена специфическая интонация, специфическая манера жеста (в особенности запоминаются жесты самого Цевена и шофера Амоголана — артист Гамбо). Режиссер правильно сделал, уйдя от стилизации движения и интонации, от иероглифической условности, которая кажется нам столь привычной для восточного театра хотя бы по театру Мэй Лань-фана.

Никаких иероглифических и условных жестов в картине нет. Движение и речь актеров — бытовые и психологически правдивые. Только кое-где эта бытовая интонация прерывается кажущейся экзотикой, как, например, скороговорка гадателя на дорожной станции или условная жестикуляция ламы[[463]](#endnote-441). Но и здесь эта условность дана и подсказана бытом. В целом же монгольский зритель и зритель советский получат в игре актера не эстетические иероглифы, а жизнь и правду. Это очень много. Так же, как нельзя недооценивать то значение, которое имеет для актеров монгольского театра, да и для всего монгольского театра опыт работы над фильмом.

Обидной слабостью картины остается кое-где ее внешняя сторона. Даровитый оператор М. Каплан снял картину несомненно ниже своих художественных и технических возможностей. Как бы ни были велики трудности монотонной природы Центральной Азии, ее ослепительного солнца и горизонтальных поверхностей, тем не менее пейзажи Монголии могли бы предстать в картине более характерными, наблюдательно найденными и лучше снятыми.

Первая картина о монгольском народе могла бы получить лучшую внешнюю оболочку. Но и в этом виде она имеет очень {274} большое значение. Благодарности заслуживает напряженнейшая работа всей группы, проведенная в исключительно трудных условиях. Благодарности заслуживает работа сценаристов, давших в этом первом своем сценарии пример фабульного и ясного кинематографического искусства. А для режиссера И. Трауберга, несколько лет назад так удачно дебютировавшего картиной «Голубой экспресс»[[464]](#endnote-442) и в последующих своих фильмах не сумевшего подняться до уровня первой своей работы, эта новая картина — доказательство умного творческого роста и тех стилистических путей, на которых ему, вероятно, и впредь предстоит одерживать художественные победы.

1936

### Простая картина о больших делах[[465]](#endnote-443)

Ленинградская киностудия «Ленфильм» посвящает эту свою картину[[466]](#endnote-444) X съезду Ленинского комсомола[[467]](#endnote-445). Мы делаем это потому, что кинематография наша — в великом долгу перед молодежью нашей страны. Мы делаем это потому, что подвиги нашей молодежи, победоносно и ежедневно, во льдах Арктики и в горах Памира, в рудниках и на полях, на границах, в воздухе и на морях борющейся за славу и честь социалистической родины, вдохновили киномастеров на создание фильма «Семеро смелых».

Но чем героичнее и славнее дела, совершаемые нашей молодежью, тем проще, строже и скромнее казалось нам правильным говорить об этих делах. Простота, правдивость и скромность — вот первое, к чему стремились в своем фильме его создатели.

Совсем скромно начинается он. Семеро комсомольцев остались одни на безлюдном арктическом берегу; их ждет зимовка в Арктике, их ждут задачи освоения этого дальнего берега, поиски драгоценных ископаемых, таящихся в мерзлой арктической земле. Картина показывает семерых друзей за утренним чаем в плотно сколоченном зимовье, показывает повседневные мелочи житья-бытья зимовщиков. Из этих мелочей, из этого повседневного житья вырастают почти незаметно подлинно героические, полные самопожертвования, мужества и отваги решения и поступки. И сами эти повседневные мелочи пронизаны тем духом высокой дружбы, внутренней связи между собою всего коллектива зимовщиков, их внимания друг к другу, связи их с «Большой землей» и затерянным в снегах населением далеких окраин, что у зрителей не должно оставаться сомнения в том, что перед ними не просто семеро храбрых и энергичных людей, а герои социалистической страны, юноши и девушки из славного племени Ленинского комсомола.

Скромность, как сказано, — первое свойство фильма «Семеро смелых». Второе, к чему стремились художники, его создавшие, — {275} это человечность. Работа в Арктике изобилует событиями исключительно эффектными. В картине «Семеро смелых» зритель найдет и такие события. Он увидит здесь полеты аэроплана сквозь арктическую метель и парашютные прыжки с крыла обледенелого самолета. Он увидит здесь лыжные переходы через торосистые громады льда, падение в пропасть, пробеги аэросаней и собачьих упряжек. И все же отнюдь не в этих эффектных и ярких сценах существо картины. Фильмы, наполненные эффектами полярной природы, создавались и раньше. Авторы картины «Семеро смелых» считали наиболее важным показать не аэропланы, а их смелых водителей, показать не арктическую зиму, а образы людей, побеждающих непомерные трудности арктической зимы. И зритель, конечно, запомнит и полюбит и молодого начальника зимовки Илью Летникова, мужественного, внимательного и дальновидного вожака своего маленького отряда (артист Боголюбов), и настойчиво-упрямого радиста Курта, преодолевая смертельную тревогу за друзей своих, просиживающего ночи у радиоаппарата в упорной надежде услышать сигнал от затерявшейся в снежной пустыне экспедиции (артист Жаков). Зритель запомнит и полюбит единственную девушку в зимовье, юную Женю Охрименко[[468]](#endnote-446), ни минуты не колебавшуюся, перед тем как пуститься в смертельно опасный полет на помощь погибающему в далекой юрте чукче, верного друга своих друзей, молчаливо пронесшую через картину свою большую любовь к начальнику зимовки. И уж наверняка должны стать любимцами зрителя и застенчивый с виду, но мужественный мечтатель Корфункель (артист Апсолон), и порывистый, несдержанный, но замечательный в сущности человек — моторист Рыбников (артист Кузнецов), и арктический «заяц», вчера еще сошедший со школьной скамьи, долговязый и смешливый юнец Молибога (артист Алейников). Дружба этих семерых, их преданность делу своей страны, делу комсомола и образуют существо и сердце картины. И хотелось бы, чтобы зритель, в частности зритель молодежный, почувствовал в них правдивое, честное и искреннее отражение тех сторон и свойств, которые мы ценим и любим в нашем молодом поколении.

Эта человечность картины «Семеро смелых» потребовала от мастеров, ее создавших, перенесения основного внимания на работу актеров. И вот тут-то заключена третья особенность фильма. Достаточно известно, как неблагополучно обстоит дело с актерами нашей кинематографии. Давнишний грех невнимания к актерскому образу продолжает сказываться и посейчас. В особенности острым стало положение после победы звукового кино, когда старые навыки актерской работы оказались полностью непригодными, а значительная часть испытанных актеров кинематографии — неподготовленной пред лицом новых задач. Кино обратилось к актерам театра. И спору нет: актерами театра создана уже сейчас целая {276} галерея замечательных кинематографических образов (вспомним хотя бы образы фильма «Чапаев» или «Юность Максима»)[[469]](#endnote-447). Но и в лучших наших звуковых фильмах продолжает обычно ощущаться некий разнобой в работе актеров, отсутствие подлинного ансамбля и того, что на языке театра зовется сквозным действием актерской игры. Порою говорят также, что в нашем звуковом кино утрачиваются некоторые завоевания кино немого. Это значит, что некоторые специфические средства кинематографической выразительности — игра деталей, выразительность человеческой мимики — иногда недостаточно передаются в наших звуковых фильмах, в которых актер продолжает часто играть по-театральному, то есть как бы с установкой на большой зрительный зал, где неизбежно пропадают оттенки голоса и детали мимики.

И вот в фильме «Семеро смелых» режиссура стремилась (и стремилась, как нам кажется, с полным успехом) достигнуть подлинного ансамбля в актерской игре, настоящей связи между действующими лицами, единой манеры исполнения, сквозного действия в фильме. И эта единая манера является манерой принципиально кинематографической. По отношению к картине «Семеро смелых» никак нельзя говорить об утрате каких-либо достижений немой кинематографии. Детали человеческого движения, человеческой мимики переданы здесь с большой тонкостью и наблюдательностью. Так же, как и самая манера актерской речи в фильме передает такие оттенки живой разговорной речи, живого тембра человеческого голоса, которые могут быть раскрыты именно только в звуковом кино, а не в театре при неизбежной условности актерской речи.

«Семеро смелых», таким образом, по самой стилистике своей фильм новаторский. Но это новаторство очень далеко от какого-либо стилистического виртуозничанья и эстетских причуд. Это новаторство лежит в плане реалистического искусства, оно завоевывает для нашей кинематографии новые выразительные возможности передачи жизненной правды.

1937

### Сценарии ленинградских писателей[[470]](#endnote-448)

#### 1

Нынешний год — едва ли не первый в истории советского кино, когда кинематографисты не имеют причин жаловаться на количество, а в значительной мере и на художественное качество сценариев, кладущихся в основание их работы. Пресловутый «сценарный кризис», так долго тяготевший над нашей кинематографией, если и не отошел в прошлое, то во всяком случае стел менее ощутимым.

{277} Роль, которую сыграли в этом существенном повороте писатели, и в частности писатели ленинградские, чрезвычайно велика. За один только нынешний сезон в одной только киностудии «Ленфильм» находились и находятся в работе или войдут в работу сценарии А. Толстого, О. Форш, Н. Тихонова, Б. Лавренева, Л. Рахманова, А. Пантелеева, Г. Фиша, Ю. Германа, Ю. Либединского, А. Каплера, М. Блеймана, Б. Папаригопуло, А. Слонимского, Б. Левина и ряда других писателей Ленинграда. Мы намеренно говорим сейчас только о ленинградских писателях, не называя сценариев В. Киршона, Л. Славина, Н. Погодина, Е. Габриловича, Ф. Вольфа и др., также находящихся в работе киностудии «Ленфильм».

Писатели становятся активной творческой силой нашей кинематографии.

Одновременно с этим киносценарий становится активной силой нашей литературы. Сценарии все чаще и чаще попадают на страницы книг, журналов и газет. Напечатаны в журналах и отдельными книгами сценарии Н. Тихонова и Л. Арнштама «Друзья», М. Блеймана и И. Зильберштейна «Путешествие в Арзрум», Л. Славина «Возвращение Максима», Б. Левина «Федька», Л. Рахманова «Депутат Балтики». Газета «Смена» в течение ряда недель, из номера в номер печатала сценарий С. Герасимова, З. Маркиной и М. Витухновского «Комсомольск», справедливо считая этот сценарий одним из значительнейших произведений юношеской литературы[[471]](#endnote-449).

Кинематографические сценарии становятся исходными точками для пьес и для романов. Так было уже у Н. Погодина с темой Беломорского канала. Сценарий «Заключенные» предшествовал аналогичной по теме и образам пьесе «Аристократы»[[472]](#endnote-450). То же происходит сейчас и со сценарием «Депутат Балтики»[[473]](#endnote-451), на основе которого автор Л. Рахманов пишет пьесу и роман[[474]](#endnote-452). То же и со сценарием А. Пантелеева «Сережа Костриков», который переработан писателем в драму[[475]](#endnote-453).

Все эти примеры, а их можно привести и значительно больше, означают, как нам кажется, одно: киносценарий действительно становится, и уже стал, серьезнейшим фактором литературы, равноправным и порою очень влиятельным литературным жанром.

Каковы же особенности этого жанра, каковы его отличительные свойства, — вот что хотели бы мы проследить, рассматривая некоторые из сценарных работ ленинградских писателей.

#### 2

Когда говорят о специфике киносценариев, чаще всего имеют в виду «раскадровку», деление на «части», на «планы», порою привлекают даже «затемнения», «диафрагмы» и т. д.

{278} Но в том-то и дело, что все эти технологические особенности киносценария отнюдь не составляют существенных его отличительных свойств. Вовсе не они образуют те значительные порою трудности, с которыми сталкивается писатель, приступая к работе в кинематографии.

Действительные отличительные свойства киносценария, его подлинная специфика — в другом. Она прежде всего в том, что кинематографическая картина рассчитана на демонстрацию перед многомиллионным народом, воспринимающим фильму как слово, обращенное к нему родным его Советским государством. Десятки миллионов человек видели «Чапаева».

«Специфика» кинематографии также и в том, что работа писателя предстает здесь ограниченной во времени (час, час с четвертью, полтора часа) и поддерживается огромной мощью зрительных, звуковых, музыкальных образов.

Из того, что киносценарий рассчитывается (и не может не рассчитываться) на восприятие его многомиллионным народом, возникает исключительное значение в кинематографии темы. Тема киносценария не может не быть общезначимой, центральной для эпохи, народной.

Наша литература создала и продолжает создавать немало беллетристических произведений с темой узкой, боковой, частной. Журналы печатают такие произведения, и, вероятно, их следует печатать.

В кинематографии подобные произведения вызывают недоумение и становятся политической ошибкой. Вот почему выбор темы так исключительно важен в кинематографии. Опыт показывает, что в существующих пока условиях тема сценария часто возникает и формируется внутри киностудии как организации, руководимой государством и партией. Наметив кандидатуру писателя, студия всячески стремится вдохновить, «заразить» писателя этой темой.

Так было, чтобы вспомнить только совсем недавние примеры, с темой «Депутата Балтики» — мировой ученый Тимирязев в дни Октября, с темой о лицейских годах Пушкина, превосходно разработанной потом А. Слонимским в сценарии «Юность поэта»[[476]](#endnote-454), с темой детства Сергея Мироновича Кирова — прекрасный сценарий на эту тему написал А. Пантелеев — и со множеством других тем.

Единичными остаются пока еще случаи, когда тема киносценария непосредственно возникает из творческого опыта и по инициативе писателя. Так, например, тема сценария «Друзья» — большевики возглавляют народную революцию на Северном Кавказе, — выдвинутая Николаем Тихоновым и блестяще развернутая им совместно с Л. Арнштамом в сценарии[[477]](#endnote-455).

В творчестве многих из наших писателей малозначительность темы еще продолжает оставаться тягостным недостатком. Кинематография как искусство, с особенной отчетливостью ориентированное {279} на восприятие миллионов, с предельной ясностью вскрывает этот недостаток.

Одно противоречие, естественно, могло бы возникнуть здесь. Это — противоречие между темой, государственно важной, выдвигаемой интересами народа и «личной», так сказать, темой писателя, рождающейся из его опыта и из его творческих интересов. На предшествующих этапах работы писателя в кинематографии подобное противоречие сказывалось не однажды, приводя порою к последствиям тягостным.

Либо личная тема автора (это относится и к кинорежиссеру), очень узкая, специфическая, отнюдь не обязательная, преобладала и заводила сценарий и картину в тупик. Наиболее красноречив в этом отношении, пожалуй, случай со «Строгим юношей» Ю. Олеши[[478]](#endnote-456). «Философия» этого сценария мало чем отличается от мыслей, излагавшихся писателем в «Вишневой косточке» и других новеллах. Но в кинокартине эта «домашняя философия» привела к последствиям прямо-таки чудовищным.

Либо автор (это относится и к кинорежиссеру), принимая извне предложенную «узловую», «центральную» и т. д. тему, сгибался под ее тяжким бременем, в результате чего создавалось произведение ремесленное, бедное и равнодушное. Десятки равнодушных и ремесленных картин недавних лет советской кинематографии могут служить тому яркими примерами.

Подлинно великим счастьем для советского киноискусства, подлинным показателем огромного и органического роста советских писателей и кинематографистов оказывается то, что противоречие между «темой личной» и «темой государственной» все менее и менее тяготеет над сценарным творчеством. Целый ряд недавних сценариев, созданных писателями Ленинграда, является красноречивейшим тому доказательством.

Мы не говорим уже о «Друзьях», сценарии, с абсолютной естественностью выросшем из поэзии Тихонова, вдохновленной горной романтикой, мужеством и суровым героизмом. Но и «Сережа Костриков» А. Пантелеева и «Депутат Балтики» Л. Рахманова и «Пугачев» О. Форш[[479]](#endnote-457) оказались написанными в полный голос авторского умения, оказались органическим этапом в творческой биографии их создателей.

Требования, предъявляемые кинематографией как искусством наиболее массовым, искусством народно-воспитательным, сказываются, конечно, не только на выборе темы, но и на ее разработке, на отборе героев и на масштабе изображаемых событий. Небезынтересно проследить, как изменяется самый метод писателя, как растет и зреет произведение в конкретной обстановке кинематографической работы. Вот, например, как раскрывается работа Л. Рахманова над сценарием «Депутат Балтики» в статье самого писателя (см. газету «Советское искусство»)[[480]](#endnote-458). Говоря об этой {280} работе мы будем исходить от сличения различных вариантов сценария.

Наметив сразу же образ Полежаева — Тимирязева, образ мирового ученого, волевого, страстного, внешне кажущегося чудаком, юного сердцем и разумом старика, автор сценария лишь постепенно раздвигал масштабы людей и событий. Друг Полежаева Бочаров был первоначально неким провинциальным ученым, приехавшим к великому ботанику из далекой глуши. Позднее Бочаров превратился в большевика и оказался тем представителем новой, пролетарской власти и Коммунистической партии, который связывает Полежаева с малознакомым ему, но близким и желанным миром социалистической революции. Через Бочарова-большевика вошла в сценарий отсутствовавшая в нем ранее тема партии и Советского государства. Некоторая «домашность», комнатная замкнутость, которая была присуща сценарию в первоначальных его вариантах, все более исчезала, по мере того как тема сценария вырастала в государственно значимую тему культуры и пролетарской революции. Так выпала из сценария приемная дочь старого Полежаева, Зоя, порывавшая с отцом из-за его перехода на сторону Октября. В этой своей функции образ дочери Зои был заменен образом саботирующего доцента Воробьева, ученика, бросающего и предающего своего учителя. Конфликт семейный оказался замененным столкновением политическим, принципиальным спором двух враждующих мировоззрений. Превращение драмы семейной в драму государственно-политическую повлекло за собой и создание как бы «второго плана» действия — создание образа революционного города, борющегося с голодом и разрухой, обороняющегося от наступающего врага. Так возникла сцена в бурлящем Смольном, проходы патрулей и проезды броневиков по улицам осажденного города, сцена ночного субботника, и одновременно, как связь этого «большого плана» событий с линией развития главного героя картины, профессора Полежаева, возникла отсутствовавшая в первоначальных вариантах сцена заседания Петроградского Совета, на котором великий ученый выступает с речью, полной революционного патриотизма и мужества. Именно эта сцена окончательно определила концепцию сценария и дала ему название «Депутат Балтики».

Так рос и мужал сценарий по мере работы над ним. Он рос и мужал неизменно в одном направлении. Это было все большее укрупнение темы и образов сценария, что вывело его из рамок узкой новеллы в план народных государственных конфликтов. Дар правдивости, искренности, лиризма, присущий Л. Рахманову, помог ему творчески справиться с этой рискованной, хотя и чрезвычайно плодотворной трансформацией. Так киносценарий «Депутат Балтики» по охвату темы, по силе образов и глубине идей оказался наиболее значительным литературным произведением Л. Рахманова.

{281} То же считаем мы себя вправе сказать и относительно сценария Левина «Федька»[[481]](#endnote-459). Вышедшая раньше повесть этого даровитого писателя «Улица сапожников» показывала, при всей красочности и правдивости деталей, некоторые тенденции к замыканию автора в круг мелкотравчатых героев из среды местечкового ремесленничества, погружению Левина в круг местечковых конфликтов и эмоций. Такими же чертами социальной «промежуточности» и колеблющейся психики был отмечен в первой редакции и образ героя нового сценария Б. Левина — Федьки.

В процессе работы писатель сделал своего Федьку крестьянским мальчонкой, сыном убитого белыми бедняка-сельсоветчика. Федька приобрел черты прямодушия, отваги, стихийной и ярой ненависти к классовому врагу. Образ мальчика, потерявшегося в схватке классов, перерос в очень искренний и волнующий образ маленького революционного солдата, мужественного львенка пролетарских армий.

Картина «Федька», при всей бедности ее режиссерского стиля, стала любимой массами народной картиной. Сценарий же «Федька» оказался наиболее мужественным и масштабным литературным произведением Б. Левина.

Мы не станем сравнивать сценарий «Федька» с новой работой А. Пантелеева, с его замечательным сценарием «Сережа Костриков». Одна черта все же роднит оба эти произведения. В центре каждого из них находится героический образ подростка. Если вспомнить о том, что именно отсутствие подлинно героических образов, которые могли бы стать для детского читателя предметом восхищения и подражания, являлось до сих пор одной из слабейших сторон нашей детской литературы, то станет понятным принципиальное значение настоящих юных героев в новых наших сценариях.

В своем сценарии Пантелеев хочет показать, как в обстановке царской России рос и развивался мальчик из пролетарской семьи, исключительно одаренный, будущий вожак, будущий полководец социалистической революции. В маленьком Сереже автор хочет показать будущего Сергея Мироновича Кирова. Трудной задачей было при этом воссоздание реального исторического фона событий. С задачей этой автор справился, как нам кажется, очень хорошо.

Занесенный снегом глухой городок Уржум, тусклые и медлительные будни уржумского приюта, в котором воспитывается маленький Сережа, дореволюционная Казань и казанское техническое училище — все эти образы русской провинциальной жизни раскрыты писателем с такой конкретностью деталей, с такой убеждающей достоверностью вещей и людей, что поневоле хочется вспомнить о мемуарных книгах Горького — о «Детстве» и «В людях». Сценарий «Сережа Костриков» роднит с замечательными {282} книгами Горького также и то, что изображение сумрачной окуровской провинции нигде не застилает горизонта унылой пеленой безнадежности. Сила протеста, энергия поступательного движения в будущее, радость торжествующей молодости все время прерывают эту окуровскую тягостность, делая сценарий в основе своей необычайно жизнерадостным, волевым, оптимистическим.

Секрет этой удачи, конечно, в удаче центрального образа Сережи. Автор должен был сохранить черты детскости, мальчишества, без которых образ этот стал бы напоминать молодого старичка, и в то же время должен был подчеркнуть в нем те черты будущего вождя, которые заставляли друзей и врагов смотреть на необычайного мальчика с величайшим уважением и с чувством дистанции.

Сережа в сценарии Пантелеева отважен. Он не теряется в самых опасных положениях. Он — верный друг своим друзьям. Он — защитник слабых. Замечательна в этом отношении сцена, где Сережа — приютский мальчик — вступается за маленьких своих товарищей, нагоняя страх на заносчивых уржумских гимназистов. Сережа — прекрасный организатор. Он умеет внушить товарищам твердую веру в свое дело. Словесная шумиха и хвастовство ненавистны Сереже так же, как потом они были ненавистны взрослому С. М. Кирову.

Один принципиальный вопрос должен быть поставлен в связи со сценарием Пантелеева. Речь идет о биографичности наших героев. Этот вопрос впервые был выдвинут в нашей кинематографии картиной «Чапаев». В отличие от длинной вереницы предшествовавших военно-исторических фильм, герой картины братьев Васильевых — историческое лицо с именем, фамилией и совершенно реальной биографией. Эта историчность Чапаева, конечно, не в малой степени усиливала воздействие картины. Она дала образец того, что теоретики XVIII века называли героической историей, то есть историей, превратившейся в легенду.

«Чапаев» проложил дорогу героической истории в нашем искусстве. И не случайно кажется нам, что ряд больших сценариев последнего времени идет по этому же пути, Куском героической истории или исторической легенды является по существу и «Депутат Балтики». В центре картины не случайно находится образ, тысячей конкретных ассоциаций связанный с Тимирязевым. То же и со сценарием «Сережа Костриков».

В этой связи, естественно, возникает вопрос о пределах истории и легенды. Поднимать индивидуальные особенности человека и события до общего и в то же время сохранять черты конкретности и неповторимости героя и событий — таков, очевидно, путь, намечающийся здесь. Так, индивидуален и неповторим вспыльчивый, раздражительный, жизнерадостный и сангвинический профессор Полежаев, индивидуален и неповторим упрямый и волевой {283} Сережа Костриков. Но и за тем и за другим ощущаются общность и монументальность исторических событий. Таков путь, на котором рождаются народные образы и народные сюжеты.

Для кинематографии, как, может быть, и для всего советского искусства, в этом сочетании истории и легенды заключается едва ли не наиболее глубокий и органический выход к подлинной народности.

История, ставшая легендой, — вот основа также и другого замечательного сценария недавних дней — сценария Н. Тихонова и Л. Арнштама «Друзья». Костяк этого сценария вполне историчен. Действие его происходит в последние годы войны на северных склонах Кавказского хребта. Целые документальные куски вошли в этот сценарий. Таковы, например, подлинные задокументированные съезды горских народов. Мало того, за героями сценария и, в первую очередь, за большевиком Алексеем все время ощущаются черты реальных исторических личностей. Образ С. М. Кирова стоял перед авторами, когда они создавали своего большевика Алексея, верного друга горских народов, их вожака в борьбе против местных феодалов и русских угнетателей. Светлый разум, юмор и железная воля Сергея Мироновича — вот черты, которыми стремились авторы наделить своего Алексея. Они придали ему немало документально точных слов и речей, произнесенных Кировым в дни гражданской войны на Кавказе.

Но эта историчность сочетается в сценарии с историей иного рода. В сценарий входят сюжеты и образы, за столетия отложившиеся в фольклорном творчестве. Сюжеты и образы, в которых за столетия находили свое выражение идеи народного протеста и чаяния народного счастья, включены авторами в сценарий. Так возникли подлинно фольклорные образы голодных, нищих, но веселых и отважных горцев Беты и Мусы; так возникли подлинно фольклорные мотивы матери, лишенной глаз, потерявшей одного сына и нашедшей другого, мотивы мести и любви, возникающей среди смертельного боя. Сценарий «Друзья» фольклорен во многих своих элементах. Но, повторяю, вовсе не использование традиционных мотивов эпической поэзии придает сценарию черты эпичности и народности. Свойства героического народного эпоса приобретаются на путях сочетания фольклора и истории, пронизанного высокой и большой идеей народной борьбы за освобождение и счастье.

Думается, что и относительно этого сценария мы можем сказать то же, что говорили о сценариях, названных ранее: по стройности плана, по значительности идеи, по масштабности героев кинематографический сценарий «Друзья» является едва ли не лучшим и значительнейшим прозаическим произведением Н. Тихонова. Мы надеемся, что сможем сказать то же и о новом сценарии Ю. Германа «Сыновья»[[482]](#endnote-460). Этот сценарий еще не закончен, но уже {284} и то, что сейчас сделано автором, представляет значительный принципиальный интерес. Впервые писатель, до сих пор ограничивавший круг своих героев людьми из промежуточных социальных прослоек, делает героями своего произведения рабочих-большевиков, пограничников, чекистов. Уже не медленный рост средней и заурядной девушки Антонины[[483]](#endnote-461) интересует писателя. В центре его внимания стоят подвиги выдающегося мужества, изобретение исключительного таланта. Он говорит голосом взволнованным и громким о самых высоких чувствах, которые только могут быть свойственны человеку нашей эпохи, о чувстве верности родине, о готовности умереть за родину, о рыцарской чести и славе людей социализма. Самый тон сценария, очень патетичный, порою даже как бы несколько восторженный, кажется новым в писательской манере Германа, до сих пор отмеченной чрезмерной, может быть, сдержанностью и намеренной домашностью.

Разумеется, не только переход к кинематографической работе стал причиной этого изменения авторской манеры, но и очень глубокое воздействие современности, сильнейшие впечатления гигантских событий последних лет, обогатившие писателя, насытившие пафосом и мужеством его сознание. Но работа над кинематографическим произведением, рассчитанным на многомиллионные массы и к тому же предназначенным к ознаменованию великой исторической годовщины советского двадцатилетия, несомненно также стимулировала писателя.

Заканчивая этот перечень, в который не вошли десятки других названий и имен, мы, несомненно, имеем право сказать, что работа в кинематографии, как в искусстве наиболее массовом и народном, действительно содействует рождению в нашей литературе больших образов, отражению в ней центральных для нашей эпохи идей и событий.

#### 3

Мы назвали второй специфической особенностью всякого киносценария то, что он рассчитан на ограниченное время, и то, что его воздействие поддержано выразительными средствами звучащего слова, музыки и зрительных образов. Отсюда возникают, например, дополнительные требования к диалогу, которые не могут не явиться новыми для писателей, приступающих к литературной работе в кинематографе. Действительно, в кинематографическом сценарии, в котором каждое слово, сказанное с экрана, обладает огромной, ни с чем не сравнимой силой воздействия, диалог не может не быть особенно лаконичным и выразительным. Диалоги «Депутата Балтики» лаконичностью и меткостью крылатых слов очень выгодно отличаются от разговорных текстов {285} многих пьес. Сюжетность, требования которой особенно обязательны в кинематографическом сценарии, вынуждает авторов отказаться от того медлительного и разбросанного повествования, которое так свойственно нашей прозе.

Прослеженный нами путь работы над сценарием «Депутат Балтики» характерен не только постепенным раздвижением масштабов событий, но также и концентрацией действия в напряженных и сжатых сюжетных узлах. В окончательной редакции сценария действие, прежде чрезвычайно разбросанное, оказалось сосредоточенным, в сущности говоря, в двух сюжетных узлах. Первый узел — это именины профессора Полежаева, второй — речь профессора в Петроградском Совете. Все остальные события: отречение учеников, одиночество, преодоление этого одиночества и т. д., стянуты к этим двум узлам.

Самое действие происходит в течение двух дней. Огромный выигрыш в напряженности и в силе воздействия явился следствием такой концентрации. В течение нескольких дней развертываются также события в новом сценарии Ю. Германа.

Тем не менее мы вовсе не хотели бы утверждать сейчас какие-либо композиционные рецепты. Как раз наоборот. Опыт сценариев последних лет может научить нас многому. Во многих сценариях появляются композиционные черты, которые, казалось бы, противоречат очень многим традиционным положениям кинематографической стилистики. Действие начинается в Уржуме и продолжается в Казани, с совсем новыми, в сущности, действующими лицами. Один только образ Сережи и тема его стремительно восходящей жизни связывают обе эти части.

В сценарии «Друзья» дается такое ошеломляющее множество событий и людей, что рамки сценария кажутся на первый взгляд взорванными. Но за этим множеством людей и событий ощущается ясность поступательного движения истории. За этим потоком людских множеств скрывается очень простая, в сущности, монументальная композиция. Сценарий «Друзья» учит и другому. Это один из первых наших сценариев, в котором пространство, образ земли вступает в круг художественных образов на равных правах с вещами и людьми. Сценарий «Друзья» с огромной выразительностью показывает перевалы, реки, хребты Северного Кавказа, облака, ходящие над хребтами.

Он показывает их в движении. Горные пространства как бы разворочены стихийной силой народной воли и вовлечены в эту войну. Замечательные возможности кинематографа как искусства пространственного, возможности, до сих пор еще очень мало нами использованные, раскрываются в сценарии с очень большой силой.

Именно здесь мы подходим к одному из решающих вопросов сценарной проблемы. В обращении И. В. Сталина к советским кинематографистам говорилось о смелом проникновении в новые {286} области кино. Мы до сих пор еще очень мало освоили гигантские возможности кинематографии. Мы напоминаем тех мореплавателей, которые высадились на берег малознакомого и богатого континента и робко и упрямо держатся узкой прибрежной полосы, боясь углубиться в богатейшие пространства материка. Так и мы все еще ограничиваемся разработкой немногих испытанных жанров кино. То огромное значение, которое имели и продолжают иметь работы передовых кинематографических режиссеров, заключается именно в том, что они выступают как пионеры, как изобретатели жанров, как разведчики гигантских скрытых возможностей кинематографии. За последнее время в роли пионеров и изобретателей стали выступать в кинематографии также и писатели. Это относится к В. Вишневскому — автору сценария «Мы из Кронштадта»[[484]](#endnote-462). Это относится в значительной степени и к авторам названных нами сценариев. Именно в этом ключ к решению вопроса о месте и значении писателей в кинематографе. Трудно даже перечислить те замечательные возможности использования элементов драмы, лирики и эпоса, которые доступны кинематографу. Здесь нужна самая смелая творческая инициатива, самое отважное и плодотворное изобретательство. На путях этого изобретательства открывается возможность далеко идущего сотрудничества писателей и режиссеров в кинематографии, одинаково плодотворного и для литературы и для кино.

1937

# **{****287}** Жизнь.Воспоминания об Адриане Пиотровском

## **{****288}** Воспоминания об Адриане Пиотровском[[485]](#footnote-25)

### Григорий КозинцевНа улице Красных зорь

С первых же дней Октября Адриан Иванович Пиотровский, еще студент классического отделения историко-филологического факультета, но уже и ученый историк античной литературы, переводчик древних авторов, бросился в множество дел. Границы веков для него как бы стерлись. Заседания комиссии по устройству массовых празднеств воспринимались Адрианом Ивановичем, как нечто подобное сговору хореографов, готовящих в каком-нибудь пятом веке до нашей эры сельские Дионисии, а может быть, Пиотровский слышал вчера в Доме ученых, на Мойке, как Эсхил призывал свергнуть тиранию богов, а Аристофан откликнулся на происки интервентов антивоенной комедией.

В народном творчестве тех лет, в народной самодеятельности возрождался, казалось Пиотровскому, дух античности. В штабе празднования революционного календаря Адриан Иванович сочинял аллегорические битвы Труда и Капитала, либретто представлений на площади, где изображалась вся история освободительного {289} движения от восставших рабов до торжества Мировой коммуны.

Заседала комиссия: старорежимные клички позорили пролетарские улицы и площади. В колыбели революции даже самый захудалый переулок на Охте должен был носить новое, прекрасное имя. Казенный Каменноостровский проспект с помощью Луначарского и Пиотровского был переименован в романтическую улицу Красных зорь. В этом не было риторики. Название выражало для Адриана Ивановича совершенную реальность: он сам жил на этой улице и, вероятно, выходя поутру из дому, видел не сугробы, не замерзшие здания, — какое это имело значение! — но алые зори революции, они разгорались над улицей, над Петроградом, над РСФСР, над всем миром.

Не следует думать, что он был только мечтателем. С винтовкой в руках он шел по кронштадтскому льду защищать эти зори…

Из скольких часов состоял его рабочий день? Новое, возникавшее на его глазах не только привлекало его внимание, он заболевал этим начинанием, «горел» им. Вот почему он так быстро становился своим повсюду. Где только речь шла о массовом искусстве — его истории, настоящем и будущем, — появлялся молодой большеголовый человек — волосы на лбу уже поредели — в кожанке или темной рабочей блузе и неизменно смятых на коленках брюках (карманы топорщились от книг и рукописей) и брался за дело, исследовал, сочинял, помогал… Чем помогал? Всем: знанием, талантом, трудолюбием.

Он был одарен счастливым даром — способностью радоваться по-настоящему. Все происходившее в революционном искусстве было для Пиотровского своим, родным, вот он и шалел от счастья при каждой удаче. Меры своей радости он иногда не находил, и от всего сердца верил, что неплохой спектакль — не просто удача, а достижение вершины, пример какой-то еще необыкновенной «емкой формы», или образец неведомой пока человечеству «индустриализации театра».

Почему он пришел в кино? Попробую объяснить это. Люди особого склада строили советскую кинематографию. Нелегко рассказать об их работе: слишком многим занимались эти люди. Названия служебных должностей мало что значили. Кинематографисты тогда были менее всего профессионалами. Разумеется, эти люди много знали и умели. Все было интересно им: эстетика освещения и теория монтажа, сопоставление экрана с живописью, литературой, музыкой, природа киноизображения и границы жанров… Опыт приобретался в борьбе со старыми навыками, знание ремесла — в драке с предшественниками. Профессией овладевали в несколько съемочных дней. Овладевали, чтобы к следующему фильму двигаться дальше, не усовершенствовать, а открывать, искать новое, искать в множестве направлений.

{290} Инженеры и художники становились режиссерами, ученые писали сценарии комедий, литературоведы занимались монтажом.

Сценарный отдел «Ленфильма» возглавлял сперва автор «Кюхли», потом историк античной литературы. Уверен, что много еще хорошего будет сказано о вкладе Юрия Тынянова в кино. Хорошо что пришла пора рассказать о вкладе Адриана Пиотровского.

Предметом его страстной любви неминуемо должно было стать самое демократическое из искусств.

В конце двадцатых годов он начал работать на «Ленфильме», потом студия стала основным местом его работы. Может быть, вернее написать — жизни?..

Он приходил на студию совсем рано — до начала рабочего дня. Секретарь — степенная, седая женщина — Люси Ивановна устраивалась за колченогим столиком, Пиотровский диктовал строфы переводов — вчера по дороге из «Ленфильма» в Малый оперный театр удалось славно поработать, а потом ночью пришли в голову хорошие строчки…

Стучала пишущая машинка. По коридору брели сонные после ночной смены артисты, сдирая на ходу парики и бороды; выходила на работу дневная смена. В комнате появлялись режиссеры, писатели… И кто-то, даже не поздоровавшись, еще с порога кричал привычным в киноделе паническим голосом:

— Срывается съемка!..

Бывало и так, что, не давая продолжать, Пиотровский просил только несколько минут для себя — совсем немного внимания.

Такие минуты сохранились в памяти. Вот он стоит на фоне окна в большой комнате сценарного отдела в своем неизменно измятом костюме, галстук на боку, взгляд устремлен перед собой, мимо вошедших. Здесь молодые Васильевы и еще более молодые Зархи и Хейфиц, здесь Эрмлер, Трауберг, Каплер, Юткевич, Герасимов…

Освещенный утренним солнцем, высоко подняв руки, он читает эсхиловские строки:

Ослепительных, огненных молний, змеясь,
Извиваются искры. Столбами ветра
Крутят пыль придорожную. Вихри ревут
И сшибаются в скрежете, в свисте. Встает
Вихрь на вихрь! Свистопляска! Восстанье ветров!

У него был глухой голос и плохая дикция, но восторг искусства одухотворял речь, зажигал взгляд больших близоруких глаз.

Каждый день был рабочим. Дело было трудным — многое мешало; обычными словами здесь были: «поправки», «переделки», «досъемки», «уходит натура», «простаивает группа». И срывы и простои обычно бывали связаны со сценарным делом. И вот — отложены в сторону Эсхил и научная статья — Адриан Иванович {291} уже ходит по накуренной комнате — курят все — среди гама многих голосов (так шуметь умеют только в кино) и неторопливо рассуждает — уже вместе с режиссером или писателем, уже как бы находясь в самом ходе его работы… Он сразу же что-то предлагает, пробует тут же сочинить… Возникают и отвергаются рабочие гипотезы (или проверяется план), образуются какие-то конструктивные мысли, дело уже вышло из тупика, работа спорится… Кто же это придумал? Неужели не автор?.. Ну, значит, само придумалось…

Если случится необходимость что-то записать — положение затруднится: бумага у секретаря такая, что чернила расплываются, а пером кто-то пробовал открыть ящик стола… Как-то так происходило: в комнате Пиотровского — самом сердце студии — почти не писали.

Для многих он был как бы идеальным собеседником, одним из тех артистов, с которыми легко играть, потому что партнер умеет слушать. Пиотровский обладал таким даром. Его предложения возникали в процессе слушания; он не давал «поправок», «замечаний», мысли возникали в споре, незаметно становились общими… У него было удивительное умение настроиться на лад чужой работы и сделать ее своим, кровным делом.

Ошибочно думать, будто он наладил какую-то кинопочиночную мастерскую, драматургическую техпомощь (хотя и этим приходилось заниматься); смысл его труда был в ином. Ради «дотягивания» и «выпрямления» не стоило бы откладывать в сторону научную работу и переводы. Он был одним из людей, изо дня в день, упорно и самоотверженно строивших советскую кинематографию. Он занимался всем — важным и мелким, трудился как только мог, потому что чувствовал: советское кино мужает, становится народным делом. И нужно, необходимо объединять людей, трудящихся на студии, привлекать новых, помогать им в нелегкой работе.

Было у него излюбленное выражение: выслушав сцену или просмотрев кадры будущего фильма, Пиотровский нередко вздыхал.

— Не хватает ветра… — печально говорил он. — Это все комнатное… ветер не проникает за стены.

Ему хотелось, чтобы за каждой историей, пусть и самой маленькой, виделся горизонт больших дел — жизни страны.

Он не сидел в кабинете и не ждал: когда же принесут гениальный сценарий? Он трудился над каждой вещью, где были отражены хотя бы отдельные черты новых явлений, жизненных характеров. Он любил работать в коллективе; собирал писателей и режиссеров; сам работал со всеми.

{292} Мне хотелось бы написать о сценах, которые он придумал, репликах — он их немало сочинил за нас, — драматургических ходах (в трудные минуты его выдумка выводила нас из тупика), но примеры пропали из памяти. Может быть, оттого, что прошло уже немало лет, новые дела вытеснили старые?.. Нет, причина не та. Его помощь была плодотворной потому, что он отдавал делу не только знания и умение, а и жар сердца. Как найти образчики такого горючего?..

Мы не знали, когда умер Пиотровский, и не сказали того, что говорится обычно на похоронах: «Память о нем будет жива…» Но вот уже много лет слышишь, как говорят кинематографисты, когда им трудно, и сам говоришь: «Если бы Адриан был с нами!.. Как бы он смог помочь!..»

### Леонид МакарьевТома Софокла

#### 1

Петроградский университет. В глубине двора за ректорским флигелем, что выходит на набережную Невы, неприметное старое здание. На третьем этаже его издавна ютился кабинет для чтения историко-филологического факультета. Я там работал, хотя тогда еще и учился в университете.

Это был один из самых оживленных уголков наших студенческих будней. Здесь велись дружеские беседы и всегда была готова почва для идейных споров и научных сенсаций. Сюда же врывалась и буря первых революционных лет, нарушая тишину читального зала и наполняя его отзвуками едва угасшего дня. По вечерам здесь бывало особенно шумно. Политические новости влетали сюда стремительно, сенсационно и почти всегда искаженно, балансируя на грани тенденциозной правды и обывательской сплетни. Собирались самые различные люди. Студенты, выбитые из окопов науки и плывшие по течению, бывшие студенты — фронтовики, «обеспогоненные» прапорщики, стремившиеся к сдаче заброшенных в свое время экзаменов…

Революция вступила в новую фазу. «Война до победного конца», «штыки в землю» и «человек с ружьем» уже стали образами пройденного пути. Но в толпе, собиравшейся на улицах, шныряли белогвардейские агенты. Юденич рвался к Петрограду. Под Нарвой рождалась Красная Армия.

Каждому студенту — историку и филологу самой судьбой было предложено сдать экзамен по основам еще не решенных «проклятых» вопросов — с кем идти и как идти, если отвечать не по конспектам, а по гражданской совести. Жизнь круто повернула {293} исторический курс против выстроенных на полках томов заслуженных и почтенных «авторитетов». Историю делал народ на улицах, на митинговых трибунах, а главное — на полях гражданской войны…

Студенты-большевики в университет не ходили. Помню только, довольно часто появлялся в кабинете один товарищ-филолог. Он открыто заявлял себя большевиком, работал где-то в культпросвете и по вечерам приходил в кабинет. Он вызывал любопытство, при нем затихали, бывали сдержанны в выражениях. Он тихо посмеивался, видя все это, и на осторожные расспросы отвечал нарочито резко, что «нет ничего интереснее, как дочитать последние страницы старой истории, так удивительно преобразующейся на глазах у всего почтенного человечества». Его лукавая усмешка вдруг при этом сменялась суровым и пронизывающим взглядом человека, уже решившего для себя все те вопросы, которые волновали других. Я хорошо его знал, так как мы слушали с ним одни и те же курсы.

И вот однажды этот товарищ пришел не один. Приблизившись к столику библиотекаря, за которым я принимал книги, он представил мне молодого человека.

— Познакомьтесь, — сказал он, — Товарищ Адриан…

Передо мной стоял юноша высокого роста, одетый по-военному — в сапогах, в кожанке и в галифе. В руках он держал папаху. Его взгляд был серьезен, спокоен, уверен. Мы познакомились и пожали друг другу руки — скорее я ему, чем он — мне. Еще показалось мне, что он несколько близорук…

— Вчера я оставил тут книги… Помните? — сказал спутник товарища Адриана. — Вот они… — И он указал на книги, лежавшие в стороне, — два тома сабашниковского издания трагедий Софокла. — Это для него. Вот записано.

Я проверил и выдал. Взяв у меня из рук книги, молодой человек отошел в сторону.

— Кто это? — спросил я того, кто привел товарища Адриана.

— Молодой пролетарский поэт. Наш студент. По специальности — «классик».

И мы расстались без всякой уверенности, что когда-либо встретимся.

А вот теперь, когда я вспоминаю уже хорошо знакомого мне Адриана Ивановича Пиотровского, с которым многим меня связала дальнейшая жизнь, мне кажется, что именно два тома Софокла больше всего, пожалуй, дают возможность понять этого удивительного и своеобразного деятеля советской культуры.

Где бы и когда бы мы ни встречались с ним — всегда он был полон энергии, увлекательных планов и неустанной творческой мысли. Почти юноша, еще не окончивший университета, он становится одним из руководителей первых в нашей стране Высших {294} государственных курсов искусствознания, принимает самое активное участие в создании театров нового типа. Он делается нужным театральному Ленинграду, то как завлит, то как театральный критик. В самый горячий период становления нового театра он выпускает сборник своих статей «За советский театр!» Наконец, выступает как драматург, пишущий пьесу для только что открытого Театра Новой драмы. Его пьеса была неожиданной по новизне содержания, по смелости драматического приема и остроте самой темы. Это была пьеса «Падение Елены Лей», с которой он вышел к широкому зрителю как поэт-драматург.

Затем, не ограничиваясь театром, он становится художественным руководителем Ленинградской кинофабрики и ближайшим соучастником создания великолепных художественных фильмов, которые по сей день идут на экранах нашей страны и всего мира. Это я могу засвидетельствовать уже как зритель.

Вспоминая кипучую и разностороннюю деятельность Адриана Пиотровского, отдававшего все свои способности и энергию строительству советской культуры, еще нагляднее ощущаешь силу его неутомимого таланта, когда оказываешься перед «чудом» его собственно поэтического творчества, «чудом» интерпретатора и переводчика великих шедевров мировой классики. С юных лет преданный изучению античности, он не бежал к ней от современности, но воспринимал самую современность в единстве и связи с породившим ее и не умирающим историческим прошлым. В этом и коренилось его особенное и необыкновенное. В моем представлении о нем как о личности, эта черта связывается с теми двумя книжками Софокла, с которыми когда-то я встретил юношу — товарища Адриана в обличье комиссара эпохи гражданской войны.

В чем же, собственно, сущность этого чуда? Она в его удивительной способности жить одновременно в деловой инерции каждого текущего дня и в каждодневной поэтической радости раздумий над труднейшими памятниками древней культуры. А рядом рецензии на текущие спектакли и проблемные статьи о советском искусстве. Но кажется, что самое главное он делал по вечерам. Усаживаясь перед растопленной печуркой, он вел свой поэтический диалог с мудрейшими поэтами и драматургами древности, стремясь приблизить их к советскому зрителю, через примитивный уклад рабовладельческих отношений, проникая к мудрой свободе «светлого эллинского сознания» (Ф. Энгельс).

И вот передо мной книжная полка античных авторов моей библиотеки. Среди них «Древнегреческая драма», два тома «Комедий» Аристофана, новое издание прекрасных переводов древнеримских лириков, среди которых замечательные переводы из Катулла. В серьезных научных статьях об античной поэзии и драме А. И. Пиотровский выступает как блестящий знаток античной литературы, и в особенности греческого театра.

{295} А когда вспоминаешь его собственные драмы «Смерть командарма», «Падение Елены Лей», «Правь, Британия!», нельзя не уловить в них своеобразного духа народной драмы, который рождался у поэтических истоков, впервые открывшихся сознанию в ту пору, когда занялась всемирная историческая заря человечества.

А. И. Пиотровский мечтал, чтобы появилась когда-нибудь книга об античном искусстве и советской культуре. Он глубоко верил в то, что элементы искусства классической Греции плодоносны в театре и драме советского социалистического общества. Он считал, что вопрос о демократизации искусства есть вопрос принципиальной важности, и он требует решения основной проблемы — проблемы народной драмы, которая не может быть решена, если будет забыта драма греческая, своими корнями уходящая в народную поэзию и песню. Он был горячим сторонником и организатором массовых народных зрелищ под открытым небом.

Таким и живет в моей памяти товарищ Адриан, торопливой походкой шагающий по улице Красных зорь, которую он, говорят, так и назвал, молодой советский человек, с томиками софокловых трагедий под мышкой.

#### 2

Помню — приближалось пятилетие Ленинградского театра юных зрителей. А. И. Пиотровский, полюбивший театр со дня его открытия — 23 февраля 1922 года, принял горячее участие в подготовке книжки о театре. Издательство «Academia» приняло на себя издание книги, а Пиотровский был назначен ее официальным редактором. И вот однажды, после редакционного совещания в кабинете у А. А. Брянцева, когда мы проходили мимо зрительного зала, Адриану Ивановичу захотелось взглянуть на сцену.

— Я люблю ваш зрительный зал… Смотрите, как замечательно он построен. Орхестра, проскений, пароды и… елизаветинская шекспировская площадка, а главное — амфитеатр. Что еще нужно для того, чтобы создать синтетический спектакль!.. Актеры, хор, музыка, танцы и весь амфитеатр играет…

Мы бродили по рядам амфитеатра. Он забирался на самый верх, садился рядом с режиссерским пультом и устремлялся взглядом к орхестре.

— Послушайте, все-таки это не чисто греческая форма… Это римская модель… Послушайте, а почему бы вам не поставить Плавта? Например, «Менехмов» или «Горшок»? Я вам сделаю новый перевод, специальный вариант для Тюза. А затем… После «Конька-горбунка» и «Похитителя огня» вы непременно должны поставить «Антигону» и «Песнь о Гайавате»… Послушайте, — все больше и больше увлекаясь, продолжал Адриан Иванович. — Ведь Тюз воскресил подлинно народную игровую площадку. Здесь целые эпохи {296} объединились — афинская, елизаветинская, и она исконно и всеобще — народная… А то, что вы, — обратился он к А. А. Брянцеву, — сумели двадцать три спектакля сыграть и построить на этой площадке, и создали на одной и той же открытой орхестре поразительное разнообразие материального, почти волшебно меняющегося оформления, и добились концентрации сценического действия в удивительно неповторимых «берегах»[[486]](#footnote-26) театральной хоровой игры — это случай, пожалуй, единственный в истории современного театра… Послушайте, я, кажется, уже сейчас написал и статью для нашей книжки… О том, что ясно видишь, легко и писать…

Статья действительно была очень быстро написана и напечатана в сборнике, который был выпущен в 1927 году к пятилетию Театра юных зрителей.

В этой статье Пиотровский написал все то, что говорил тогда в амфитеатре, сидя у режиссерского пульта. И, между прочим, в той же статье он писал: «Театр для детей может считать, что он решил задачу советского нового театра вообще. Он сделал больше, чем обещал: он повел борьбу не только с подделкой под драматический театр, но и с самой формой драматического спектакля, как он сложился за весь XIX и начало XX века». Конечно, эти довольно преувеличенные оценки следует понимать только применительно к задачам детского театра, которому действительно удалось частично решить в силу своей специфики и некоторые проблемы общего характера. Так, например, театр для детей впервые поставил на почву научного метода изучение зрительского восприятия, зрительских запросов, связь с педагогической общественностью, а также создание различных жанров спектаклей для детей разных школьных возрастов и проблемы возрастной эстетики.

Пиотровский всегда живо интересовался работой Тюза. Он бывал почти на всех ежегодных конференциях по вопросам театра для детей. Он был настоящим другом Ленинградского Тюза, и театр ему очень многим обязан. Эти конференции стали в течение ряда лет (во всяком случае — в довоенный период) традиционными встречами всех работников детских театров нашей страны. Это сближало творческие кадры, в совместной беседе ставились и решались вопросы самые разнообразные. Жизнь детских театров была оживленной, насыщенной мыслями и творческими мечтами. Мы всегда гордились тем, что живем не по образу и подобию театров для взрослых, а своею хорошей, творчески насыщенной жизнью.

Это очень нравилось Пиотровскому. Он часто приходил в театр, знал почти всех актеров. Будучи активным участником трамовского движения, он нередко вступал с нами в споры.

{297} В особенности, помню, он был серьезно взволнован на одной конференции в Москве, когда ему как председателю пришлось регулировать разгоревшийся спор по вопросу о творческом методе театра для детей. Многие доказывали, что творческим методом должен быть только метод массового «хорового действия», а формой его воплощающей «игра-спектакль» с вовлечением в игру всего зрительного зала. Другие настаивали, что нужен только реалистический спектакль в традиции сценической классики.

Пиотровский пытался не столько примирить споривших или встать на чью-либо сторону, сколько внести наиболее примиряющую и очень конкретную мысль — дело не в том, как называется тот или иной метод, а в том, что получает юный зритель, смотря спектакль. Захочет он смотреть или захочет развлекаться с соседом. Спектакль должен быть ему интересен, и поэтому… — «Представьте себе юного зрителя, только что вернувшегося из своего театра… Представьте себе, что на наш вопрос: “какой спектакль он видел?” он ответил бы примерно так: “сегодня я видел спектакль такого-то метода…” Не правда ли, что такого зрителя можно было бы только пожалеть… И вывод может быть, по-моему, только один: да здравствует фантастический реализм!»

Так завершил свое выступление Пиотровский. Полемически, но близко к сути дела, он сформулировал проблему метода и теории театра для детей. Его, вызвавший аплодисменты, призыв к «фантастическому реализму» был, кажется мне, вполне уместным, поскольку речь шла о действительной нужности для детей особого, самого высокого театра педагогического типа.

Это была одна из наших последних встреч с Пиотровским. Конференция кончилась. В фойе на книжном столе была выложена большая партия книжных новинок. Среди них оказались и два тома «Комедий» Аристофана в переводе А. Пиотровского.

Я храню эти книжки с дружеской надписью автора перевода: «В дни московских разговоров о драматургии на добрую память об этом замечательном, хотя и не совсем детском драматурге».

### Игорь ВусковичВ Губполитпросвете и Лентраме

#### 1923 – 1925 годы

Году в 1923‑м мне встретилась небольшая белая книга: «Падение Елены Лей».

Пьеса не произвела большого впечатления, но сопровождающие ее рисунки декораций и персонажей художника М. Левина запомнились. Поэтому запомнился и автор пьесы — Пиотровский.

{298} Через год пришлось познакомиться и с самим Адрианом Ивановичем Пиотровским, возглавлявшим художественный отдел Губполитпросвета.

Ему было тогда неполных двадцать шесть лет, и даже мне, двадцатилетнему, он не казался старым.

У него была удивительная, скульптурная голова, с огромным круглым лбом, увенчанная легкими, светлыми, чуть рыжеватыми крутыми кольцами вьющихся волос — голова античного бога, быть может молодого Вакха.

Ощущению способствовало его звонкое, не совсем привычное имя — Адриан.

В хозяйстве этого молодого руководителя были различные секции и подразделения, со множеством людей, имевших достаточно разные характеры и устремления. В большинстве это была та русская интеллигенция, которая пришла в только что созданное советское учреждение, так же как и сам он, еще во времена Петрокоммуны.

Многие из этих людей были талантливы и безусловно обладали достаточно большим жизненным опытом, однако безоговорочно подчинялись своему руководителю, который был вдвое их моложе.

Эти очень различные люди охотно признавали его авторитет, потому что Адриан Иванович соприкасался с их жизнью и деятельностью, как носитель идей высоких и романтических, настаивая лишь на главном, не споря с ними о второстепенном. (Эта черта непогруженности во второстепенное сохранилась, а может быть, и развилась в нем к тому времени, когда он стал, сперва по сути, а затем и по должности, художественным руководителем «Ленфильма». Я давно уже там работаю. Начинал при нем.)

Да, Адриан Иванович и для двадцатых годов был фигурой романтической. Он был одним из тех, кто участвовал в превращении старых купеческих «Леснер», «Торнтон» и прочих названий заводов и фабрик в неожиданное и новое. «Большевичка» или «Красная нить» — сейчас быт, привычные имена предприятий, а тогда они воплощали вещественность созидаемого.

Вокруг секций Губполитпросвета группировались многочисленные, преимущественно молодые люди, руководители различных художественных кружков, рабочих клубов. Большинство из них были хорошо известны Адриану Ивановичу, так как победы и поражения в их работе были в полной мере победами и поражениями всей художественной самодеятельности.

Однажды Адриан Иванович подвел меня к одному из этих молодых людей, одетому в русскую рубашку, в сандалиях на босу ногу. Для довершения живописности картины должен сказать, что я тогда ходил в черной накидке — альмавива, ярко-синих штанах и матросской тельняшке.

{299} — Вот вам художник, Миша! — сказал Адриан Иванович. (Он был со всеми на «вы». Редко кого называл и просто по имени.)

Молодой человек в русской рубашке, подпоясанной кавказским ремешком, был Михаил Владимирович Соколовский, будущий создатель Ленинградского театра рабочей молодежи, а тогда руководитель студии комсомольского театра при Доме просвещения имени Глерона.

С того самого дня судьба связала нас троих надолго.

Вспоминаются предтрамовские времена. Пьеса, которой откроется Лентрам, — «Сашка Чумовой»… Квартира Адриана Ивановича на улице Красных зорь, 19, в доме стиля «неоклассицизм». Кроме хозяина, Соколовский, Львов и еще кто-то из трамовских драматургов. Вероятно, в это время Пиотровский занимался своим сценарием «Чертово колесо». Но у него хватало времени и на первую трамовскую пьесу. Обращаясь к Львову (брюки клеш, кожанка, иконописное лицо подвижника), Адриан говорит:

— Николай Федорович, ставлю бутылку пива за каждое ласкательное слово, принятое в обращении ребят к девчатам.

Сам Адриан Иванович не пил, но будущие трамовцы еще небыли обременены обетом непития.

Не помню, много ли было названо нужных слов, но одно из них — «поплавушка» — ласкательное наименование девушки, постоянно сопутствующей своему избраннику, было приведено тогда же.

Адриан доволен:

— Это прекрасно, — говорит он, — какое нежное, выразительное слово. Оно отлично передает существо отношений…

Так, собирая словесный материал, он старался найти, вытащить черты человечности, гуманности в той волне молодежной фронды по отношению к нэпу и его внешним проявлениям, фронды, которая выливалась в шпанство, своеобразный, характерный для того времени и той среды нигилизм. Каждое время имеет свои противоречия.

Применял ли где-нибудь сам Адриан Иванович это словечко, не знаю. Но ободренные его мнением, бесконечно для них авторитетным, молодые авторы вставили «поплавушку» в «Сашку Чумового».

#### 1929 год

Ленинградский Трам стал необычайно популярен не только в Ленинграде, но, благодаря его гастролям, трамовскому движению и высказываниям А. В. Луначарского, и во всем Союзе.

Среди молодежи он пользовался громадным успехом, и художественный авторитет его был очень высок.

Лозунгом театра было: «Диалектический материализм — основа работы Трама», что отвечало духу времени.

{300} Тем не менее после «диалектического представления в трех кругах» — спектакля по пьесе Н. Львова «Клеш задумчивый» — ночью (такова была традиция театра) М. Соколовский созвал совещание творческих работников Лентрама, чтобы подвести итоги этой постановки.

Несмотря на успех спектакля, то ли исходя из собственной его оценки, то ли под влиянием чьих-то высказываний, Соколовский решил пересмотреть свои теоретические позиции, до тех пор не рознившиеся от концепции Пиотровского, да, по всей вероятности, на нее и опиравшиеся.

Почему это произошло? Стараюсь разобраться.

Адриан Иванович руководил литературной частью театра и был неизменным арбитром и советчиком и драматургов, и режиссеров. Его авторитет во всех вопросах теории и художественной практики был неоспорим. Его огромная и щедрая эрудиция служила постоянной опорой для наших страстных, но не очень грамотных «диалектиков», искавших в едва приоткрывшемся им мире материалистической философии универсальное средство не только познания, но и руководства к действию. Это приводило к очень поверхностному применению диалектического метода на практике, рождая внешне эффектные театральные приемы и не передавая образов людей и событий.

Соколовский, открывая собрание, очень резко критиковал и свою работу в «Клеше задумчивом», и общее положение о применении диалектики в практике театра.

Он, очевидно, был не одинок в своих сомнениях. Его точка зрения была поддержана и развита теми участниками этого ночного собрания, которым под силу было вести разговор о предмете столь сложном. Это были С. Кашевник — один из трамовских драматургов, А. Свентицкий, который цитировал высказывания Белинского об образе (запомнил, так как, наверно, сам впервые услышал).

Не помню выступления Н. Львова, автора пьесы, послужившей поводом ко всему этому разговору. Но все остальные — молодые ребята, приведенные к неожиданной славе Соколовским, смотрели на все его глазами. Они последовали за своим мэтром, сделав это достаточно единодушно и шумно. Не все актеры, вероятно, представляли себе, чем Трам обязан Пиотровскому.

Как сейчас, вижу большую плохо освещенную (мне кажется, что почему-то горела керосиновая лампа — единственный источник подслеповатого света), наполненную до отказа людьми, комнату бывшего Семянниковского особняка, резиденции трамовской коммуны. Адриан сидел молча, запрокинув голову, и по большому детскому лицу его текли слезы.

Это собрание было для него ударом не потому, что кто-то оспаривал или порицал его концепцию — тут бы он дал бой. Но {301} восстание началось изнутри. Оно возникло в недрах им же выпестованного театра, которому он отдавал свою любовь и свой талант теоретика и драматурга.

Но вместе с тем восставшие и обвиняющие были теми, кому он верил, кто не мог его предать… Значит, в чем-то они были правы, а он не прав… Это были одновременно и слезы обиды и слезы раскаяния…

Не надо, однако, думать, что после этой ночи произошел разрыв Адриана Ивановича с Лентрамом или даже, что он охладел к театру. (Разрыв произойдет позже, опять-таки по инициативе Соколовского.) Он был так же предан Траму, так же для него работал. Так же вытягивал не слишком совершенную драматургию его молодых авторов. Щедро вводил в театр людей одаренных, мастеров. Благодаря ему появились в Лентраме художники М. Левин и В. Дмитриев, композиторы В. Дешевов и Д. Шостакович.

И все это он делал при том, что у него были всегда тысячи других должностей и обязанностей в самых различных сферах созидания советской культуры: лекции, руководство киностудией, переводы, статьи в журналах и газетах, работа в других театрах.

Он написал для Лентрама пьесу «Правь, Британия!». Спектакль получился сильный, постановка М. Соколовского, декорации М. Левина, музыка Д. Шостаковича (которая потом частично перешла в вахтанговского «Гамлета», а может быть, и еще куда-нибудь).

### Исаак ЛюбинскийБольшое искусство рабочего класса

#### 1

Не помню, как официально называлась его должность в Губполитпросвете. Кажется, он заведовал художественным отделом. Но хорошо помню, что они с Григорием Александровичем Авловым, тоже уже покойным, были руководителями художественной самодеятельности Ленинграда. Пиотровский руководил и ленинградским профессиональным искусством.

Как сотрудник газеты, я — его студент — бывал с Адрианом Ивановичем в рабочих клубах, на самодеятельных спектаклях и концертах, и очень жалею, что не вел подробных записей его бесед с участниками этих представлений, большей частью, молодыми ребятами, комсомольцами.

Говорил он просто, ясно, но ничего не упрощая, не подлаживаясь к рабочей аудитории. Говорил так же, как с нами, студентами, только о том, что его взволновало, увлекло, вызвало одобрение или, напротив, осуждение. Он избегал отполированных общих {302} фраз, обтекаемых формулировок, не скрывал своих пристрастий и вкусов, был искренен и откровенен в оценках. Очевидно, поэтому он был так же убедителен в рабочей аудитории, как на вузовской кафедре.

Приезжая на клубные спектакли, Адриан Иванович никогда не делал скидок на любительство. Неважно, что ты, кружковец, делаешь в своей первой — производственной жизни, на сцене ты обязан служить большому, настоящему искусству. Это требование и было для него критерием оценки самодеятельных спектаклей. Анализируя их, Пиотровский никогда не исходил из «мне нравится» или «мне не нравится», но объяснял, почему это хорошо, а то плохо. Каждая его оценка была мотивирована и, что не менее важно, каждый спектакль рассматривался им в перспективе — по сравнению с предыдущим спектаклем того же кружка и, главное, с заложенным в сегодняшней постановке будущим спектаклем.

В одном из интервью, которое я брал у него, Адриан Иванович, как всегда, горячо и увлеченно говорил о будущем советского театра. Он видел это будущее в слиянии самодеятельного искусства с профессиональным. От лучших спектаклей самодеятельности театр будущего возьмет подлинность современных героев, глубокое вторжение в жизнь. От профессионального театра — мастерство, традиции.

Так понимая генеральную линию развития советского театра, Адриан Иванович делал все, чтобы Дуня-тонкопряха («Дуня-тонкопряха» не только название его и Дмитрия Толмачева комсомольской оперетты, но и ставшее нарицательным имя новой героини — работницы) проникла и на профессиональную сцену. Поэтому же он так деятельно участвовал в создании Лентрама и внедрении советского репертуара в Большой драматический театр, руководил ассоциацией ленинградских драматургов.

Всех, кто сталкивался с Адрианом Ивановичем как руководителем ленинградского искусства, поражали смелость его идей, масштабность замыслов, готовность практически помочь. Это безоговорочно привлекало к нему сердца рабочих ребят и маститых руководителей самодеятельности.

Сложнее было отношение к нему работников профессионального искусства. Здесь у него были друзья, последователи, единомышленники, но были и противники.

#### 2

Из нескольких романов и повестей о пединститутах мне запомнилась глава книги А. Акимовой «Первое сентября», где идет речь о двух типах вузовских преподавателей. Одни читают так живо и интересно, что студенты не успевают записывать. Другие диктуют, {303} но их скучные лекции дают обидно мало. Не знаю, думала ли А. Акимова, когда писала эту главу, о Пиотровском. Но мне довелось испытать счастье слушать преподавателя, который не просто передает знания, но возбуждает интерес к ним, вовлекает в самый процесс научного мышления. Таким преподавателем был Пиотровский. Никогда не забуду я лекций Адриана Ивановича.

В отличие от многих наших учителей, почтенных по возрасту и званиям, он казался нам, студентам, почти нашим ровесником, и в самом деле был ненамного старше.

Пиотровский читал в ВГКИ (Высшие государственные курсы искусствознания) и историю античного театра, и социологию искусств, и еще что-то. Да и какое значение имело название курса?

Слушая Адриана Ивановича, мы нимало не удивлялись тому, что в его рассказ о Софокле вторгались самые актуальные проблемы современности, а в лекцию о трактовке Мейерхольдом Островского врывался театр Еврипида. Переходы от сегодня к завтра и обратно к началу цивилизации в лекциях Пиотровского всегда получались органичными и естественными. Секрет этого заключался не только в том, что он был энциклопедистом, редкостно образованным человеком, обладавшим, как я сейчас, много лет сам проработав в вузе, понимаю, — счастливой памятью, позволявшей ему не прибегать ни к каким конспектам. Секрет заключался и не в заранее обдуманном и взвешенном построении лекции. Раскрывая перед нами очередную страницу истории культуры, он одновременно и сам читал ее, и читал увлеченно, щедро делясь с нами возникавшими здесь же в аудитории своими оценками, сравнениями и выводами. Это было всегда не только изложение мысли, но и рождение ее — подлинный творческий процесс, имеющий в педагогике не меньшее значение, чем в искусстве.

Поэтому, хотя он говорил быстро, увлекаясь, часто проглатывая окончания слов, слушать его было всегда и интересно, и поучительно. В те далекие времена посещение лекций было свободным, но Адриана Ивановича слушали все. Никакие конспекты и учебники не могли заменить его лекций, как самый искусный суррогат никогда не заменит настоящего продукта.

У Адриана Ивановича было еще одно важнейшее для педагога качество. Он был не только крупным ученым, но и крупным человеком, богато одаренной натурой. Он не смог бы никогда ограничить свое жизненное пространство ученым кабинетом, целиком погрузиться в античное искусство, не общаясь повседневно, ежечасно с самыми различными явлениями искусства современного и просто со своими современниками, живыми людьми. Не довольствуясь научными исследованиями, он сам писал пьесы и сценарии — в наше время, а позже и либретто опер, балетов, был членом, а то и председателем худсоветов театров, в последние годы существования {304} ВГКИ увлекся кино. Это тоже приближало его как педагога к нам. Мы ощущали в нем живую душу, творческого человека.

Прошло с тех пор уже очень много времени. Тридцать семь лет я сам обучал молодежь. Но неизменным образцом для меня остается мой учитель Адриан Иванович.

### Иосиф ГринбергПять муз

Это учебное заведение, помещавшееся сперва в особняке Зубовых на Исаакиевской площади, 5 (потом оно переехало в соседний особняк Мятлева), получило в 1924 году, когда открылось, странное и длинное название — ВГКИ при ГИИИ. Расшифровывалось это сочетание гласных и согласных так — Высшие государственные курсы искусствознания при Государственном институте истории искусств.

Это был первый в стране искусствоведческий вуз.

В величественном титуле, соперничавшем своей протяженностью с титулами испанских грандов, искусство упоминалось дважды не напрасно. Действительно, здесь безраздельно господствовали музы. Сперва их было четыре: Лито, Тео, Музо, Изо; затем к четырем древним и вечно юным сестрам — я опускаю их греческие имена — прибавилась совсем юная, пятая — Кино. Ее античность не знала.

Именно в тесном общении различных искусств, слишком часто разобщаемых в научно-исследовательской практике, и заключалась своеобразная прелесть этого учебного заведения. К тому же институт охотно и часто посещали мастера. В белом зале читал свои стихи Маяковский, выступал со своими новыми работами Яхонтов. Здесь обсуждались премьеры Мейерхольда и вахтанговцев. Да и учебные занятия нередко по своему характеру приближались к дискуссии. Студенты спешили с семинара, на котором Ю. Н. Тынянов руководил изучением поэзии Тютчева, Блока, на лекции Б. М. Эйхенбаума, доказывавшего несостоятельность формального метода, или В. М. Жирмунского — о Байроне и Пушкине.

Не следует думать, что жизнь Высших курсов протекала идиллически и была одним лишь служением науке и искусству. Напротив, здесь все свидетельствовало о неустойчивости и противоречивости. Опять и опять уточнялись и менялись программы. Надо было находить и привлекать молодых ученых, способных развивать марксистское искусствоведение. Кипели страсти и в студенческой среде: здесь сталкивались лицом к лицу мелкотравчатые снобы, безуспешно старавшиеся воскресить традиции старых петербургских салонов, и молодежь, страстно влюбленная в искусство революции; расфранченные «стиляги» тех лет и юноши и девушки, зарабатывавшие себе на жизнь разгрузкой вагонов…

{305} Всем этим сложным, трудным делом руководил Адриан Иванович Пиотровский. Он был директором Высших курсов. И не только. Перечень занятий и дел нашего директора занял бы слишком много места.

Все, за что Адриан Иванович брался, он исполнял с удивительной легкостью. А ведь приходилось ему заниматься подчас делами отнюдь не легкими и не поэтическими.

К примеру, выяснялось, что денег в курсовой кассе вовсе не осталось, что преподаватели опять безуспешно в нее наведываются, что нет средств на текущие хозяйственные расходы… Только что мы, студенты, расспрашивали Адриана Ивановича о том, когда состоится премьера его новой пьесы «Смерть командарма, или Гибель пяти», о том, как идут съемки фильма «Чертово колесо, или Моряк с “Авроры”», который по сценарию Пиотровского ставят фэксы — сиречь Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг… Но время поговорить и о суровой прозе. Что ж, приходится снова поставить на внутренней лестнице, украшенной богинями и нимфами, нашего старого вахтера и завхоза Иннокентия Николаевича, бывшего брандмайора, украшенного столь эффектными бакенбардами, что новички принимали его за «самого главного ученого». Он будет проверять у входящих студентов — внесли ли они плату за учение, а сидящая здесь же в вестибюле бухгалтер-счетовод-кассир А. И. Каравай принимать у «должников» соответствующие суммы. Средство испытанное!

А через несколько дней встают вопросы совсем иного порядка. Адриан Иванович, собрав знатоков, специалистов, вместе с представителями студенчества обсуждает возможности организации киноотделения. В течение немногих часов составлен примерный план занятий, намечены преподаватели, определен учебный профиль… И вот уже по коридорам старинного особняка рядом с «литераторами» и «театралами» ходят «кинематографисты». Чаще стала привлекать кинофабрика наших студентов к участию в массовках: в «Чертовом колесе», в «Девятом января», в «Смертном номере» снимались будущие режиссеры, литературоведы, актеры…

Е. В. Юнгер и В. М. Ипатов — впоследствии художественный руководитель ряда крупных театров, пели на «капустниках» (тогда — в живгазете) на мотив популярного танго куплеты, рассказывавшие о злоключениях факсов:

«Октябрину» прокат нам отверг,
Козинцев он, а я — Трауберг…
Мы запутались в полах «Шинели»
И еле‑еле
Удрать успели.

Но это — забавы. А если говорить о деле — можно вспомнить, что на киноотделении учились А. Зархи, И. Хейфиц, А. Бергункер, А. Разумовский, К. Минц и многие другие молодые люди, прочно {306} занявшие затем рабочие места в разных звеньях нашей кинематографии. Сколько хороших фильмов они создали!

А ведь это доброе и нужное дело было задумано так просто, быстро, весело.

Да, именно веселость творчества, работы постоянно сопутствовала А. И. Пиотровскому. Он вовсе не был балагуром, охотником пересыпать свою речь остротами к месту и не к месту. Но от него веяло энергией, уверенностью в том, что любая трудная ответственная работа окажется по плечу, если за нее как следует взяться. Конечно, это свойство — примета талантливого человека, который ощущает обилие возможностей, ему доступных. Но ведь талант бывает и ленивым, и скупым, берегущим свои богатства для себя. А талант Адриана Ивановича был и деятельным, и щедрым.

Мы, студенты, были, вероятно, немногими годами моложе его. Но в то время каждый год значил очень много. Адриан Иванович успел сделать гораздо больше любого из самых великовозрастных слушателей Высших курсов, и все это ясно понимали, крепко помнили и ценили. Однако же за глаза его обычно звали попросту — Адриан. Произносили это имя с уважительной улыбкой. Мы знали, что человек, стремительно вбегавший в комнату, где обсуждались все «проклятые вопросы», от решения которых зависело несколько сотен человеческих судеб, человек, так свободно находивший ключи к самым запутанным задачам, отдает свое сердце еще многим начинаниям, многим замыслам. Он успевал за день так много, что иным пришлось бы потратить на это неделю, а то и две. Вот потому-то и удалось ему оставить такой глубокий след: люди, множество людей, работающих в нашем искусстве, оглядываясь назад, вспоминают, что их напутствовал А. И. Пиотровский. Сказанное им умное слово помогало начинающим, обнадеживало мастеров. Теперь оно отозвалось через годы в образах, помогающих строить будущее искусство, о котором так мечтал молодой политпросветчик, сценарист, драматург, театровед, критик…

### Сергей ЦимбалЧему он учил нас!

Адриан Иванович выступает. Облаченный в свою, не слишком парадную, темную и широкую толстовку, он стоит на невысокой эстраде нашего знаменитого институтского белого зала и размышляет вслух. Мы внимательно следим за ходом его рассуждений, но он то и дело уходит куда-то вперед, а мы остаемся позади, потому что поспеть за ним почти невозможно. Он думает и говорит, не останавливаясь, а нам такая скорость не по зубам.

Белый зал привык слушать Пиотровского, он вообще привык слушать. Сейчас в этом зале, изменившемся до неузнаваемости, {307} размещен музей истории музыкальных инструментов — учреждение сугубо академическое и молчаливое, но в наши времена белый зал, наряду с прославленным амфитеатром Тенишевского училища, считался одним из центров спорящего, ищущего, провозглашающего художественного Ленинграда.

Зал был украшен огромными, вписанными в стены зеркалами, и ораторы отражались в этих зеркалах — за выступавшими можно было наблюдать не глядя на них. Однажды дирекции института пришла в голову счастливая мысль — поправить за счет зеркал институтский бюджет. С величайшими предосторожностями их выскребли из стен, трепетно понесли по лестнице и у самого выхода уронили. Мне почему-то на всю жизнь запомнились грузчики, которые с трагическими лицами стояли над грудой осколков и зеркальной пыли.

Впрочем, на репутации зала эта история нисколько не отразилась. И после гибели зеркал сюда продолжали приходить на ожесточенные ораторские поединки восторженные и бескомпромиссные приверженцы «левого искусства», ревностные хранители традиций, исступленные защитники мейерхольдовского «Ревизора» и столь же исступленные его противники. Здесь спорили о супрематистских «планидах» Казимира Малевича, о музыке Кшенека, о статьях Шкловского и Тынянова, о наследии Потебни и многом, многом другом.

Почти в каждый свой приезд здесь появлялся Владимир Маяковский и вместе с новыми стихами и поэмами прямо-таки пригоршнями высыпал в зал убийственные насмешки над незадачливыми оппонентами, мгновенно рождавшиеся контрреплики, громогласные поэтические лозунги. Здесь я впервые услышал Владимира Яхонтова, разыгрывавшего с цилиндром и тростью в руках, с клетчатым пледом на плечах свой «Петербург», «Онегина», «Графа Нулина». Здесь же я впервые увидел знаменитые «танцы машин» Николая Фореггера. При помощи нескольких не таких уж сложных акробатических комбинаций, «форшпрунгов» и «шпагатов», «колес» и «передних кульбитов» Фореггер создавал до удивления похожую картину работы замысловатых машинных агрегатов. Вращались тяжелые маховики, чуть вибрировали приводные ремни, мерно и однообразно повторяли свои движения поршни.

Сюда приходили поэты самых разных направлений и каждого выслушивали до конца, чтобы тут же разделать под орех или превознести до небес. Поддевку Николая Клюева, немыслимо окавшего на весь зал, сменял кургузый, но трогательно аккуратный пиджачок Михаила Кузмина, читавшего стихи из сборника с печальным названием «Форель разбивает лед». «Гелертерскую», округлую и наигранно смущенную речь Сергея Радлова заглушало простуженное, скрипучее, не ведавшее в простоте своей оттенков, слово зачинателя трамовского движения Михаила Соколовского. Я пишу {308} «Михаила», но так официально его никто не называл, все величали его «Мишей», и это короткое уменьшительное имя вмещало в себе и товарищескую близость, и признание места, занимаемого им в искусстве, и уважение к его популярности.

Именно здесь особенно часто выступал наш, как мы сказали бы сегодня, ректор, а по тем временам попросту заведующий Высшими государственными курсами искусствознания Адриан Иванович Пиотровский. Он упорно придвигается к самому краю эстрады, вот‑вот прыгнет вниз, но ему кажется, что так легче будет убедить слушателей, сконтактоваться с ними. Глядя куда-то вверх, такая у него привычка, он объясняет нам что-то насчет «диалектического метода в театре» или «отрицания отрицания в игре актера», и мы внимательно слушаем его, доверяемся его логике, потому что верим ему самому. Впрочем, я и сейчас не улыбаюсь, вспоминая эти причудливые теоретические придумки Адриана Ивановича. Он — весь в них, беспокойный и ненасытный выдумщик, человек, избегающий остановок, проживший свою трагически короткую жизнь на ходу, в беспокойном, страстном творческом движении.

Это видно даже по тому, как он говорит. Его речь лихорадочно торопится по следу его фантазии, мыслей у него в запасе гораздо больше, чем он успевает высказать. Он доказывает нам множество, как я это теперь понимаю, почти недоказуемых истин, сближает друг с другом бесконечно далекие одно от другого явления, но делает это так просто, так доверительно, что пропадает всякое желание сомневаться. Он рассказывает нам (это будет позже) о реальности, преображенной на экране кинематографа, о театре будущего, в котором новую жизнь обретет героическое искусство древней Эллады. По всему видно, что он уже достал до этого будущего театра рукой, побывал самолично на его торжественных всенародных представлениях и насладился его высокой новизной.

Закончив выступление, он ищет часы на руке у кого-нибудь из нас, оказавшихся рядом, и удостоверившись, что опаздывает, стремительно убегает, напялив неловко шляпу и на ходу пытаясь закрыть портфель. Ему нужно успеть в редакцию, в Большой драматический театр, в Дом Глерона, предстоит сделать вступительное слово к кайзеровскому «Газу» или толлеровскому «Девственному лесу», принять участие в очередной комсомольской дискуссии, связанной с рождением — в муках, пророчествах, ожесточенных словесных схватках — будущего Трама. Ему всегда было куда торопиться., и если бы торопиться стало некуда, он почувствовал бы себя очень плохо.

Он вечно изобретал, придумывал себе новые дела, и при всем том вовсе не был прожектером, если только под прожектерством понимать привычку заниматься несбыточными вещами. Он никогда не любовался со стороны, как это часто бывает, рождавшимся в его воображении предприятием — новым научным изданием, или организацией {309} театра, экспериментальной студии, — но непременно практически участвовал в осуществлении своих замыслов. Вместе с тем случалось и иначе. Встретится ему что-либо, сделанное кем-то другим, он загорится, придумает сделанному замысловатое теоретическое обоснование и придаст ему значение столь преувеличенное, что приходится только руками разводить.

Бывало, что в так называемые «пустые часы», когда заболевал педагог и назначенное по расписанию занятие отменялось, Адриан Иванович невзначай заходил к нам в аудиторию и затевал разговор на свободную тему, неизвестно о чем. Далеко не сразу мы догадывались об истинной цели таких бесед. Адриан Иванович задавал нам какие-то, как нам казалось, пустячные вопросы, рассказывал о новых картинах, готовившихся на кинофабрике, и только к концу такого разговора истинная его тема всплывала, что называется, на поверхность. Однажды, проведя с нами чуть ли не целый час, он вдруг заговорил о наших будущих профессиях. Это был предмет сложный и в некотором роде деликатный. Дело в том, что учиться-то мы учились, но весьма приблизительно представляли себе собственное профессиональное будущее. Мало кто из нас мог толком сказать «на кого» он учится, кем хотел бы стать. Пиотровский это отлично понимал и старался, не задевая нашего самолюбия, помочь нам.

Каким-то неуловимым, но, по-видимому, довольно точным приемом он вытягивал из нас наши неоформившиеся желания, наводил, как говорится, на след, жаловался на то, что литературная работа отнимает массу сил, что иной раз просто свирепеешь от отсутствия нужных слов. Все это вызывало именно ту реакцию, к которой он стремился, — мы невольно начинали думать, что и наша собственная беспомощность, быть может, не свидетельство нашей бездарности, что и мы сможем в конце концов преодолеть ее. Он любил говорить с нами о театре вообще и о том, каких поразительно разных усилий, и притом со стороны самых разных людей, требует само существование театрального искусства. На первый взгляд, нашего будущего это как будто бы не касалось, но вызывало подспудное и острое желание тоже всерьез понадобиться театру.

В его литературно-критической и организаторской творческой работе мы могли бы видеть пример для подражания, но, разумеется, отдавали себе отчет в исключительности этого примера. Уж очень, вероятно, редко являются на свет люди, свобода теоретической, научной и художественной фантазии которых так естественно сливалась бы с поразительной образованностью, душевной энергией, способностью работать с утра до ночи. Он умел буквально ежечасно перевоплощаться из кинематографиста-практика в театрального драматурга, из педагога-историка в переводчика с древнегреческого, или инициатора и непосредственного участника новых {310} и ответственных театральных начинании, или, наконец, в театрального критика, регулярно, на протяжении целого ряда лет выступающего со статьями на самые разные и часто неожиданные темы. Он стремился и успевал видеть спектакли самых различных калибров и ко всему, что видел, относился с предельной внутренней серьезностью и интересом. При этом он никогда не унижал никого своей снисходительностью и никогда не оскорблял свою профессию тайным или явным лицеприятием. Я много раз видел его диктующим свои статьи, предназначенные в ближайший номер журнала. Трудно, казалось бы, диктуя, заботиться о точности стиля и с особой строгостью выбирать слова. Пиотровскому это удавалось. Должно быть, и сегодня он видится мне таким, каким выглядел лет тридцать-сорок назад. Мертвые, говоря словами Анны Зегерс, остаются молодыми. Это в том случае, если молодыми они сумели быть при жизни. Пиотровский был в полном смысле слова молод, молод по самому большому счету, когда мчался с Исаакиевской площади, где помещались наши Курсы, в Большой драматический театр, где его ждал режиссер Андрей Николаевич Лаврентьев; накануне Лаврентьев самолично положил Адриану Ивановичу в карман пальто пьесу и теперь ждет с нетерпением его слова. Из Большого драматического он поспешит на Петроградскую сторону, на кинофабрику, где он — подлинная душа всех сценарных и режиссерских замыслов, надежда и опора колеблющихся, спаситель лишенных воображения. Скупиться ему незачем — запасы таланта у него никогда не иссякают, и он расходует их на редкость щедро.

Как-то я спросил у него, когда именно он успевает переводить греков, и он ответил мне коротко — всегда! Вероятно, он и в самом деле переводил всегда. На бесчисленных заседаниях, в антрактах спектаклей, за обедом, в минуты случайного досуга.

Я понимаю, конечно, что можно было бы, взирая на расписание трудового дня Адриана Ивановича с прохладных высот здравого смысла, развести руками и посокрушаться. Но в том-то и дело, что перегрузка делами была не только его уделом, но и его потребностью. Широту собственных интересов Пиотровский оплачивал, что называется, полным рублем. Решительно все, что делал, он делал в полную меру настоящего, живого и страстного человеческого таланта — талантливо писал, говорил, думал, фантазировал. Мне пришлось не раз наблюдать естественную легкость, с которой он выполнял трудные редакционные поручения, за ночь писал статьи. Другие литераторы потребовали бы для того же много недель.

Однажды журнал «Рабочий и театр», в редакции которого я работал и на страницах которого Адриан Иванович постоянно и неутомимо выступал, опубликовал документ, в котором Пиотровский сам, вольно или невольно, засвидетельствовал свою многогранность. Речь идет об анкете под названием: «Что мы будем делать в 1933 – 1934 годах». {311} Вот что написал в ней о себе Пиотровский: «… Через месяц-другой в издании “Academia” выйдет полный двухтомный Аристофан. К весне я должен закончить для того же издания начатую два года назад работу над переводом и комментарием Эсхила. А в конце года я закончу работу над Менандром. Хочется также по-новому переписать “Историю европейского театра”, написанную вместе с А. А. Гвоздевым, чтобы ложные методологические установки не обращали в мертвый груз собранный в этой книге фактический материал». Далее Пиотровский написал о начале своей работы над вторым томом «Истории советского театра» (работе этой не суждено было завершиться), но ничего не упомянул о том, что в это самое время он продолжал осуществлять художественное руководство «Ленфильмом», по-прежнему сотрудничал в ГАИС (Академии искусствознания) и возглавлял репертуарную часть Малого оперного театра, заслужившего впоследствии славу «лаборатории советской оперы».

Еще не было трилогии о Максиме, а он уже предвещал принципиальное значение, которое будет иметь ее осуществление для будущего нашего кино. Он видел опасность творческой нивелировки советского кинематографа, порожденную возникшей в практике некоторых режиссеров «формобоязнью»: «… Огульный страх перед всяким творческим экспериментаторством, отказ от ряда выразительных средств киноязыка (в области монтажа, точки съемки, фотографии и т. п.), потому лишь, что средства эти ошибочно применялись на прошлых (в частности, формалистических) этапах советской кинематографии» вызывал его решительный протест.

На многие десятилетия вперед распространялась власть неутолимой творческой энергии, инициативы, организаторской фантазии Пиотровского. Человек этот был в делах своих неделим. То, о чем писал критик, делал, засучив рукава, художественный руководитель кинофабрики, идеолог Трама или завлит Малого оперного. Может быть, следовало бы нам лучше помнить о том, где, когда, при каких обстоятельствах и чьей волей закладывался успех начинаний, свидетелями которых мы являемся сегодня. В качестве примера я мог бы сослаться на тот знаменательный факт, что творческое содружество писателя Юрия Германа и режиссера Иосифа Хейфица, давшее в последние годы несколько отличных фильмов, родилось при непосредственном участии Пиотровского более тридцати лет назад.

Все это только штрихи для портрета человека, истинную роль которого в истории советского театра и кино особенно трудно определить именно потому, что человек этот вносил себя, свою личность, свою страсть и мысль во все, к чему прикасался. Он был истинным и достойным сыном своего беспокойного и мужественного века и сделал все, что только мог сделать один человек, открывая времени доступ в самые разные сферы художественного творчества.

### **{****312}** Леонид ТраубергНаш Адриан

#### 1

«Присвоить звание заслуженного деятеля искусств Пиотровскому Адриану Ивановичу, художественному руководителю киностудии “Ленфильм”». Художественному руководителю… Если не ошибаюсь, эта должность тогда впервые в кино и появилась. И первым стал Пиотровский. Позже их было много — художественных руководителей студий, объединений, картин. В большинстве случаев они с работой не справлялись, Как исключение, могли помочь М. Ромм, Ф. Эрмлер, И. Пырьев. Причина была в том, что у мастера обычно свои негибкие вкусы, неумение «умереть в руководимом».

Лишь один человек — не режиссер, не сценарист (два его сценария были поставлены до прихода на постоянную работу в кино) — был подлинным художественным руководителем. Это был Адриан Пиотровский.

Проработав уже семь лет бок о бок с ним, услышав об указе, упомянутом выше, мы изумились: «Как, разве он руководитель? А ведь мы никакого “руководства” с его стороны не замечали».

Мы показывали ему куски, фильмы, как самим себе, даже смелее, чем себе. Если фильм был хорош, он плакал от радости, создавал теории, если плохой, он сразу же начинал думать, как сделать лучше.

Был ли у него кабинет? Кажется, был.

Но в памяти возникают только беседы на ходу, напряженнейшая обстановка, рабочие места — павильон, натура, просмотровый зал, монтажная…

Вот он сбегает вниз по узкой ленфильмовской лестнице, сталкивается со мной и разражается яростной тирадой: «Вы должны убедить Шуру и Иосифа (Зархи и Хейфица) ставить сценарий Рахманова! Если все мы насядем, они перестанут колебаться, и будет чудесный фильм!»

Мы — вернее, он и мы — насели, фильм был поставлен, прекрасный фильм «Депутат Балтики». Фамилии редактора Пиотровского в титрах не было.

Вот я ищу его — нахожу на съемке «Встречного»; примостившись где-то в углу, не обращая внимания на шум, ослепительный свет, сутолоку, пишет не то новый диалог, не то «болванку» для песни. (На авторские и постановочные не претендовал.)

Вот он проходит по саду студии, наклонив голову, размахивая рукой и бормоча что-то непонятное. Оказывается, идет к актеру Д. Журавлеву учить его читать стихи, как читали в пушкинское время.

{313} А вот это, по понятным причинам, всего памятнее. Вечер, мы втроем — Г. Козинцев, А. Пиотровский и я — просмотрели снятый материал «Юности Максима» и убедились, что фильм не получается. Медленно идем мы, также втроем, по проспекту — от студии к Островам, обратно к студии и вновь — к Островам. Уже глубокая ночь, ни одного прохожего на улицах, ни одной спасительной мысли… Мы с Козинцевым мрачно молчим, Пиотровский в замечательном настроении. Он издевается над нашей мнительностью, ни с того ни с сего вспоминает латинскую эпиграмму, вдруг начинает восторгаться какой-то, на наш взгляд, ужасной сценой, потом жестом руки словно набрасывает сюжетный поворот… Где-то бьет четыре часа, мы расходимся, почему-то во всем уверенные, с намерениями убийц… На следующий день один из героев — Дема — отправится на казнь, не подозревая, что спасает всю картину.

Понимаю, что этими коротенькими эпизодами, этими деталями не воссоздашь образ, а нужно бы — хотя бы для тех, кто пришел и еще придет нам на смену.

#### 2

Конечно, слова «вы, нынешние, ну‑тка!» говорит Фамусов. Но ведь было и другое: восхищение Герцена когортой героев декабря, знаменитое начало тыняновского романа — рассуждение о людях двадцатых и тридцатых годов XIX века.

Я говорю о людях двадцатых и тридцатых годов нашего века — людях, которых нет, людях, сделавших советское искусство, людях поистине разительных.

По Далю «разить» — значит поражать, озадачивать необычайностью, нечаянностью (от слов «не чаять»).

Да, товарищи, люди эти — не только Эйзенштейн и Довженко, их было не два и не десять человек — озадачивали, быть может, казались странными. Почти всем им при жизни было трудно. Несправедливее всех судьба Пиотровского. Но не надо горечи. Верим: восторжествуют, уже восторжествовали эти разительные, неповторимые люди. Хотя надо по-новому их повторять.

Черт знает, что это были за люди — Юрий Тынянов, Игорь Савченко, Иван Соллертинский и, конечно, Адриан Пиотровский. Оторопь берет, когда пробуешь понять их. Но хочется на примере Адриана Пиотровского хоть попробовать.

Прежде всего невероятная начитанность без чванства, жадность к знаниям, идущим в дело. Он знал, как родной язык, и греческий, и латынь, и немецкий, образцово переводил. Был консультантом и в драматических театрах и музыкальных. Фактически он эти театры создавал. Без него не было бы Трама, не было бы {314} поворота Малого оперного театра к Шостаковичу. Его энциклопедичность сочетается в нем закономерно для двадцатых годов с неуемной страстью к новому, нечаянному, взрывающему традиции и обиход.

Ощущая своим современником Катулла, Пиотровский в то же время двигал в жизнь массовые празднества у Фондовой биржи, комсомольскую оперетту. Ясно, что увлечения Пиотровского нередко оказывались или казались ошибочными.

На одной из «чисток аппарата» на «Ленфильме» Пиотровского кто-то свирепо «прорабатывал». А после выступления Адриана Ивановича, искреннего, взволнованного (таким он был всегда), вышел на сцену коренной работник кинофабрики, бригадир плотников, Иван Иванович Юдин. Он сказал так:

— Встречал я на нашей узкой лестнице и в коридорах этого самого товарища Пиотровского и думал: что он тут делает, кому нужен, чудак такой? А теперь послушал — и его, и о нем — и скажу: хорошо, что такой человек у нас имеется! Большой художник Советской власти!

Лестница на «Ленфильме» стала широкой, пусть ходят по ней новые Пиотровские!

### Сергей ГерасимовСтратег кинематографии

В тридцатые годы «Ленфильм» был средоточием кинематографической мысли. Теперь об этом постоянно вспоминают киноработники. И не только вспоминают. Вздыхают о былых победах «стариков». Пытаются найти этому объяснение в различных фактах. И находят эти факты, сами по себе исторически верные, но все-таки не дающие полного ответа на вопрос, в чем тайна тогдашних успехов ленинградцев.

Говорят, что, мол, в то время кинематограф, только обретя звук, щедро расходовал все накопленное в свой «немой» период. Говорят, что тогда все теперешние мэтры были молодыми и поэтому, без робости и оглядки, выступали в полный голос. Поминают добрым словом художественный совет студии, который нелицеприятно и сурово взыскивал с каждой картины.

Это все так. Однако, вспоминая это, забывают еще об одном обстоятельстве, без которого не было бы «золотого века» «Ленфильма» и всей советской кинематографии. Забывают о том, что тогда в центре деятельной и целеустремленной жизни студии стоял человек, чье имя мы должны всегда помнить.

Человеком этим был Адриан Иванович Пиотровский, номинально начальник сценарного отдела, а по сути дела — душа студии. {315} В последние годы работы на «Ленфильме» Пиотровский, по справедливости, был назначен на должность художественного руководителя.

И надо сказать, что после него это звание ни разу не было так оправдано, так точно определено, кому бы оно ни принадлежало.

Производство кинофильма — трудное и кропотливое дело.

Каждая картина от замысла до выпуска на экран формируется в противоречивой и многообразной обстановке жизни в течение года, а то и полутора и двух лет. И для того чтобы вещь получилась, она должна жить в сердце, разуме, руках художника-постановщика, редактора и всего многосложного кинематографического коллектива неотделимо от действительности, пополняя жизненную основу сценария.

Вот это-то чувство жизни было в высшей степени присуще Адриану Пиотровскому как художнику и человеку. Но ему было дано не только это.

Общаясь с ним ежедневно на протяжении многих лет, его товарищи и ученики не переставали поражаться всесторонней осведомленности, гигантской эрудиции и широте взглядов этого человека, словно бы не имевшего возраста. Он представлялся нам патриархом. Между тем разница между ним и нами измерялась для одних, в том числе и для меня, в семь-восемь лет, на которые мы были его моложе, другие были его ровесниками, третьи даже старше на один-два, а то и на двадцать лет… Да и сам он пришел на «Ленфильм» совсем еще молодым человеком.

Такова обаятельная сила знаний. Единственная сила, которая непреклонно утверждает человеческий авторитет.

Но и знания различны по своему качеству и по способу их применения. Они могут стать предметом академического чванства, мертвым капиталом, крепко-накрепко запертым на замок. А могут быть и возвращены жизни, так сказать, пущены в дело и тем самым умножены.

Знания Пиотровского были именно такого рода. Изысканно зная античность, Адриан Иванович видел в ней щедрый, неиссякаемый источник, питающий современность.

Он переводил так, что латынь и древнегреческий оживали под его пером, в звучных словах, в точных полнокровных образах, в живом русском языке.

Он поразительно чувствовал полноту словесных различений, а это важнейшая сторона поэтического дарования.

Не меньше была и его одаренность ученого, пытливость исследователя.

И вот такой человек, которому судьба прочила, казалось бы, прямую дорогу в Академию по разряду изящной словесности, большую часть себя отдал кинематографии.

{316} Почему? Мы не раз задавали ему этот вопрос. Он отвечал застенчиво, уклончиво. Но ответ напрашивался сам собой. Разгадка была в том, что он видел в кинематографии наиболее жизненное из всех искусств.

А относясь к кино так, страстно желал (а Пиотровский представлял собой натуру страстную) совершенствовать его мысль, его образность, его могучий, только еще нарождавшийся язык.

И тут открывалась еще одна черта его многосторонней одаренности.

При всей видимой рассеянности, вокруг которой складывалось множество забавных анекдотов, Адриан Иванович Пиотровский был точнейшим практиком. Его «обширная» голова вмещала огромное количество разнообразных сведений и соображений, без которых нельзя ни проследить технологию кинофильма, ни тем более ее выстроить.

И наконец, он в высшей степени обладал чертами, качествами, мышлением, талантом стратега.

Сейчас много и горячо спорят, нужно ли это художнику. И однозначный ответ не годится.

С одной стороны, мы, сердясь на самих себя, часто клянем того «внутреннего редактора», который склоняет нас к схеме, идущей порой вразрез с жизнью.

Но с другой — как протест против схем, подменяющих истинную стратегию искусства, особенно часто это случается у молодежи, возникает полное стремление освободиться от стратегического мышления, дав полную свободу случайному, разрозненному, а точнее — объективистскому восприятию действительности. Вот причина того, что рождаются иногда вещи, словно корабли, плывущие в никуда, пущенные по волнам моря житейского без необходимой оснастки и к тому еще груженные всякой дрянью… Вялыми раздумьями вокруг собственного пупа, раздраженным бормотанием насчет неустройства жизни, развязным себялюбием, мелкими страстями, заслоняющими горизонт… И все это под флагом человечности, правдолюбия, искренности. Было ли так и в те времена, когда на «Ленфильме» создавались «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Крестьяне», «Великий гражданин»? Вероятно, в недрах сознания каждого из нас, художников того поколения, образы складывались, мысли формировались в ожесточенной внутренней борьбе, без которой художник не живет, не дышит. Да и сама жизнь тех лет отнюдь не была проще и легче нынешней, а в чем-то и много сложнее и труднее.

Но я не ошибусь, если скажу, что мысли наши складывались, находили свой полный и целостный выход в искусство всегда при участии первого друга и советчика каждого ленинградского режиссера — Адриана Пиотровского, и это определяло правильность направления, в котором мы шли.

{317} Мы приходили к нему на исповедь, когда еще совсем смутно, будто в тумане брезжил замысел новой работы, и чувствовали его направляющую руку вплоть до самого выпуска картины на экран. И мы двигались в верном направлении, потому что он сам, хотя его порой упрекали в наивности, в прямолинейности, мыслил как стратег и учил нас видеть дальние перспективы и ставить перед собой главные, большие цели.

Адриан Иванович Пиотровский не был членом партии, но преданность идеям, выдвигаемым партией, вера в силы родного народа были в нем неистребимы и в высшей степени заразительны. Я не первый раз, говоря о Пиотровском, употребляю выражение «в высшей степени», и это не случайно. То, что в нем было заключено, то, что он отдавал искусству, людям, народу, требует именно этого определения — «в высшей степени». Иная мера к нему неприменима.

Его качества стратега проявлялись не только в том, что он подхватывал наши замыслы, всякий раз становясь негласным и бескорыстным соавтором каждой картины.

Роль его как художественного руководителя студии была гораздо больше. Очень часто случалось так, что он не ждал, пока сценарист или режиссер придет к нему со своими творческими планами.

Как и положено стратегу, он знал силы, которыми располагал, распределял их по всему фронту и выдвигал перед каждым «соединением», перед каждым «командиром» задачи, которые тот мог решить лучше, чем любой другой. Он знал каждого из нас, как художника и человека, а не как просто номенклатурную единицу, и поэтому-то и угадывал, всегда безошибочно, что может и должен сделать тот или иной режиссер, сценарист или даже писатель, до того не сочинявший сценариев и не помышлявший об этом.

— А что вы думаете? — спрашивал Пиотровский, развивая перед человеком замысел его собственного будущего фильма о том, что в этот момент было всего нужнее стране. И, как правило, встречал положительную ответную реакцию, так же как положительную ответную реакцию находила в нем самом каждая плодотворная идея, возникавшая у каждого из нас.

Происходила постоянная диффузия. Токи, шедшие от руководителя и от руководимых, встречались. В этом-то и был секрет успехов «Ленфильма» в ту славную пору.

И таким Адриан Иванович был всегда и во всем. В свое время он отдал немало душевных сил театрам рабочей молодежи, буквально до слез радуясь рождению новых талантов из самой гущи народной. В молодежи он видел как бы самый корень жизни, надежду человечества. Поэтому с отцовской терпимостью принимал неизбежные возрастные заблуждения, ликуя, когда рядом с заблуждениями видел искры народного гения.

{318} Вот эта его любовь к жизни, любовь к человеку и неизбывная вера в него и были тем цементом, который скрепил так называемую «ленинградскую школу» и помог сформироваться характерам Полежаева, Максима, Шахова, кинематографически осмыслить и выразить натуру Чапаева.

Адриан Пиотровский был не столько редактором, сколько художником, и с великой щедростью расходовал свою фантазию, свои философские осмысления действительности на сценаристов и режиссеров, которые были для него как бы членами единой трудовой семьи.

Никто из нас, с ним работавших, его не забудет. Просматривая свои картины тридцатых годов, кто из нас не говорил: «А вот это Адриан подсказал». Что может быть лучше, больше для памяти о человеке?

### Иосиф ХейфицРедактор с большой буквы

#### 1

Тридцать два года — большой срок, но память хранит образ этого человека бережно, без потерь; краски не тускнеют, и воздействие его на нас, оставшихся в живых, не ослабевает.

Так можно помнить только близкого человека и человека большого, яркого, оставившего в твоей душе заметный след.

Таким и был для всех нас незабвенный Адриан Иванович Пиотровский, наш учитель, создавший ленинградскую кинематографию, положивший начало ее славным художественным традициям, воспитатель двух поколений мастеров, глава целой школы киноискусства.

Одного я не помню, кем он был по должности. Редактором, начальником сценарного отдела, худруком? Над этим мы никогда не задумывались. Менее всего он был должностным человеком.

Вспоминается его облезлый стол, на столе пепельница, заваленная чужими окурками (сам он не курил), ручка с поломанным пером, видавший виды портфельчик, графин и стакан из дешевого зеленого стекла…

Ему мы обязаны не только тем, что он ежедневно и ежечасно помогал нам в работе над сценариями и фильмами, но и тем, что он был автором множества замыслов, художественным разведчиком действительности. К часам, подаренным нами, ленинградскими кинорежиссерами, Адриану Ивановичу, мы приложили записку: «Автору всех наших фильмов», и это была правда.

Какие же качества Адриана Пиотровского способствовали этой его роли? Энциклопедическое образование? Да, пожалуй, и оно. Адриан — так мы дружески его называли — был человеком огромных знаний. После суеты студийного дня, ожидая вечернего просмотра, {319} он иногда диктовал машинистке стихотворный перевод прямо с латыни, без черновика. В трамвае или сидя в президиуме какого-нибудь скучного собрания, огрызком карандаша нацарапывал на спичечном коробке тезисы теоретического доклада и, забыв, по рассеянности, коробок на столе, делал потом все же блистательный доклад.

Работая часто у него дома, мы поражались содержанию его книжных шкафов, широчайшему кругу его литературных интересов.

Но, мне думается, главным качеством Адриана Ивановича как руководителя и помощника в сложном процессе творчества было его не притупляющееся и органическое чувство современности.

Человек энциклопедических знаний, он ничуть не напоминал кабинетного ученого, рассеянного профессора, хотя был и профессором, и рассеянным. Я не помню его за обширным столом, обложенным старинными фолиантами. Зато, как сейчас, вижу Адриана в сизой от дыма комнате сценарного отдела, страстно спорящим, активным, погруженным в насущные интересы кино.

Он был мастером кинематографии, любил высокую кухню кинематографа и знал ей цену. Жаль, что он не успел написать книгу о том, чему так щедро отдавал свой талант, знания, любовь. Наверное он назвал бы эту книгу «Как делать фильмы».

Чувство современности помогло Адриану Пиотровскому оценить кино как великое демократическое искусство. Массовость киноискусства, возникшая из самой его технической основы, не была до конца понята в то время многими из нас. Мы видели только количественную сторону явления, удивлялись большим тиражам фильмов, числу киноустановок и т. д. Мы редко задумывались над тем, что массовость и демократичность кино рождают особую ответственность художника перед своей профессией, ибо каждый успех становится достоянием миллионов зрителей, а каждая ошибка, неряшливость, недодуманность будет судиться огромной аудиторией многих стран.

Адриан Иванович постоянно призывал нас к внутреннему ощущению этой огромной аудитории. Его оно не оставляло и в спорах с некоторыми писателями, сетовавшими на трудность прохождения сценариев.

Будучи противником всяческих «инстанций» в сценарном деле, Адриан Иванович всегда прямо и откровенно говорил писателям, что самая читаемая повесть или роман не могут сравниться по количеству читателей с аудиторией любого среднего фильма. Эта потребность в широкой, массовой зрительской «базе», ощущение демократичности подлинно революционного искусства были присущи Адриану Пиотровскому еще задолго до его прихода в кино. В этом смысле приход его в кинематограф был закономерен.

Он любил, любил горячо и беззаветно киноискусство. В жертву ему он приносил порой и театр, увлекавший его много лет, {320} и древнегреческую и римскую литературу, и драматургию! Кино никогда не было для него отхожим промыслом, совместительством. Кино поглотило его с головой дремавшими в этом искусстве колоссальными возможностями, оно увлекло его своим демократизмом. Адриан Иванович восторгался даже тем обстоятельством, что в кино не раздеваются, а прямо с улицы, в пальто и галошах, входят в зал, чтобы приобщиться к искусству. Он говорил, что надо у нас в кинотеатрах разрешить и курение, чтобы человек без всяких ограничений мог целиком отдаться восприятию действия.

Высокомерные рассуждения о киноискусстве, как о деле несерьезном, вульгарном, лишенном освященных тысячелетиями традиций, возмущали его. Он и сам ненавидел «традиции» киношки, боролся с ее стойкими пережитками. Но прекрасно понимал, что частности эти не могут уничтожить искусства, которое полюбили миллионы людей на всем земном шаре, искусства, породившего великих художников и великие творения, что искусство Эйзенштейна и Пудовкина, Чаплина и Довженко не может быть бульварным.

Чувство аудитории, ощущение демократичности киноискусства определило основные симпатии и антипатии Адриана Ивановича как редактора. В сценариях и фильмах он прежде всего обрушивался на скуку, злейшего врага киноискусства, отбрасывавшего зрителя от наших фильмов, толкая его в кинотеатры, где демонстрировались третьесортные буржуазные «боевики».

В своем редакторском искусстве он всегда умел выделить главное. Боролся за главный выигрыш — большое течение фильма его смысловую, драматургическую эмоциональную поступь, его «ветер». Он не выносил топтания на месте, даже во имя мелкого частного успеха, трюка, эффектного ударения. Он учил нас одному из главных свойств режиссера — умению отказываться. Он умел приносить, как говорят шахматисты, далеко рассчитанные жертвы. И всегда был прав.

Поразительным было его умение «строить» фильм. Он взрывал слежавшийся, словно окаменелый материал картины и из обломков на наших глазах выстраивал новую и неожиданную конструкцию. Прорывалась запруда, и тихое застоявшееся озеро начинало течь, стремиться, захватывая на пути и унося с собой все, что до сих пор лежало мертвым реквизитом. Концы и начале менялись местами, взрывался привычный план сюжета, возникали параллельные линии действия, неожиданные повороты, исчезала скука! Здесь же, в пылу импровизации, он предлагал новые мотивировки, определял их драматургические функции. Он как бы распахивал окна, и в комнаты врывался его любимый «ветер»!

Не понимая иной раз высокого смысла этих «вторжений» Адриана Ивановича в творческий процесс, некоторые сторонники творческого «изоляционизма» называли его поваром, якобы отрицающим «святость творчества». Кто‑кто, а уж он знал цену высокому искусству! {321} Он любил и понимал подлинную красоту. Но шаманство, прикрывающее нередко бесплодие, он ненавидел. Он не оперировал отвлеченными понятиями нужности и важности темы, а будил фантазию художника, рисуя перед ним живой образ, заманчивую картину. Как истинный гурман, умел вызывать у нас аппетит рассказами о замечательных блюдах, от которых текут слюнки. И как скульптор, он на глазах у завороженных слушателей мял и бросал в нужные места куски глины, одним шлепком рождая будущую форму! И как портной, с треском отрывал плохо пришитый рукав, пугая «клиентов»!

Работоспособность его стала притчей. Я не помню его отдыхающим. Его близорукие глаза часто смотрели куда-то мимо собеседника, даже переходя улицу он думал о чем-то своем. О его рассеянности рассказывали анекдоты, но это не была рассеянность чудака, а рассеянность человека сосредоточенного на главном.

Кем он был для нас? Пожалуй, он был идеальным редактором. Редактор с большой буквы! Таким, которого не было у нас уже почти треть века, тоска по которому не проходит и ныне.

#### 2

Адриан Иванович никогда не уединялся в Дома творчества и не отдыхал в санаториях. Свой отпуск проводил в скитаниях по неизведанным тропам далеких окраин. Не оставляя адреса, уезжал то в Казахстан, то на Алтай. Как-то операторы кинохроники встретились с ним в высокогорном районе Памира. Они рассказывали потом, как он пытался помочь шоферу столкнуть с места застрявший грузовик и, не задумываясь, бросил под колеса буксовавшей машины свое единственное походное пальтишко.

Осенью он возвращался загорелый, обветренный, переполненный впечатлениями. Он заражал нас своим бодрым «отчетом» о лете, широкими замыслами новых фильмов, наблюдениями и планами. Помню, он однажды вернулся из своих скитаний с идеей создания своеобразных кинематографических Ругон-Маккаров — огромной эпопеи о нашей современности. Герои целой серии фильмов должны были, по его замыслу, повторяться, и, будучи главными в одних фильмах, появляться в других как эпизодические персонажи. Зрителю было бы приятно узнавать своих старых знакомых, следить за развитием их дальнейшей судьбы. Фридрих Эрмлер, один из первых, решил это осуществить. В «Великом гражданине» он показал Максима уже старым большевиком.

Адриан Иванович вынашивал идею создания фильма о простой полуграмотной крестьянке, поднявшейся до государственного деятеля, о «кухарке, которая будет управлять государством». (Из этого замысла возник впоследствии «Член правительства».)

{322} Но больше всего он мечтал о фильме, посвященном русскому интеллигенту, с типом большого ученого — героя великой русской революции в центре. Он говорил нам как-то:

— У нас есть Чапаев — бессмертный образ крестьянского командира, мы создали в кино памятник большевику-рабочему, своими руками делавшему революцию, рядовому Партии. Я имею в виду Максима. Мы обязаны создать в кино образ русского интеллигента, который смог бы стать в ряд с ними обоими. Вы поймите — нужно увековечить интеллигента в революции. Был же Тимирязев, были многие другие. Я — сын академика, больше чем кто-либо другой, чувствую необходимость такого фильма.

По правде говоря, тогда казалось странным, что Адриан Иванович обращается с этой «стариковской» темой к нам, почти юношам. «Интеллигенция и революция»! Не молоды ли мы для этого? Но Адриан Иванович сумел нам доказать, что дело молодых браться за новое, еще неизведанное. Кстати, будучи человеком добрым и по-интеллигентски мягким, он умел проявлять твердость, когда дело шло о долге художника. Он любил непроторенные дороги, любил разведку боем. В годы, когда были поставлены на «Ленфильме» первые картины об истории большевистской партии, наша литература только еще приступала к освоению этой новой темы.

К постановке фильма о профессоре Полежаеве Адриан Пиотровский относился как к своему личному делу. У него были свои симпатии и антипатии в среде ученых. Он отлично знал эту среду.

Через год после приведенного выше разговора он сидел с нами в просмотровом зале. На экране мелькали отрывки сцены ссоры Полежаева со своим учеником Воробьевым, трусливым и мелким человеком, ненавидящим революцию. Когда дали свет, я заметил, что Адриан Иванович как-то странно шмыгает носом и трет кулаком глаза (носовые платки он часто забывал дома). Надо сказать, что к обнаженному сердцу картины Пиотровский обычно относился без особых «переживаний», не умилялся и не приходил в дилетантский восторг. Тем более странно было видеть его растроганным. Попросив папиросу и неумело, как школьник, выплевывая дым вперемежку с кашлем, он произнес:

— Это будет хорошо. Пора уже перестать изображать интеллигента, задумывающегося над вопросом — принять ему или не принять революцию. Надо идти дальше — показать ученого-борца. Помните, на памятнике Тимирязеву написано: «Борцу и мыслителю». Это же готовая формула характера!

В период мучительных сценарных «вариантов», занявших около года, Адриан Иванович терпеливо поддерживал наиболее, если можно так выразиться, «вздыбленный» вариант, где был отчетливо выражен революционный пафос и сведены до минимума семейные и бытовые отношения. Он призывал нас без боязни показывать {323} в этой камерной по своему характеру картине «ветер революции», революционную патетику эпохи, выводить действие из профессорской квартиры, насыщать центральный образ открыто революционными интонациями.

Как-то утром, идя на съемку, я встретил Адриана Ивановича во дворе студии. Он остановил меня и, держа, по обыкновению, за пуговицу, здесь же, среди шума грузовиков, осветительной аппаратуры, сказал:

— Знаете, как мы назовем картину? «Депутат Балтики». Что, нравится? — он был счастлив, как мне казалось, своей выдумкой. — «Беспокойная старость» — не годится! Старость! Это совсем не то. Его же матросы избрали в Совет! Он же матросский депутат! В этом есть «ветер», дыхание эпохи! Старый профессор, интеллигент — матросский депутат!

Он любил эти термины — «ветер революции», «ветер эпохи». И он стремился к тому, чтобы этот ветер выдувал из сценариев и картин комнатные страсти, квартирные конфликты. Он считал, что в старые жанровые фильмы нельзя влить новое содержание. Он искал эту новую форму, «емкую форму», по его выражению. Под «емкой» он подразумевал такую форму, которая позволит внести в фильм, ограниченный по своей временной протяженности, наибольшее количество драматургического материала, выражающего интеллектуальный мир нового человека, его отношение к жизни, его борьбу, самое новую жизнь.

— Для всего этого, — говорил он, — тесен привычный жанр кинодрамы с ее многословием и каноническим развитием действия.

Ненавидя в кино многословие, Адриан Иванович был против сокращения длинной речи профессора Полежаева на заседании Петроградского Совета. Он считал, что эта речь отлично передает «ветер эпохи». Ему важно было видеть профессора среди массы, среди революционных солдат и матросов, преобразивших старого ученого. У него было удивительное композиционное чутье. В 1935 году, после просмотра фильма на Всемирной выставке в Париже, Ромен Роллан в письме режиссерам указывал как на главное достоинство фильма именно на этот «расцвет личности под влиянием действия масс».

### Николай КоварскийАдриан Пиотровский

#### 1

Он часто менял комнаты, в которых работал. Каждый раз, когда я вспоминаю о нем, он видится мне в другом кабинете. Виноват в этом был, разумеется, не он, а та постоянная лихорадка организационных и административных перестроек, которою студия {324} «Ленфильм» болела со дня рождения, болеет, кажется, и по сей день. После каждой такой перестройки кабинет Пиотровского переезжал в другую комнату. Все они были необжитыми, неуютными, обставленными какой-то случайной мебелью.

Очередной директор студии (их только до войны сменилось, кажется, восемнадцать или двадцать) мог, заново придумывая организационную схему «Ленфильма», ограничить в своей вновь придуманной схеме должность Пиотровского такими-то и такими-то обязанностями. Но никто из сценаристов, режиссеров, операторов, художников с этими ограничениями не считался. К Пиотровскому шли и обращались не как к «главному» или «заместителю», а прежде всего и только как к Пиотровскому.

После каждой перестройки менялось и название должности, которую он занимал. Реально от этой перемены названий ничего не менялось, потому что всегда он занимал или «исполнял» только одну должность, которая неизменно называлась — «Адриан Пиотровский».

Несколько лет тому назад вышло три тома аннотированного указателя советских художественных фильмов, охватывающего период в сорок лет, от 1917 до 1957 года. Согласно этому указателю роль Адриана Пиотровского ограничивается авторством сценария «Чертово колесо», одного из первых фильмов, поставленных Козинцевым и Траубергом, и соавторством в сценарии «Турбина № 3», поставленном С. Тимошенко. Я не собираюсь обвинять составителей указателя, проделавших очень сложную и трудоемкую работу, в том, что они умалили роль Пиотровского в истории нашего кино. Нет, они решительно не виноваты. А. Пиотровский был душой «Ленфильма». Я не сомневаюсь, что режиссеры, снимавшие в те годы на «Ленфильме», согласятся со мной. Но ведь нет такой графы в любом фильмографическом или библиографическом указателе, в которой можно было бы указать — «душа», поэтому я и не виню составителей.

В необжитых, неуютных, скверно обставленных комнатах работал человек, без которого «Ленфильм» никогда не занял бы того высокого места в советском искусстве, какое занимал он целые десятилетия. С его помощью созданы были фильмы: «Чертово колесо» и «Обломок империи», «Катька — бумажный ранет» и «Одна», «Встречный» и «Депутат Балтики», «Юность Максима» и «Семеро смелых» и множество других, которые стали классикой советского кинематографа. К Адриану Ивановичу относились по-разному — одни любили его, другие — нет, но все решительно обращались к нему за советами и помощью. Ибо не существовало на «Ленфильме» картины, сценария, замысла, роли, которые не были бы в той или иной мере обязаны Пиотровскому своим существованием, своим возникновением, своей реализацией. Появлялся ли на «Ленфильме» новый сценарист или режиссер, привлекался {325} ли к работе над сценарием тот или иной крупный писатель, поручалась ли молодому актеру ответственная роль — все это происходило по большей части по инициативе Пиотровского.

#### 2

Мы привыкли к тому, что незаменимых не существует. Как бы ни был талантлив и знающ тот или иной человек, если даже по уходе или по смерти его не найдется такой же, равноценный, то усилиями нескольких людей можно заменить его одного. Это, разумеется, справедливо, но вместе с тем и несправедливо. Верно и неверно. Пиотровского — с его необыкновенной проницательностью, инициативой, пониманием, умением подсказать сюжетный ход, кандидатуру режиссера и актера, монтажную переделку и перестройку, новый монтажный план для уже снятого материала и т. д. — заменить было невозможно.

В сущности, не было ни одного сценария и в немом периоде «Ленфильма», и в звуковом (до 1937 года), в котором он не мог бы считаться соавтором в прямом и точном смысле этого слова. Но талант его заключался не только в том, что он мог придумать и подсказать наиболее верный и точный сюжетный ход, подсказать необходимые, диктуемые темой и идеей изменения в характере действующего лица, определить тот единственно правильный путь работы над сценарием, который превращал этот сценарий из вялой и рыхлой прозы в острое и яркое произведение подлинной кинематографической драматургии. Пиотровский обладал и еще одним даром — даром проницательного анализа, умением точно указать недостатки сценария, понять его слабости.

Помнится мне, долго длилась работа над сценарием «Королевские матросы», посвященным истории восстания английских матросов в Инвергордоне, на базе английского военного флота. Сценарий этот был впоследствии поставлен режиссером Владимиром Брауном. Было написано уже несколько вариантов, а работа ни режиссера, ни меня — редактора сценария, не удовлетворяла. Наконец, мы решили прибегнуть к помощи Пиотровского. Он пришел, внимательно выслушал сценарий, пожал плечами и сказал, как всегда спокойно и словно между прочим: «Что такое драматический конфликт? Ведь это всегда драка, борьба… А у вас враждебные стороны дерутся так, словно кулаки у них обернуты ватой, чтобы противнику, получившему удар, не было больно». Больше он, собственно, ничего и не сказал, да нам ничего больше и не нужно было. Через некоторое время готов был новый вариант, который, как принято говорить на студиях, «пошел в производство».

Он никогда не был сторонником «бесконфликтной» драматургии, всегда стремился к тому, чтобы конфликт, положенный в основу сценария, был развит многосторонне, ярко, резко.

{326} Мимоходом отмечу, что я не встречал в жизни человека, который умел бы слушать так внимательно и сосредоточенно, как умел слушать Пиотровский. Слушал он обычно почему-то щурясь, и это было признаком собранности, сосредоточенности. Было понятно, что, слушая, он напряженно обдумывает то, что говорит ему собеседник или читает автор. Потом я понял, что он обдумывает не только услышанное, но и собственные замечания, и то, что ему могут на его замечания возразить. Слушая, он как бы оспаривал свои впечатления, стремясь предугадать и понять точку зрения партнера. Вот почему его слова в конце беседы или обсуждения обычно бывали почти неоспоримы и очень точны.

#### 3

Мое первое впечатление от работы Пиотровского было и самым сильным. Из Одессы вернулась одна из съемочных групп, снимавшая там немую картину о французской интервенции на юге России в эпоху гражданской войны. Просмотр отснятого материала (вместе с дублями) длился несколько часов. Материал был неинтересный, изобиловавший ошибками и режиссерского, и актерского, и операторского порядка. Пиотровский, посмотрев материал, назначил обсуждение его на следующее утро. У меня было такое впечатление, что положение безвыходно, неисправимо, что зря истрачена куча государственных денег, пленка, трудовые усилия большого коллектива. На следующее утро я пришел в кабинет Пиотровского, где собралась вся группа. Пиотровский тихо изложил, как надо монтировать, по его мнению, картину. Части следовало переставить — первую на место третьей, четвертую — в финал, вторую на место четвертой. Он рассказал, как будут развиваться события и сюжет в этой, смонтированной по его плану, картине. Я поразился не только стройности и логичности его схемы, но прежде всего тому, что вообще что-то получилось. Группа во главе с режиссером приняла план и отправилась работать.

Но я вышел из кабинета Пиотровского озадаченный. Прежде всего эта аварийная помощь показалась мне в высшей степени необычной. Можно ли себе представить, что писатель, закончивший черновик романа, отдаст его кому-то, и тот, кому он отдал, меняет местами отдельные главы, эпизоды, сцены? Но в кино процесс творчества имеет особые черты, фильм — результат усилий и творчества многих людей, и хотя случай с перестановкой частей необычен даже в кино, но новый план действительно «спасал» картину.

Он с необыкновенным вниманием, удивительным при его огромной занятости, следил за появлением новых людей и новых фильмов. Как-то, приехав из Москвы, он сказал, что видел документальный {327} фильм «Тунгус с Хэнычара», одной из сибирских студий, что режиссер М. Большинцов, поставивший его, безусловно талантливый человек и что необходимо пригласить его на «Ленфильм». Он уговорил дирекцию. Большинцов был приглашен на студию, и хотя режиссером он оказался неудачливым, сценарные работы его («Крестьяне» — совместно с В. Портновым и Ф. Эрмлером, «Великий гражданин» совместно с М. Блейманом и тем же Ф. Эрмлером) вошли в историю нашего кино.

На студии Пиотровский все успевал — и прочесть очередной вариант сценария, и просмотреть отснятый за минувшие сутки или за более длительный срок материал, дать поправки по режиссерскому сценарию, посмотреть пробы. Мне он всегда казался человеком в высшей степени трудолюбивым, но далеко не организованным, и я удивлялся этой его «вездесущности». Секрет был очень прост — и режиссеры, и сценаристы, и операторы, и актеры сами нуждались в его советах, знали, что он даст самый верный, единственно правильный совет, и сами его об этом совете просили.

Как-то он прислал за мной — тогда начальником сценарного отдела — и повел смотреть пробы для фильма «Гроза», который ставил режиссер В. Петров. Три актрисы пробовались, по инициативе режиссера, на роль Катерины. Первая кандидатура — актриса Малого театра — была явно неудачна, не говорила, а декламировала текст, да и весь ее облик был как-то подчеркнуто театральный. Но вторая проба — одной из актрис Художественного театра — была, по моему мнению, наилучшей. Во всем облике актрисы было какое-то предвестие трагедии, предощущение жестокой судьбы. Третья проба — А. К. Тарасовой, которая потом и исполняла эту роль. Повторяю — вторая проба мне понравилась больше всех. Пиотровский по дороге из ателье к себе в кабинет внимательно выслушал меня и сказал: «Я с вами не согласен. По-моему, Тарасова лучше. Но дело не только в моем мнении. Дело в том, что, как вы сами говорили, Петров склонен преувеличивать роль религиозных мотивов в сознании и в судьбе Катерины, а это обязательно поведет к своеобразной мистической трактовке ее трагедии. Таким образом, — продолжал Пиотровский, — тот дух непокорства и бунта, который ясно сказывается в истории Катерины, будет явно снят, скомкан, а ведь именно он самое для нас драгоценное в этой экранизации. Я вас очень прошу поддержать кандидатуру Тарасовой, у которой именно эта сторона роли наиболее выразительна и ярка».

Я не мог не согласиться с его доводами и, по его просьбе, не сказал режиссеру о своих впечатлениях, всячески поддерживая кандидатуру А. К. Тарасовой, на которой настаивал Пиотровский. Всякому, кто видел фильм «Гроза», должно быть ясно, кто был прав.

{328} Когда режиссерский сценарий «Грозы» был закончен, Пиотровский попросил меня пригласить на обсуждение сценария кого-либо из известных литературоведов, чтобы и с этой точки зрения проверить сценарий, и назвал профессора В. А. Десницкого, с которым я был знаком. Я позвонил Десницкому. Он объяснил, что вряд ли может быть чем полезен, потому что в последний раз был, как он выразился, «в иллюзионе» вместе с Алексеем Максимовичем то ли в 1910, то ли в 1911 году. Тем не менее я просил его не отказываться дать отзыв и послал ему сценарий. Сценарий Десницкому понравился, он пришел на обсуждение и коротко сказал об этом, Пиотровский, очень угнетенный тем, что сценарий «безотраден», фильм может быть воспринят как фильм пессимистический, пытался проверить у Десницкого свое предположение, что оптимистическое начало пьесы, сценария, фильма должно быть заключено в трактовке молодых персонажей — Кудряша и Варвары. Десницкий вдруг взорвался и высмеял эту идею со всей иронией и язвительностью, на которую был способен, а человек он был язвительный и остроумный. И впрямь, мысль о Кудряше и Варваре как оптимистическом начале пьесы была наивной, но рассказал я ее отнюдь не для того, чтобы продемонстрировать наивность Пиотровского, а совсем с иной целью. Он не принимал, не понимал в кинодраматургии таких категорий, как безвыходность, безысходность, безотрадность. Ему представлялось, что даже фильмы об отдаленном прошлом должны открывать зрителю перспективу будущего, перспективу выхода из жизни, полной мук и страданий. И «наивность» Пиотровского происходила в данном случае не от его неосведомленности в истории России XIX века, в истории русской литературы той же эпохи, а от высокой оценки значения кинематографа, его роли как «самого главного» из искусств, как величайшего по силе средства массовой агитации.

#### 4

У слов, как известно, своя судьба и своя жизнь, Старея, они выигрывают в точности и теряют в эмоциональной силе. Говоря о людях, чья молодость совпала с эпохой гражданской войны, расцвет деятельности которых приходится на двадцатые и тридцатые годы, невозможно изобретать новые слова, нужно пользоваться теми, которые привычны были для них, ровесников века.

Адриан Иванович Пиотровский был одним из таких ровесников века, принадлежал к тому поколению беспартийной художественной интеллигенции, которое начало свою жизнь в искусстве еще в годы гражданской войны. Один из самых характерных признаков этого поколения — исключительно, самоотверженно честное отношение к революции. В глазах этого поколения политический {329} смысл, политические задачи художественного произведения, будь то поэма или роман, пьеса или спектакль, картина или симфония, были не только первоочередными и главнейшими, но и подчиняющими все другие элементы, другие задачи произведения. Любимым поэтом и вождем поколения был Маяковский, наиболее характерным его представителем в кино — Эйзенштейн.

Оно было отмечено не только необыкновенной честностью, но и подлинным горением и энтузиазмом. Меньше всего заботилось оно о своей творческой биографии, о собственной роли в искусстве, больше всего интересовала его та польза, та конкретная польза, которую оно могло принести своими знаниями, искусством, мастерством. Отсюда тот несколько наивный, но очень характерный для двадцатых годов утилитаризм, который был для этого поколения как бы символом веры. Еще в восемнадцатом году писал Маяковский в стихотворении «Приказ по армии искусств»:

Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.

Разумеется, тема пользы, непосредственной пользы, приносимой искусством, выражена в этом «Приказе» еще совсем грубо и элементарно, но, право, позиция Лефа, который возник спустя несколько лет после того, как был «Приказ» написан, мало чем отличается от этих элементарных формул.

Символ веры поколения был и символом веры Пиотровского. Кажется, именно в его деятельности он выражен был наиболее ясно. Он был превосходным театральным критиком — я до сих пор помню ряд его замечательных статей, он был одаренным драматургом, и старики — ленинградские театралы, вероятно, хорошо помнят имевшую большой успех его пьесу «Падение Елены Лей»; он был специалистом по античной литературе, человеком широкой филологической эрудиции, превосходным переводчиком греческой и римской поэзии и драматургии. Переводы его мало переиздаются, а я совершенно убежден в том, что не одни его переводы из Катулла — они частично переизданы — подлинные шедевры искусства перевода. Работа переводчика, кажется, доставляла ему наибольшее творческое удовлетворение, но разве мог он ограничиться только ею или же перейти на научную работу по специальности, по истории античной литературы и театра? Связь с современностью, непосредственное участие в сегодняшнем дне было для него самым главным и важным. Вот почему работе на студии, в театрах, в разного рода культурно-просветительных организациях, педагогической он отдавал большую часть своего рабочего времени.

Помнится, мне рассказали, что в период ученичества Пиотровского в Университете, когда он проходил по огромному университетскому {330} коридору, кругом шел почтительный шепот: «Вот идет новый Зелинский…» О нем говорили, как о подающем большие надежды молодом ученом. Я спросил его спустя несколько дней: «Ведь у вас любовь к античности в крови? Почему же вы только мимоходом занимаетесь ею, почему не отдаете ей все свои силы». В ответ он снисходительно улыбнулся, потом сказал, что он мечтает перейти на научную работу, но сейчас для нее еще не пришло время, и он счастлив той пользой, которую может принести в других областях. Придет время, и он будет заниматься только античностью.

Он не мог заниматься только античностью, только наукой, только переводами. Он хотел быть полезным революции всеми своими способностями, литературным дарованием, работой в кино, на театре, в печати. Эта многосторонность деятельности была для него чертой принципиальной, вот почему, кстати говоря, наибольшее и наилучшее применение она нашла на киностудии, ибо кинематография — искусство, требующее самых разнообразных дарований, искусство, создаваемое коллективными усилиями многих людей.

Я и не верил тому, что Адриан Иванович когда-нибудь будет заниматься только античностью либо ограничится только переводами с греческого и латинского. Он никогда не смог бы полностью отдаться изучению прошлого. Он был человеком живой жизни, живой души, необыкновенного и горячего интереса к сегодняшнему дню, к сегодняшнему искусству.

Жизнь его и работа очень рано оборвались. Но как много, как бесконечно много успел сделать этот человек, одаренный почти фантастическим трудолюбием. И кто знает, какими новыми успехами, достижениями, победами была бы ему обязана советская кинематография, советская наука об античности, советский театр, наша критика, если бы его жизнь не завершилась столь преждевременно…

### Леонид РахмановНе будь Пиотровского…

#### 1

Порой и сейчас еще спорят — можно ли планировать и заказывать художественные произведения. Спорят, но редко. Считается, что нельзя. Уж слишком скомпрометированы так называемые темпланы театров и киностудий. Даже сами эти организации стали стесняться спрашивать у писателя, у драматурга, не заинтересует ли его такая-то тема. Оказенивание творческого процесса, подмена авторской инициативы, стирание индивидуальности художника и еще более страшные слова витают над обеими сторонами. А ведь {331} было время, когда таким путем появилось на свет немало известных произведений советской драматургии и кинематографии. Об этом как-то напомнил кинорежиссер Лев Кулиджанов. Он только забыл упомянуть имя человека, с которым связано большинство успехов кинематографа тридцатых годов, по крайней мере тех лент, которые выпускал «Ленфильм».

Но сначала существенная оговорка. Если автору предлагается казенная тема в казенном переплете и ничего больше, так сказать, чистая номенклатура без малейшего проблеска художественного, драматического решения, пусть брезжущего где-то далеко впереди, если ни автор, ни «заказчик» (я имею в виду редактора, завлита, худрука) не ощущают заложенных в этой теме, в этом материале эмоциональных ресурсов, можно с уверенностью предсказать крах. Затея окончится возвратом аванса или списанием обоюдных убытков — обоюдных, ибо автор терял время и силы на бесплодную работу.

Мне скажут: что делать? Риск неизбежен. Кто может заранее гарантировать победу и указывать для нее пути? Никто, это верно. Искать художественные решения, писать так, чтобы произведение волновало, а не просто сообщало какие-то факты, — это целиком дело автора. Но все же и в этом тончайшем деле возможен советчик, человек, который раньше автора, каким-то шестым или седьмым чувством почувствовал — что же скрыто в предлагаемой теме, существует ли тот, иногда единственный, драматический поворот, который вдохнет в нее жизнь, — иными словами, талантлива тема или бездарна.

Таким советчиком был Адриан Пиотровский. О нем, о его роли в советском кинематографе несомненно напишут много, подробно. Здесь же я хочу просто сказать: не будь Пиотровского, не было бы «Депутата Балтики». Я не знаю, как ему пришло в голову: «Тимирязев и Октябрьская революция — это же прекрасно для фильма!» Дар предвидения часто и прежде позволял Пиотровскому в зерне темы угадать ростки образов, идей, событий. Произошло это и на сей раз.

Кстати, при наших встречах не произносились слова: «тематический план», «народ требует», «фильм к 20‑летию Октября» и т. д. Откровенно говоря, я даже не сопоставлял то, над чем я работал летом и зимой 1935 года, с близящимися высокими датами, Не уверен, что делал эти сопоставления и сам худрук кинофабрики.

Не делал Пиотровский и другого: не внушал мне, какой Тимирязев хороший, какой он великий, как много значил его пример для русской интеллигенции, сколько в этом подвиге ума, мужества, сердца. Дело Пиотровского было подсказать «тему», в которой все это заключалось и могло быть обнаружено автором. Автору он доверял: сам будет виноват, если ни черта не увидит, — {332} значит, нечего с ним и связываться. И я пришел к Пиотровскому уже с написанным вчерне либретто сценария, ни разу до этого с ним не встретившись…

Не нужно думать, что дальше все пошло гладко, умильно сладостно, на сплошных восторгах и вдохновении. Так не бывает, тем более что кинематограф — не литература, где автор сражается в основном с самим собой; кино — дело коллективное, требующее индивидуальных жертв и соборных споров.

Прежде всего, где и как это происходило? Огромная, мрачноватая комната. Всего два окна, почти всегда горят лампочки под потолком и на стенах. Стены темные, стулья старые, канцелярские. Нет крытого щегольским сукном или полированного стола для заседаний, каждый ставит свой стул, где хочет. Все придвигаются ближе к хозяину, который с непринужденной, я бы сказал, античной простотой возвышается над письменным столом монументальной величины и старомодного вида. Стол не завален бумагами, не загроможден телефонами, перед Адрианом Ивановичем лежит листок, где он кратко, одним-двумя словами что-то иногда отмечает, пока говорят другие.

Худрук кинофабрики меньше всего походил на машину. Не напоминал он и кинематографического босса, продюсера, инженера живых теней, в нем не было решительно ничего от индустрии: в «миру» он, как известно, — филолог, переводчик Аристофана. И все же именно здесь, в этом безличном и неуютном кабинете, сидя в этом скрипучем кресле, он почему-то ассоциировался для меня с генератором: внешне спокоен, статичен, а внутри вырабатывается гигантская энергия. (Вероятно, теперь пришло бы на ум сравнение с атомным реактором!)

Пиотровский сидел и молчал, сидел и слушал, а от него исходили токи, которые передавались присутствующим, всех возбуждали, заставляли усиленно напрягать свои умственные способности… Атмосфера была так наэлектризована, что в воздухе пахло казалось не табаком, как на большинстве заседаний, а озоном, как это бывает в помещениях, где работают электрические машины.

Вместе с тем эта комната была полностью раскрепощена от диктата, от всякого проявления власти или гнетущего авторитета, хотя каждый отлично понимал, что имеет дело с хозяином мысли. Конечно, последнее решение было всегда за Пиотровским, но нас подкупало, что он удивительно умел слушать, когда вокруг него говорили и спорили. Слушал не осуждающе, не саркастически, не снисходительно, наоборот — поощряюще, но, странная вещь: самоупоенной болтовни, часто свойственной заседаниям подобного рода, при нем тоже не было. Говорили свободно, откровенно, но даже профессиональные краснобаи не растекались в словоизвержениях, были максимально собраны. Все с нетерпением ждали, что скажет, наконец, этот терпеливо молчащий человек. Никто не сомневался, {333} что его слово будет и новым, и неожиданным, и вберет в себя все, что до него было сказано интересного и ценного, и отбросит чепуху, бредни, вообще поднимет разговор на высший уровень.

Хотя многих спорщиков и проектантов в итоге постигал разгром, ни у кого не опускались руки, не появлялось ощущение, что он подавлен, раздавлен, обижен, оскорблен, — известно, до чего мнительны и самолюбивы работники художественного фронта, как легко их ввергнуть в уныние. В словесных битвах нередко участвовали немалые творческие индивидуальности, самобытные оригинальные художники, но и они почему-то не испытывали горького чувства, когда Адриан Иванович чуть ли не до основания разрушал столь милую им постройку и предлагал возвести на ее месте новую, относилось ли это к отдельному эпизоду или ко всей композиции в целом, к одному образу или характеру или к стилю всей вещи. Покоряли художественное бескорыстие Пиотровского и напор его артистического темперамента. Если надо, не останавливаясь перед самыми дерзкими переделками, радикальными изменениями в замысле, которых обычно страшатся все авторы, он уверенно шел вперед, отчетливо видя перед собой идеальный результат, которого мы пока еще не видели, и эта великолепная убежденность, граничившая где-то с визионерством, действовала безотказно.

В первоначальных набросках моего сценария были лишние персонажи, побочные сюжетные линии, стремившиеся порой вылезть на первый план, занять много места. Так, долгое время по страницам сценария мыкалась профессорская дочка. Появилась она отчасти из-за того, что автор боялся оставить зрителей будущего фильма без молодой женской роли, своеобразный «хвостизм» начинающего кинематографиста, отчасти (и это, пожалуй, главное) из-за авторского желания как можно больше драматизировать положение, в котором оказался Полежаев, сделать его одиночество еще более полным: от него уходит не только близкий ученик, но и родная дочь. Передовую курсистку отшатнул от отца тот же самый октябрьский ветер, который его увлек за собой; сыграло роль и влияние Воробьева, которого она любит или воображает, что любит. Но с приездом Бочарова в ее настроении совершается перелом, и по первому снегу, по декабрьскому Питеру он привозит ее, едва оправившуюся после простуды, на салазках в родительский дом… Все это было складно и, как мне казалось, довольно поэтично изложено, но на деле отдавало нестерпимой традицией и лирико-драматическим штампом. Удивительно, как это Адриан Иванович долго терпел мою Зою, — лишь весной 1936 года она, как Снегурка, бесследно растаяла.

Второй случай был в ином роде: персонаж не исчез, а трансформировался. Когда в ту же весну мы с И. Хейфицем и А. Зархи трудились над завершением сценария «Беспокойная старость» {334} («Депутатом Балтики» Пиотровский назвал готовый фильм уже через год), в какой-то момент работа застопорилась, даже пошла вспять: многое становилось мельче, обыденнее, бытовила всю вещь и существовавшая тогда еще Зоя, важные мысли не получали пластического решения и развития. Что делать? Возвращаться к первооснове, восстанавливать вычеркнутое, в чем-то наивное, а в чем-то дразнившее воображение? Кто знает, как было бы дальше, не будь Пиотровского. Первоначально в сценарии эксцентричный и аполитичный ученый Бочаров приезжал из Казани в Петроград в разгар Октябрьских событий и мирно засыпал перед дверью профессора Полежаева, постеснявшись стучать в дверь, поскольку электричества не было и звонок не звонил. И вот такого-то чудака Пиотровский рекомендовал в партию! Пусть будет большевиком и пусть явится к профессору не из Казани, а прямо с фронта, куда его, предположим, год назад отправили царские власти за участие в студенческих беспорядках и агитацию среди матросов. Но при этом по-прежнему останется учеником Полежаева.

Поразительное действие произвел в моем камерном сценарии этот новый «фермент», внесенный, казалось, весьма бесшабашно! Сценарий сразу стал набирать необходимую для изображения той бурной эпохи взрывную силу и масштабность. Родились новые эпизоды — в Смольном, в Петросовете; у Бочарова завязались близкие отношения с матросом Куприяновым, а сам Бочаров, превосходно сыгранный в фильме Борисом Ливановым, настолько «забыл» о своей былой беспартийности, что в первой же картине пьесы, над которой я тогда работал, легко и свободно шагнул в 1916 год: его арестовали как раз на той лестнице, перед полежаевской дверью, «чтобы не беспокоить профессора…»

Третий случай не столь нагляден: сценарий о железнодорожном машинисте, который я писал для Эраста Гарина, не увидел света на экране по независящим от автора и от кинофабрики причинам — не понравился одному из заместителей наркома путей сообщения.

Когда я прочел Адриану Ивановичу первый набросок этой кинокомедии, он тут же, в присутствии режиссеров Э. Гарина и Х. Локшиной, произнес приговор: характер главного героя не самостоятелен, подражателен, ибо списан с самого Эраста Гарина. Гарину не в кого будет перевоплощаться, нечего играть, а стало быть, все искусство побоку: какой смысл работать над такой ролью?

Этот остроумный и беспощадный анализ было тяжело пережить, не скрою. Но пока я брел, спотыкаясь, домой — с Петроградской стороны на Васильевский остров, — в голове уже начали шевелиться кое-какие мысли в связи с полученным советом — писать характер моего машиниста не по сходству, а по противоположности, по диаметральному несовпадению с характером Гарина.

{335} — Так будет интереснее и вам, и Гарину, и зрителю, — сказал Адриан Иванович.

Верю, что так бы оно и вышло, но показать ему продолжение своей работы я уже не успел.

#### 2

Я не часто встречался с Адрианом Ивановичем, но и тех незначительных наблюдений, какими я располагал, было достаточно для того, чтобы понять, что это человек сложный и страстный, отнюдь не благодушный дядюшка, склонный дарить свои художественные идеи и свое благоволение просто так, от щедрот души. Бывал он и вспыльчив и нетерпим. Не забуду, как во время одного из наших рабочих разговоров дверь в кабинет приоткрылась (как-то не доглядела секретарша, добрейшая «среброкудрая» всеми нами любимая Люси Ивановна), и в щель просунулось нахальное личико только еще начавшего подавать надежды, но уже развращенного похвалами, до крайности бойкого и циничного молодого музыканта.

Я впервые увидал на лице Пиотровского гнев. Куда исчез его юмор, олимпийское спокойствие! Дрожа от негодования, он закричал:

— Ступайте вон! Я вам сказал, что никогда не приму! Не показывайтесь мне на глаза!

Личико моментально исчезло, дверь закрылась. В кабинете на минуту воцарилось молчание. Вероятно, многие, как и я, подумали: «Какую же подлость должно было сотворить это юное дарование, чтобы Пиотровский его так отшил? М‑да, не хотел бы я оказаться на его месте!»

Надо добавить, что год, в котором произошла эта сцена, был 1937‑й, самое начало весны. Наверное, у Адриана Ивановича имелись причины мрачнеть, терять выдержку: он чувствовал, что над ним и вообще над «Ленфильмом» сдвигаются тучи, что в любой момент его может настичь громовой удар.

Помню, в конце апреля я был у Адриана Ивановича дома. Мы ужинали, Адриан Иванович был невесел, но на столе почему-то появилась бутылка шампанского. Хозяйка дома Алиса Акимовна, завлит Нового Тюза, для которого я писал пьесу, предложила выпить за успешное ее окончание. Мы молча выпили, и я поехал домой. Настроение было неважное, несмотря на шампанское, но оно было бы еще хуже, если бы я знал, что это последняя встреча. Скоро Пиотровского не стало, а столь обязанный ему «Депутат Балтики» начал свой путь и той же весной был показан бойцам республиканской Испании и делегатам Конгресса Мира в Лондоне.

{336} В своей тогдашней заметке для газеты я отдал должное всем участникам работы над фильмом: актеру Черкасову, «оправдавшему, как я писал, и самые робкие и самые смелые мои надежды», режиссерам Зархи и Хейфицу, как и Черкасов, сразу шагнувшим в творческую зрелость, опытному драматургу Дэлю (он же — прекрасный актер Нового Тюза Любашевский), немало помогшему нашему общему делу на одном из трудных его этапов — в реализации советов Адриана Ивановича. Не мог я только поблагодарить самого Пиотровского, и с особым чувством сердечной признательности делаю это теперь…

Отдаляясь от наших встреч, деловых и творческих, часто думаешь о нем как о человеке, о его характере. Про Адриана Ивановича ходило множество изустных рассказов. Любили рассказывать о его рассеянности, приводили в пример анекдотические случаи. Не исключено, что большинство этих рассказов были плодом фантазии их авторов. Но, с другой стороны, легенды никогда не слагаются по поводу людей «средних», незначительных, малоинтересных. Адриан Пиотровский во всем, во всех своих проявлениях, человеческих и художнических, был настолько личностью, человеком ни на кого не похожим, что легенды и мифы роились вокруг него, как пчелы…

### Лев ЛевинДома и на кинофабрике

Мы, советские студенты тридцатых годов, не просто ходили на занятия и сдавали экзамены, а состояли в ударных бригадах, соревновавшихся друг с другом. Я учился тогда в Ленинградском университете и входил в ударную бригаду из пяти человек. Чтобы собираться впятером, нужна была комната, где мы могли бы как-то разместиться. Такой комнаты не было ни у кого из нас, кроме Али (Акимовой), которая недавно вышла замуж за Адриана Ивановича Пиотровского.

Собственно, были даже две комнаты на улице Красных зорь, бывшем Каменноостровском, неподалеку от кинофабрики (так именовалась киностудия «Ленфильм»). Мы же всегда занимались в одной из них — полустоловой, полугостиной и вместе с тем кабинете Адриана Ивановича.

Мы собирались в те часы, когда Адриана Ивановича не было дома. По совести говоря, мы его побаивались. Аля пыталась доказать, что бояться нечего, что он совсем еще молодой, очень веселый и совсем не гордый. Все-таки нам он не казался молодым (ему было тогда тридцать, потом тридцать один, но не всем из нас исполнилось двадцать). Самое же главное, он казался нам очень знаменитым. Мы знали, что он играет какую-то необычайно {337} важную роль на кинофабрике и с ним постоянно советуются сами фэксы. Кроме того, он был еще и историком театра, и театральным критиком, и одним из руководителей Ленинградского театра рабочей молодежи.

Тогда у меня уже была книга Катулла в переводе Адриана Ивановича. Его перевод стихотворения «Вино» я ценил выше пушкинского:

Горькой влагою старого Фалерна
До краев мне наполни чашу, мальчик!
Так велела Постумия, царица,
Что пьяней виноградных пьяных ягод.

В комнате, где мы занимались, у окна стоял письменный стол, на котором всегда были разложены старинные книги, словари, рукописи, обрывки бумаги, испещренные пометками, записями, таинственными мнемоническими знаками, понятными только тому, кто их сделал. Проходя мимо этого стола, я всегда испытывал чувство благоговения. Может быть, даже наверно, за этим столом переведены строчки, которые я так любил: «О, как сердце пьянит желанье странствий!» или «Будем жить и любить, моя подруга!», или «Добрый день, долгоногая девчонка…»

Однажды наша бригада засиделась на Каменноостровском позже, чем обычно, и в комнату вошел Адриан Иванович. Поздоровавшись с женой и рассеянно кивнув нам, он сразу же направился к своему письменному столу, словно весь день только и ждал этого момента. Кажется, впервые при хозяине мы были приглашены к чаю. Адриан Иванович все время держал в руках какую-то маленькую книжечку, близоруко щурясь, придвигал ее вплотную к глазам, то и дело вставал, подходил к письменному столу, делал какие-то пометки, возвращался к нам, отхлебывал глоток, опять подходил к письменному столу и опять делал пометки. Мы посматривали на него с интересом, уважением и некоторой опаской, а он, казалось, не обращал на нас никакого внимания. Но так только казалось.

Лет через пять после первого знакомства с Адрианом Ивановичем я поступил на киностудию «Ленфильм» в качестве консультанта сценарного отдела. Пиотровский пригласил тогда на студию целую группу молодых литературных критиков. Если не ошибаюсь, именно так возникли в кинематографии редакторы, имена которых ныне даже обозначают в заглавных титрах каждого фильма.

Наши имена нигде не обозначались, но мы читали сценарии и участвовали в их обсуждении. Председательствовал всегда Адриан Иванович. Мы высказывались длинно, наукообразно и, как правило, не слишком профессионально. Адриан Иванович, казалось, совершенно не слушал. Разложив на столе какие-то бумаги, он низко склонялся над ними, что-то писал и словно бы не обращал на нас никакого внимания.

{338} Когда мы заканчивали наши речи, Адриан Иванович подводил итог обсуждения. Тотчас выяснялось, что, занимаясь каким-то своим посторонним делом, он не пропускал буквально ни одного слова из того, что мы говорили. Все сестры получали по серьгам. Адриан Иванович подхватывал каждое сколько-нибудь конструктивное замечание. В то же время он порою мягко, а порою ядовито подсмеивался над общими местами, на которые почти все мы были горазды.

Но самым поразительным было его умение по-новому увидеть замысел сценария, новыми глазами взглянуть на его конструкцию, двумя-тремя точными советами помочь писателю выстроить сюжет, прояснить идею, углубить характеры.

Позже, когда Адриана Ивановича не стало, находились люди, утверждавшие, что советы, которые он давал писателям, якобы носили ремесленный характер. Я два года работал в сценарном отделе «Ленфильма» под руководством Пиотровского и могу засвидетельствовать, что это — явная неправда.

Нет, это было не ремесло, а настоящее искусство. Я много раз наблюдал, с каким довольным и вместе с тем озабоченным видом выходили от Адриана Ивановича молодые и немолодые литераторы. Они были довольны, потому что им в самом деле помогли, они были озабочены, потому что перед ними поставили такие задачи, решение которых требовало не ремесла, а искусства. При этом Адриан Иванович никогда не шаманил, не вещал, не изрекал. Он вел точный деловой разговор и не боялся поверять гармонию алгеброй.

Много раз с удивлением и завистью я наблюдал, как Адриан Иванович не только указывал на недостатки того или иного сценарного сочинения (этим умением в конце концов более или менее овладели и консультанты), но и тут же советовал, как их исправить. Без всякого преувеличения можно сказать, что Адриан Иванович был соавтором почти каждой картины, поставленной на «Ленфильме» в годы, когда он там работал. В свое время было восстановлено доброе имя ленинградского поэта Бориса Корнилова, благодаря чему популярная песня Д. Шостаковича «Не спи, вставай, кудрявая», впервые прозвучавшая в фильме «Встречный», вновь обрела автора текста. Но и теперь мало кто помнит, что соавтором Корнилова был Пиотровский, работавший с поэтом буквально над каждой строчкой.

Иные жрецы искусства пугались: не предъявит ли Пиотровский каких-нибудь претензий на соавторство? Уж они сами на его месте не упустили бы случая. Но Пиотровскому это и в голову не приходило. Он тратил себя с щедростью, которую я не побоюсь назвать поистине моцартианской. Вообще в его облике несомненно было нечто моцартианское, хотя алгеброй гармонию, как известно, поверял Сальери.

### **{****339}** Вячеслав ГордановВоздух искусства

Все началось с Феогнида из Магары. Я купил книжечку стихов этого великолепного древнегреческого поэта в русском переводе.

В свое время я окончил царскосельскую классическую гимназию. Иннокентий Анненский — не только известный поэт, но и превосходнейший переводчик с древних языков, знаток античной филологии, — не был уже ее директором, но дух Анненского жил в гимназии и при мне. Латынь я знал хорошо, читал римских авторов в подлиннике. Древнегреческим владел не так свободно, но любил и греческих авторов.

Я говорю о себе так подробно, потому что без этой преамбулы непонятно будет все последующее.

Итак, я купил книжку Феогнида, на титуле стояло: «Перевод Адриана Пиотровского».

Когда я году в 1928‑м пришел на студию и первый раз встретился с Адрианом Ивановичем, я сказал ему, как пароль:

— Феогнид из Магары.

— Откуда вы знаете? — спросил он.

Я объяснил, и тут вместо разговора о кадрах, метражах, осветителях, аппаратах, монтаже началась беседа об античности, о художниках-мирискусниках, о Скрябине… Мы читали друг другу стихи. Я тогда помнил их много, от Овидия до Блока. Так бывало всегда, в каждую нашу встречу.

Это может показаться странным. Почему в рабочее время, в рабочем кабинете два работника студии говорят не на производственную, а словно бы на отвлеченную тему, ведут светскую беседу?

Но ничто мне, оператору, не помогало больше, чем такие именно разговоры с Адрианом Ивановичем.

Я не мыслю своей профессии отдельно. Она никогда не существовала для меня вне искусства вообще.

Перед тем как начать снимать, я слушал или читал те стихи, которые должны были помочь мне снимать ту картину. Я как бы должен был сперва ее услышать и только потом увидеть. Приведу пример: стихи Всеволода Рождественского «Германия» помогли мне увидеть зрительные образы фильма «Фриц Бауэр», который я снимал.

Конечно, помогает оператору, и мне в том числе, и художнику изобразительное искусство. У Кустодиева Н. Суворов и я находили образы для «Грозы».

Какое отношение это имеет к Адриану Ивановичу? А вот какое: он создавал на студии тот воздух искусства, мыслей, образов, широчайших художественных ассоциаций, без которых лично я не {340} мог бы работать. Не ладится что-нибудь, а поговоришь с ним о Блоке, о Шекспире, о музыке Шостаковича, и все пойдет на съемках.

Он очень много сделал для нашего коллектива, режиссера В. Петрова, художника Н. Суворова и меня. Он помог нам объединиться. Он помогал нам, как и всем остальным, во всех наших фильмах от «Адреса Ленина» до «Петра Первого». У него был свежий и доброжелательный взгляд критика, и он всегда умел подсказать то, что именно этому человеку, именно сейчас было нужно.

Чем старше и опытнее мы становились, тем реже приходили к нему. Мы уже многое умели. Но мы знали: к нему всегда можно прийти. И как это было важно! Для нас, для всех на студии.

### Евгений ЕнейИнтеллигент и революционер

Что я, художник, могу сказать об Адриане Пиотровском? Для него в кинематографии главным была драматургия, сценическое, если можно так выразиться, начало картины, а не пространственное ее решение. Он утверждал эскизы всех фильмов, но мало вмешивался в работу художника, оператора, добиваясь только общего верного ее направления. Правда, что касается лично меня, мы с ним всегда сходились в стремлении к выразительности и лаконизму. Этого, конечно, мало. Но в то же время я могу сказать о нем очень много, потому что долго и хорошо знал его и работал рядом с ним в советском искусстве. Деятелей такого типа, такого масштаба формировали революционные годы. Они сформировали и Адриана Пиотровского. Виднейшим представителем такого типа людей был Анатолий Васильевич Луначарский, хотя он и принадлежал к поколению, значительно старшему.

Но не только об искусстве, хотя Адриан и работал в различных областях искусства, литературе, драматическом театре, опере, балете, кино думаешь, вспоминая о нем. Его участие в революции было шире. Он был романтиком революции, действительно человеком с улицы Красных зорь, мечтателем, хотя делал и самую черную работу. В нем соединялось все. Я не знал более идейного человека в искусстве. Я не встречал в искусстве и человека более широкого. Приведу пример. На студии работали очень различные художники, режиссеры, и он, имея свои взгляды, свои вкусы, никогда никого не подчинял им, а помогал людям проявлять их взгляды, их вкусы. Нужно ли говорить, как эти качества важны для руководителя?

Но вернусь от искусства к революции. Адриан очень любил ходить на праздничные демонстрации. И обычно мы с ним шли {341} рядом и разговаривали. Как-то так получалось, что мы чаще всего говорили об интеллигенции и революции. Это был, собственно, разговор и о нем самом. Он был до мозга костей интеллигентом и до мозга костей революционером. Недаром — это помнят многие — он плакал, когда смотрел «Депутата Балтики», фильм, в который вложил столько своего.

### Фридрих ЭрмлерИмени Адриана Пиотровского

Со мной, может быть, единственным из ленфильмовцев, он был на «ты». Мы с Адрианом были друзьями. Мне кажется, он любил во мне коммуниста.

Конечно, я стал бы кинорежиссером и не встретившись с ним. Но без него я не снял бы многих моих картин или они были бы иными и наверняка хуже.

И дело не только в том, что мне, как и моим товарищам, он помогал делать фильм от зарождения замысла до конца монтажа. Об этом я расскажу позже. Это тоже очень важно.

Но еще важнее другое. Я обязан ему своим пониманием искусства и своего места в искусстве.

Мы часто разговаривали с Адрианом о многом, о разном. И он, человек гораздо более образованный, чем я, был моим «университетом», моей «энциклопедией». Я мог всегда легко и просто прийти к нему и спросить о том, чего не знал и чего не спросил бы у другого. И то, как он отвечал на мои вопросы, будь то подробнейший рассказ о древнегреческом драматурге Аристофане, которого он не только переводил, но и знал, как современника, или о чем-либо ином, столь же отдаленном, было не просто культуртрегеровской беседой, но непременно открывало мне что-то самое важное, самое насущное в сегодняшнем нашем искусстве, в том, что я сам должен делать.

Все его разнообразнейшие занятия были крепко спаяны, как бы слиты. В том числе античность и кино. Приведу один характерный пример. Говоря о том, что в центре задуманного мной после убийства С. М. Кирова фильма должен быть образ коммуниста, Адриан сказал, что этот великий гражданин должен быть похож на древнегреческих героев.

Пиотровский работал над всеми картинами, которые я делал при нем. И над «Катькой Бумажный ранет», и над «Парижским сапожником», и над «Обломком империи» и над «Встречным», который мы снимали с С. И. Юткевичем.

Но лучше всего я помню его участие в двух моих фильмах; «Крестьянах», который вышел при нем, и «Великом гражданине», который вышел, когда Адриана уже не было.

{342} 1933 год. На «Ленфильме» шло открытое партийное собрание. Присутствовал на нем секретарь по пропаганде Ленинградского обкома партии Александр Иванович Угаров. Речь шла о недавно организованных при МТС политотделах.

Выступая, Угаров бросил фразу:

— Неужели среди вас не найдется никого, кто поставил бы картину о том, что сегодня происходит в деревне?

Последовала неожиданная реплика Адриана:

— Эрмлер!

Я очень на него рассердился. Кто дал ему право решать за меня?! Когда собрание кончилось, я затащил Адриана в угловую, самую дальнюю комнату, и, не стесняясь в выражениях, отвел душу, зверски ругая его.

Адриан спокойно выслушал.

— Но ты коммунист! — заметил он. — Кроме тебя, этого никто не сделает.

Не придумаю другого сравнения, кроме китайской пытки водой, которую по каплям беспрестанно льют на голову преступника, для того, что Адриан делал со мной. Целую неделю с беспощадной методичностью уговаривал взяться за эту картину. Звонил по телефону и возбужденно сообщал, что придумал, как надо ее делать.

Я продолжал сопротивляться.

Однажды он позвонил и сказал:

— Немедленно приезжай ко мне домой!

Зачем я ему понадобился, Адриан предусмотрительно скрыл. Я приехал. Словно вопрос был уже решен, Пиотровский заявил:

— Сценарий никто, кроме тебя, не напишет, Но ты один тоже не напишешь. Возьми в соавторы Большинцова.

Кандидатура эта прозвучала совсем неожиданно. До того Мануэль Владимирович Большинцов, кажется, ни одного сценария не написал. Он был неудачливым режиссером, и я сам энергично «гробил» его в этом качестве. Но когда Адриан назвал Большинцова, я почему-то поверил, что он сможет мне помочь и вообще больше уже не «брыкался». Так завязалась наша дружба с Большинцовым.

Мало того, на первом же собрании АРРК (Ассоциация работников революционной кинематографии) я уже сам, словно мысль принадлежала мне, сказал, что режиссер Большинцов никакой, а сценарист из него выйдет хороший.

Адриан предложил мне еще одного, столь же неожиданного соавтора. С самого окончания института со мной работал ассистентом Виктор Портнов. Сценариев он сроду не писал, но зато родом был из деревни. Адриан объяснил мне, что я «городской человек», деревни не знаю, а Виктор — «мужик». Эта идея пришлась мне по душе. Я хорошо знал и любил своего друга Портнова.

{343} Сила убеждения, живущая в Адриане, была так велика и так прочно опиралась на талант открывать в людях только еще в них заложенное и никак не проявленное, что устоять против его самых неожиданных предложений не мог никто. Не устоял и я.

Угадал он и в этом случае. Большинцов, тоже уже покойный, сценаристом стал превосходным. А талант его открыл Адриан. Не знаю, считал ли так сам Мануэль Владимирович… Вероятно, считал: он очень любил и ценил Адриана. Но я твердо уверен, что рождением и становлением своим как литератора он обязан Пиотровскому. Это же можно сказать еще про многих.

Уговорив нас писать сценарий «Крестьян», Адриан стал настойчиво посылать всех троих в деревню. Нужно было найти живого кулака, чтобы с него списать одно из главных действующих лиц будущего фильма. Задача была не так проста. Давно уже прошло раскулачивание и выселение кулаков.

Где мы будем искать кулака? На помощь пришел Портнов. Надо сказать, что Адриан и раньше предлагал, чтобы мы поехали в родные места Виктора. Он был «псковской».

А теперь и сам Виктор предложил:

— Поедемте ко мне в деревню. Я найду кулака.

Мы втроем — он, Большинцов и я отправились. Деревня эта была километрах в пятнадцати от Новоржева.

Витька сразу же познакомил нас со своим родственником. Настоящее имя его было, очевидно, Пимен. Но мы, как и все, звали его почему-то Пименом. Впрочем, и он из Фридриха переименовал меня в Фриндриха.

Пиман тут же включился в «поиски» кулака. Сам он был членом местного сельсовета, и социальное и политическое лицо его, как тогда выражались, не вызывало никаких подозрений.

Пиман нашел нам кулака, бывшего мельника. Но тот оказался сумасшедшим, бормотал что-то непонятное и никакой пользы принести не мог.

Время шло, а поиски все еще не увенчались успехом.

Помог неожиданный случай. Пиману нужно было съездить в Новоржев, продать на рынке овцу. Я присоединился к нему. В городке проходила в то время партийная чистка, проводил ее мой старый товарищ еще по ЧК, и мне захотелось его повидать. Увязался за нами и Большинцов.

Овца была продана. Как не спрыснуть? Выпили мы тут же, на телеге, полбутылки, тогда еще не говорили «пол-литра». И сразу поехали обратно, в деревню. Пимена, видимо, развезло, нас обогнала чья-то телега. Пиман рассвирепел, вскочив на ноги, он озверело стал нахлестывать коня, причитая:

— Эх, разве у меня такие кони были?

И гнал до тех пор, пока не обогнал соседа. И сразу скис. Видимо, понял, что совершил непоправимое.

{344} Не нужно было никого искать. Кулаком оказался сам Пиман. Так эта сцена и вошла в картину. Когда мы рассказали об этом случае Адриану, он восторженно одобрил нашу «находку». Эпизод стал одним из центральных в фильме. А кулака прозвали «кулак имени Адриана Пиотровского».

Многое во всех наших картинах могло бы называться так — «имени Адриана Пиотровского».

Вот еще пример силы убеждения, дарованной Адриану. Роль матери кулака предложили Екатерине Павловне Корчагиной-Александровской. Она отказалась и даже обиделась. Как это она, депутат, будет играть какую-то контрреволюционную ведьму?! Уговорил старую знаменитую актрису опять-таки Адриан, внушив ей, что это очень нужно Советской власти, очень политически важно. Часто во время работы — а давалась эта роль Екатерине Павловне с трудом — она бранила «окаянного» Адриана.

Работал с нами над сценарием Пиотровский буквально каждый день. Чаще всего работа шла у него дома. (Он жил неподалеку от студии, и его квартира была как бы продолжением «Ленфильма».) А когда картина была готова, стал ее глашатаем и пропагандистом.

Мне, как одному из авторов, неудобно говорить об этом, но картина как будто бы осталась в кинематографии, а в свое время имела бесспорное политическое значение.

Адриан ездил и на «натуру» в Псковщину. Чудом сохранились даже фотографии, изображавшие его, большей частью в комическом виде, на съемках.

А ведь имя Адриана Пиотровского, как одного из участников этой работы, никогда и нигде не упоминалось. Он и на этой картине, как и на всех других, в которые вложил столько же, не поставил своей фамилии. А имел на это даже формальное право, как художественный руководитель «Ленфильма».

Вот еще случай, связанный с «Крестьянами» и тоже очень для Адриана характерный. Во время натурных съемок в одной из ближних деревень начался пожар. Кто-то пустил слух, что виноваты «киношники»: им, дескать, понадобилось для чего-то поджечь деревню. Адриан, услышав об этой неприятности, тут же прислал нам подбадривающую телеграмму и попросил рассказать, как было на самом деле. А через несколько дней в «Известиях» появилась заметка о том, как наша съемочная группа выносила крестьянских детей из огня, что было чистейшей правдой. Не помню, кем заметка была подписана, но организовать ее, кроме Адриана, не мог никто. И это только один из примеров его душевной заботливости. Думаю, что приказ по студии и денежная премия за тушение пожара тоже было делом рук Пиотровского.

Теперь о «Великом гражданине». Об убийстве С. М. Кирова я узнал вечером от пожарника «Ленфильма», который вывешивал {345} траурные флаги. Тут же я дал клятву сделать фильм о Кирове. Сказал Адриану, он меня в этом намерении укрепил.

То, что центральной фигурой фильма стал великий гражданин, не документальное, но художественное воплощение Сергея Мироновича, тоже не обошлось без влияния Пиотровского.

Не буду сейчас подробно говорить о картине. Это — особая тема. Но о том, что сделал для «Великого гражданина» Адриан, я обязан сказать.

На этот раз он нянчился с нами меньше. Сценарий писали М. В. Большинцов, М. Ю. Блейман и я. Все мы, казалось бы, многому уже научились. Адриан с нами каждый день не сидел. Но без него не было бы и этого сценария.

Мы втроем жили на даче ВТО в Ольгине, под Ленинградом, зимой служившей приютом кинематографистов, с утра до ночи работали, мучались, и ничего у нас не выходило.

Приехал Адриан. Мы ему заявили, что фильма не будет. По сути дела, он сразу тоже ничего не мог подсказать. Но он кричал, захлебываясь, что мы талантливые и все у нас выйдет, уже вышло. Если это и не было правдой, все равно это было правдой, потому что это-то нам и надо было в ту трудную минуту услышать.

Мы немножко его проводили, и он поехал в Ленинград, обещав по дороге думать. А мы вернулись к себе на дачу совсем другими. Это помнит и Блейман. Мы поверили ему, поверили в себя, а это и было в тех обстоятельствах самым главным. У нас и после его отъезда ничего не получалось, но это было уже неважно. Мы верили, что все получится.

Через три дня мы приехали к Адриану в Ленинград, снова сидели у него дома. Он «ничего нового не придумал». Он внушал, убеждал, что все уже есть. Надо только чуточку переделать одно, доделать другое, ввести еще один персонаж и т. д.

Я уверен, что не будь рядом Адриана, сценария бы не было или он был бы намного хуже.

Сколько народу теперь сидит в сценарных отделах, а мы часто говорим: «Был Пиотровский, один справлялся!»

### Дарья ШпирканКак он работал…

#### [Сцена и зрительный зал]

Пиотровский одним из первых, во всяком случае в Ленинграде, положил начало массовым праздничным зрелищам. Помню одно из них. По его сценарию разыгрывали грандиозную феерию о революционных событиях. Петропавловская крепость и ее {346} окрестности служили сценой, а вдоль противоположной набережной стояли десятки тысяч зрителей. Мы были тогда небогаты и не могли снабдить костюмами участников представления. Поэтому Пиотровский перенес время действия на вечер и участникам дал факелы.

Десять тысяч человек с горящими факелами шли на штурм старого мира, сжигали чучела буржуев, бесконечными шеренгами бежали по краю петропавловских стен, опоясывая горящими кольцами всю крепость, а волны Невы отражали бесчисленные огни. Незабываемое зрелище!

#### Происхождение авторитета

Приступив к работе на «Ленфильме», Пиотровский начал изучать кинопроизводство во всех его звеньях. Я часто видела его за монтажным столом Козинцева и Трауберга, потом братьев Васильевых. Он постоянно бывал на съемочных площадках, а по вечерам, когда студия затихала, изучал сметы фильмов, дотошно расспрашивая директоров о каждой графе расходов.

Знание и умение, преданность делу и самое доброжелательное отношение к людям создавали ему авторитет. Он понимал прогрессивное значение советской кинематографии для всего мира, и это определило принципы всей его работы. Во имя этих принципов он не щадил никого, и прежде всего самого себя. Убедившись в той или иной своей ошибке, он не пытался ее скрыть или переложить на другого.

Лишенный мельчайшей доли бюрократизма, он был доступен для всех без исключения. Но держался он с разными людьми по-разному. К режиссерам старшего поколения — они были много старше его самого — относился с подчеркнутым уважением. Если входил один из них, а в комнате не оказывалось свободного стула, Пиотровский немедленно предлагал ему свой, а сам усаживался на край стола.

К режиссерам младшего поколения он относился дружески, с живым интересом, Помогал молодежи решительно во всем, начиная с темы фильма и кончая его монтажом. Следил за общим нашим развитием, требовал, чтобы мы прочли нужные, по его мнению, книги, а потом проверял, правильно ли мы поняли прочитанное.

Адриан Иванович никогда не заботился о поддержании своего авторитета, и может быть, поэтому-то и был так авторитетен. Между собой — это помнят все, мы — ленфильмовцы — звали его просто Адрианом. Он об этом знал, и ему даже нравилось.

Не раз в перерыве нудного доклада, а их в ту пору было немало, мы бросались к Сергею Герасимову с просьбой для {347} разрядки изобразить Адриана. Он имитировал голос Пиотровского с неподражаемым мастерством, иногда и перефразируя его слова.

— Я так не говорил, — пытался остановить его Адриан Иванович, но голос его был так похож на только что воспроизведенный Герасимовым, что поднимался всеобщий хохот. Веселее всех смеялся сам Пиотровский.

Так он руководил всеми нами, не разделяя маститых и начинающих, и так создавалась слава советской кинематографии и ведущей в те времена студии — «Ленфильма».

#### Борьба за «Чапаева»

Руководить большим коллективом режиссеров «Ленфильма» тридцатых годов было нелегко. Огромные усилия прилагал Пиотровский, чтобы сломать бытовавшие тогда штампы историко-революционных фильмов. И долго ничего из этого не выходило. Комиссары и командиры в кожаных куртках заполнили киноэкраны так же, как страницы повестей и романов, сцены театров.

«Кожаные куртки» были для него символом бедности творческой мысли, он их ненавидел.

Решение Васильевых писать сценарий о Чапаеве Адриан Иванович поддержал. Я не раз пыталась узнать, как он относится к этому замыслу, В ответ он усмехался и говорил: «Если Васильевы оденут Чапаева в кожаную куртку, я этого не вынесу».

Наконец Васильевы вручили ему первый вариант своего сценария. Обычно очень оперативный, Адриан Иванович почему-то никак не мог приняться за чтение «Чапаева». Прошло несколько дней. Между тем Георгий Николаевич Васильев дал прочесть сценарий и мне. Прочитав, я помчалась к Пиотровскому — узнать его мнение. Он довольно равнодушно встретил мои восторги, сказав, что сам еще не успел прочесть.

Но на следующий день, раньше обычного придя на студию, он вошел в мой кабинет (я была тогда молодым начинающим режиссером), где собралась вся наша группа, и объявил: «Прочел “Чапаева”. Васильевы меня потрясли. Замечательный сценарий! Образ Чапаева станет памятником эпохи». А уходя, добавил: «На такого не наденешь кожаной куртки, ему в ней будет тесно. Вот увидите, Чапаев сбросит кожаную куртку!»

Сразу оценив значение будущего фильма, Пиотровский начал борьбу за него. Борьба была продолжительной и нелегкой. Адриан Иванович и его союзники — Николай Коварский (редактор) и другие получали общественные порицания, выговоры, но это не мешало им поддерживать братьев Васильевых, в то время молодых и малоизвестных режиссеров.

{348} Никто другой, как Пиотровский утвердил Бориса Бабочкина в роли Чапаева: Васильевы не хотели пробовать на эту роль других актеров, и Адриан Иванович с ними согласился. Теперь, когда образ, созданный Бабочкиным, стал бессмертным, мы должны в полной мере оценить и эту заслугу Пиотровского.

О работе Адриана Ивановича в кино, о его стиле художественного руководства, думается мне, необходимо написать книгу. Она принесет большую пользу настоящему и будущему советской кинематографии.

Как он умел работать с творческими людьми! В его кабинете всегда толпился народ. И происходило это отнюдь не от его безалаберности, а оттого, что он хотел быть вместе с теми, кто делает фильмы. И без преувеличения можно сказать — кабинет Пиотровского был средоточием творческой мысли «Ленфильма».

Мы спорили об искусстве, обсуждали очередной фильм, а он, будто не слушая, составлял протокол приемки картины или писал что-нибудь не менее ответственное. И тут же, не отрываясь от своей работы, скажет фразу, другую, поддержит одну из враждующих сторон или уничтожит обе. Порой спор переходил в настоящее словесное сражение, и тогда наши голоса были слышны издали.

Пиотровский и в этих случаях только весело улыбался и продолжал писать свое, пока не появлялась Люси Ивановна и на правах самой старшей восстанавливала тишину или попросту всех выпроваживала.

### Михаил ШостакЧастица сердца

Мне совсем не хочется, чтобы мой рассказ выглядел банальным, стариковским рассуждением. Дескать, в доброе старое время все было лучше и проблемы, перед которыми нынешняя молодежь останавливается, мы, когда были молодыми, решали запросто. Но ведь в данном случае это — правда. Тридцатые годы и в самом деле были ренессансом или, точнее, потому что возрождать было еще нечего, это теперь стоило бы возродить — золотым веком «Ленфильма».

Я работаю на студии около сорока лет и второй такой счастливой поры не припомню.

Пиотровский был душой «Ленфильма» и, если так можно сказать, как бы сверхавтором всех его картин.

Лучше всего мне пришлось его узнать в 1933 – 1934 годы, когда я был директором «Ленфильма». От «Иудушки Головлева» и {349} «Грозы» до «Чапаева» и «Юности Максима». «Гроза», кстати сказать, — первый ленинградский фильм, получивший международное признание. Как сейчас, помню правительственную телеграмму — поздравление с премией на Венецианском кинофестивале 1933 года.

Но всего памятнее творческая история «Чапаева», очень это была драматическая история, с напряженной борьбой. И я обязан о ней рассказать, потому что и братьев Васильевых нет уже в живых.

Трудно сейчас поверить, но нам приказали сделать «Чапаева» немым фильмом. Не по прихоти начальства: в стране было еще мало звуковых установок.

Все-таки мы ослушались. Скажу прямо, ни я — директор, ни режиссеры, — они не были еще теми Васильевыми, которыми их сделал «Чапаев», — не рискнули бы это сделать, если бы не Адриан Иванович. Мы черпали силы для сопротивления в его убежденности. А он для всех нас был высшим, неоспоримым художественным авторитетом. В одном этом человеке совмещались художественный совет, художественные консультанты. Поговоришь с ним, и все станет ясным.

В сопротивлении, которое мы оказывали начальству, не было и тени фрондерства, источниками его служили убежденность, уверенность в своей правоте.

Не стоило ли бы и художникам, работающим сегодня, черпать силы для борьбы, которую они порой ведут, отстаивая свои убеждения, из этого источника?!

А нам приходилось тогда бороться не только за звук.

ГУКФ (Главное управление кинофотопромышленности) приказал нам вырезать и полковника Бороздина, и каппелевскую атаку, Эти превосходные реалистические эпизоды перекликались с осужденными тогда «Днями Турбиных» — потом и их оправдали, сняли обвинение, что пьеса реабилитирует белогвардейщину.

По настоянию Адриана Ивановича мы не вырезали «опасной» сцены.

Мы послали «Чапаева» на утверждение в Москву звуковым, с полковником Бороздиным и каппелевской атакой.

И вместо «расправы» за ослушание получили телеграмму в шестьдесят слов, поздравление с большой победой. Это было в октябре 1934 года.

— Эх, как жалко, — сказал мне начальник ГУКФа Борис Захарович Шумяцкий (к его чести надо сказать, что он искренне признал нашу правоту и радовался вместе с нами), — не успеем выпустить «Чапаева» на экран к 7 ноября. А как было бы здорово!

— Успеем, — возразил я.

— На одном экране в Москве, на одном в Ленинграде?

— Нет, на десяти экранах в Москве и на десяти в Ленинграде.

{350} Опять-таки благодаря Адриану Ивановичу я рискнул, готовя фильм к сдаче, заказать сразу и двадцать его копий. «Чапаев» демонстрировался на двадцати экранах обеих столиц с 5 ноября 1934 года. Дальнейший путь его известен.

Но борьба велась и внутри. Режиссеры спорили о конце фильма. Сергей Васильев хотел окончить его таким эпилогом: прошло двадцать лет — цветущий сад, в нем Петька и Анка — муж и жена. Это должно было выражать мысль — Чапаев погиб не напрасно.

Георгию Васильеву такой конец не нравился. Адриану Ивановичу тоже. Но он не хотел спорить умозрительно. Он предложил послать Сергея Дмитриевича с Кмитом и Мясниковой на Кавказ — снимать его «цветущий сад».

А в это время Георгий Николаевич смонтировал свой вариант, тот, который знает весь мир. Простой, лаконичный, делающий «Чапаева» оптимистической трагедией без цветущего сада. Он был снят еще в Калининской экспедиции. Правда, не все осталось и так, как хотел он. Предполагалось, что в заключительных кадрах будут разрывы снарядов. Адриан Иванович заметил, что одни разрывы в картине уже есть. Вторые «разрывы» сняли.

Борьбу пришлось вести и за «Юность Максима». Раз двадцать задерживали сценарий. Смущал Максим. Что за большевик с песней и с гармошкой?! Это не было еще требованием парадности и помпезности в искусстве. Оно появилось позже. Но это не отвечало стандартным представлениям. Что сделал Адриан Иванович для трилогии о Максиме — рассказали ее постановщики. Я скажу, без него не прошел бы по экранам всего мира и Максим с его песенкой «Крутится, вертится шар голубой», с его гармошкой.

Идешь по Кировскому проспекту, на здании студии огромный орден Ленина. Все ли знают, что в каждом квадратном сантиметре этого ордена частица сердца Адриана Пиотровского?

Говоря об Адриане Ивановиче, можно многое упустить, осветить неверно. Одного нельзя сделать — переоценить его роль в советской кинематографии.

### Александр ЗархиУмение быть единомышленником

… Мы с И. Хейфицем, тогда еще комсомольцы, были просто ошеломлены, услыхав, как Пиотровский разговаривает с режиссерами. Нам казалось, что он должен поддерживать в людях лишь стремление заниматься темами современности. И вдруг:

— Александр Викторович, — говорил он режиссеру Ивановскому, — вы единственный на студии хранитель традиций русской {351} культуры прошлого, знаток великолепного русского слова. Займитесь же классикой на экране! Поймите, как это важно… С Фридрихом Эрмлером он разговаривал иначе:

— Фридрих, ведь главное для нас сейчас — это большая партийная картина. Именно тебе надо ее делать!.. Сделать глубоко и по-новому, страстно и смело…

— Сергей Аполлинариевич, — поддерживал он Герасимова, — вы правы: действительно, претит неправдоподобие эмоций, театральность формы на экране. Хорошо, что вы добиваетесь подлинности чувств и достоверности их выражения…

И пока мы удивлялись, одно принимая, другое отрицая и не вникая в корень дела, Ивановский делал «Асю» и «Иудушку Головлева», Эрмлер — «Крестьян», «Великого гражданина», Герасимов — «Семеро смелых».

Для каждого режиссера в зависимости от его индивидуальных артистических склонностей, от его стремлений и поисков находились у Пиотровского слова совета и помощи. Он легко понимал художника, помогал ему укрепиться на его же позиции и, что не менее трудно и ответственно, умел держать на ней каждого режиссера в процессе создания картин. То, чего мы не могли понять просто из-за молодости, в действиях Адриана Ивановича было проницательной широтой взглядов художественного руководителя, умелым подтверждением на деле общеизвестного тезиса, что картины нужны разные, что пути к новому, революционному содержанию могут быть непохожи, а форма бесконечно обновляться. Поэтому и находил он для каждого художника то сокровенное слово, которое пробуждало в нем все лучшее, на что он способен. Одних он убеждал со слезами на глазах, в других твердыми, суровыми словами будоражил яростное чувство соревнования, настаивал, доказывал…

Пиотровский знал устремления режиссеров и потому часто мог подсказать тему будущей работы. Но это было нечто большее, чем «знать потребности». Однажды вечером он позвал нас с И. Хейфицем к себе домой, положил перед нами сценарий Л. Рахманова «Беспокойная старость» и сказал:

— Читайте и дайте ответ сегодня же, ждать нельзя!

Делать нечего, прочитали. И прежде всего испугались: как это мы, комсомольцы, будем ставить картину о семидесятилетнем профессоре?! Но Пиотровский считал, что именно резкое возрастное несовпадение и может дать, как он выражался, «взрыв», сообщить произведению революционную остроту.

Так на квартире у Адриана Ивановича начался фильм «Депутат Балтики».

— Надо отражать судьбу героев, поднятых на гребне исторических событий, — неустанно повторял Пиотровский.

{352} Понимая, что этот принцип создает социальную значимость фильма, расширяет его содержание, мы с И. Хейфицем делали «Депутата Балтики», «Члена правительства», «Его зовут Сухэ-Батор» и другие наши картины, поставленные уже без Пиотровского.

Я не помню, чтобы Адриан Иванович говорил: «Мне это почему-то не нравится», или равнодушно констатировал: «Зритель скушает», или бездоказательно настаивал: «Надо сделать так, а не этак». Безусловно, Адриану Ивановичу одни вещи были интереснее и дороже других, ближе его личному вкусу и его требованиям к искусству, но не этим руководствовался он в оценке сценария, отснятого материала или готового фильма. Он умел «входить» в чужое творчество, по-авторски окунаясь в него, умел добиваться улучшения фильма, не нарушая его стилистических особенностей.

… То в кабинете, то в монтажной, то в просмотровом зале мы находили всегда увлеченного, изобретательного и серьезного, веселого и образованного единомышленника.

### Михаил БлейманПоследний разговор

#### 1

Уже начались неприятности. Уже начали подсчитывать его грехи. Он оказался повинен и в неудачах «Ленфильма», и в провалах Малого оперного театра, и в прежних ошибках Большого драматического, и в старых промахах Ленинградского Трама, и в уклонах театрального сектора ГАИС.

Шел 1937 год. Весна, ранняя, дождливая.

Вечером я пришел к нему на Кировский, 19, в небольшую квартирку, из которой книги, казалось, вытеснили людей. Адриан Иванович был болен. Грипп. Температура 38. Но на маленьком, поцарапанном секретере лежал томик Еврипида, словари, рукопись. Несмотря на болезнь, он переводил.

Я пришел поговорить о сценарии, но как-то так вышло, что мы заговорили о Пелопонесских войнах и борьбе Аристофана с Еврипидом.

Я выразился неточно — это не было разговором. Это был монолог — страстный, блестящий, живой. Адриан Иванович говорил об упадке Афинского полиса голосом современника. Перикл и Сократ, Алкивиад и Ксенофонт не были для него мумифицированными гениями. Они были его современниками, которыми он восхищался, гордился и возмущался, с которыми он то соглашался, то спорил.

Много лет спустя, я прочитал «Греческую цивилизацию» Андре Боннара, книгу, замечательную тем, что ученый говорит об античности {353} с живым ощущением современника. Читая эту превосходную работу, я не мог не вспомнить Пиотровского. Речь идет не о совпадении мыслей, а об общности отношения к античности, к пафосу ее познания. И Боннар и Пиотровский говорят об античности, как старшие ее современники, как люди, умудренные новым опытом, новым знанием, знанием законов исторического развития, неведомым их гениальным предшественникам.

В тот вечер монолог Пиотровского закончился неожиданной жалобой. Как-то очень естественно он перешел от рассказа об исторических несправедливостях Перикла к тому, что его волновало сегодня, — к несправедливым обвинениям, клевете. Он пожаловался, что становится трудно жить.

Я сказал, что не понимаю его. Почему он так держится за работу на «Ленфильме», в театрах, в Институте, в редакциях? Ведь у него есть другая, редкостная и умная профессия. Только что он с такой любовью и с таким проникновенным знанием говорил об античности, его переводы уже оставили непроходящий след в нашей культуре. Зачем же ему во что бы то ни стало, стремиться к занятиям кино и театром? Пусть не будет кинематографа, но останутся Аристофан и Эсхил.

Он яростно замотал головой и сказал удивительные для меня слова, которые дали мне понять содержание его работы и жизни. Он сказал, что не смог бы перевести ни одной строки античного автора, если бы не ходил каждый день на театральные репетиции, не обсуждал бы сценарии, не читал бы лекции о современном искусстве и не писал бы статьи для вечерней газеты. Понимание ушедшей великой эпохи приходит тогда, когда не только живешь в другой великой эпохе, но и живешь каждодневными ее интересами.

— Я не археолог, — сказал он презрительно и гневно. — Античность интересует меня только потому, что дает возможность понять современность. Если бы это было не так, я бы не интересовался античностью.

В тот вечер я влюбился в этого человека. Я знал его много лет, часто с ним спорил, иногда ссорился, бывал к нему несправедлив. Теперь я понял его масштаб — такой большой, что, стыдно признаться, мне трудно было его понять раньше.

#### 2

Я пытаюсь воскресить в памяти Адриана Ивановича Пиотровского, высокого, полноватого, с редеющими волосами. Вспоминаю его всегда небрежные, торопливые движения. Вспоминаю его глуховатый голос, немного заплетающуюся речь, неожиданное богатство ее интонаций. Он мог быть удивительно мягким и удивительно {354} ироничным, снисходительно-добрым и по-настоящему злым, но всегда непримиримым и никогда — равнодушным.

Но что может дать внешний и неискусный портрет? Он никогда не зафиксирует главного, А главное Пиотровского было в удивительной целостности его натуры, слитности всего, что он делал. Культура формирует мировоззрение, интересы, пристрастия, вкусы людей. Культура сформировала в Адриане Ивановиче Пиотровском его личность.

Я не оговорился — это было именно так. Личное отношение к исторической культуре и личная потребность творить новую культуру были содержанием характера Адриана Ивановича, жизненной его миссией, страстью.

Во имя этой страсти он группировал вокруг себя самых разнообразных людей, сталкивал их, направлял, дисциплинировал, заражал своими идеями, одаривал их своими мыслями. В этом и были его культурное назначение, его жизнь, пафос существования.

Смешно сказать, однажды он позавидовал мне. Из озорства я взялся руководить репертуаром Театра оперетты. Когда я ему об этом сказал, он, не стесняясь, посетовал, что не пригласили его. А он в то время руководил киностудией, литературной частью двух театров, делая еще многое другое. Но всего этого ему было мало.

#### 3

Было поразительно интересно сидеть в кабинете и слушать, как Адриан Иванович разговаривает с людьми. Сняв левый башмак и поджав под себя ноги, он в несколько рабочих часов умел растолковать режиссеру, почему тот должен влюбиться в сценарий, которого прежде не понял, умел подсказать сценаристу блестящий сюжетный ход и одновременно забраковать два, придумать приглашенному им прозаику сценарий, который тот должен написать, подсказать художнику, как сделать характерные для эпохи декорации, продиктовать стенографистке статью для журнала и докладную записку и по телефону проанализировать, почему не заладилась репетиция новой советской оперы. В его кабинете всегда сидели люди, пришедшие с делом и без дела. Он говорил с каждым и со всеми одновременно, всегда увлеченно, всегда заинтересованно и всегда интересно. Он как будто никогда не уставал, никогда не приходил в раздражение от чужой тупости, был всегда доброжелателен и к человеку, и, главное, к его делу. Поэтому он умел помогать и людям, которые ему не нравились, совершенствовать и сочинения, которые были ему не очень приятны.

Вот пример того, как он умел помогать. Под Ленинградом в дачном поселке Ольгино был маленький дом отдыха Александринского {355} театра (потом ВТО). Зимой он пустовал — в нем было тихо, тепло и скучно. Тогда еще не было телевизоров, радио не вошло в моду. Там было нечем заняться, кроме работы. Кинематографисты ездили туда работать.

В один зимний месяц там собрались А. Зархи и И. Хейфиц, писавшие режиссерский сценарий «Депутата Балтики», Г. Козинцев и Л. Трауберг, дописывавшие «Возвращение Максима», и М. Большинцов, Ф. Эрмлер и я, начинавшие писать «Великого гражданина». Мы сидели по своим комнатам и собирались три раза в день в столовой. Трудно было всем. Хуже всего было нам — всегда труднее начинать работу, чем ее заканчивать. Но однажды всем нам стало очень плохо. Хейфиц и Зархи не могли написать эпизод, у Козинцева и Трауберга что-то не ладилось, у нас вообще ничего не получалось. За ужином мы решили, что настала пора вызвать Пиотровского.

Он приехал ранним утренним поездом, деловито снял шапку в прихожей, бросил в гостиной пальто, забыл снять галоши и отказался от чая. Зархи и Хейфиц увлекли его в свою мансарду. Он провел с ними час — они вышли сияющими. Потом он уединился с Козинцевым и Траубергом. За два часа они успели поругаться, помириться, опять поругаться и решили, что нужно делать.

Настало время обеда. Он обедать отказался — его ждали в городе. Счастливые Хейфиц, Зархи, Козинцев и Трауберг звенели в столовой ложками и стучали ножами, когда мы начали свой сбивчивый рассказ. Нам казалось, что у нас ничего не придумано, а то, что придумано, — плохо. Адриан Иванович слушал нас очень внимательно, а потом сказал, что все очень хорошо, и что сценарий готов. Мы решили, что он издевается над нами, и даже обиделись. Но он удивительно ясно и четко соединил обрывки мыслей, сюжетных ходов и человеческих характеристик, о которых мы ему рассказали, в единое повествование. Готовый сценарий не был похож на тот, который он нам рассказал. Но разве это важно? Он толкнул нас к делу, нащупал верное направление в нашей работе, заставил нас думать глубже и больше, чем мы думали до сих пор.

Когда он покончил с нами, мы уговорили его выпить чаю. Он пил его, обжигаясь и торопясь — нужно было поспеть на поезд. В Ленинграде его ждали — в театрах, на киностудии, в редакциях.

#### 4

Есть в искусстве люди, бережно и уважительно относящиеся к себе. Они тщательно запоминают свои мысли и наблюдения и делают из них книги, пьесы, статьи. У них в литературном хозяйстве не пропадает ничего. Как у Гоголя — «и веревочка пригодится». Когда они умирают, остаются подготовленные к изданию {356} собрания сочинений и аккуратно перенумерованные черновики. Я знал литератора, умудрившегося еще при жизни продать свои рукописи Государственному литературному музею. Такие люди, как он, «строят» свои биографии в искусстве.

Адриан Иванович в искусстве растворял свою биографию. Его интересовали произведения, а не подписи под ними. Он не брал, а дарил. И он был удивительно, безмерно, чудовищно щедр.

Он ходил по улицам Ленинграда чудаковатый, улыбающийся, торопливо двигавшийся, торопливо говоривший и щедро одаривал встречных искусством, идеями, эмоциями.

У него не было записной книжки, но он никогда не забывал, что именно в этот день и час он должен поговорить с человеком, поспорить с ним, наставить его, подтолкнуть. Он всегда помнил о том, что делал его собеседник, о чем думал, чем был озабочен в искусстве.

Летом он обычно исчезал. Возвращался загоревший, похудевший, веселый и ничуть не усталый. Кажется, он никогда не был на курорте. Он ходил пешком, ездил верхом. Кавказ, Памир, отроги Тянь-Шаня — там он бродил летом. Он наблюдал чужую жизнь в аулах, кишлаках, на горных пастбищах, на базарах. Он знакомился с людьми и, наверное, им помогал. Его тянуло на восток, в мир неведомой ему, заманчивой культуры. Он читал Гомера в подлиннике и жалел, что не мог так же читать Фирдоуси.

Непонятно, почему он не писал стихи, пьесы, сценарии. Впрочем, это неправда. Была книжка стихов, но он стыдился ее, потому что стал выше книжки. Он написал сценарий «Чертово колесо» и пьесу «Падение Елены Лей» — обе эти вещи были событиями. Он был автором грандиозных феерий, которые, в былые годы, в революционные праздники, разыгрывались на Неве на лестнице Фондовой биржи, у Ростральных колонн. Но он не считал себя ни драматургом, ни теоретиком, ни сценаристом, ни режиссером, ни знатоком античности. Он был больше — он был Адрианом Пиотровским.

Мы любили Адриана, хотя и ссорились с ним, мы уважали его, хотя и пародировали зачастую его манеру держаться, говорить, думать.

И мы осиротели, когда он ушел от нас.

Кто это мы? Это все, кто работал в искусстве в Ленинграде в двадцатые и тридцатые годы. Это — Д. Шостакович и Ю. Тынянов, братья Васильевы и В. Каверин, актер Н. Монахов и режиссер Н. Петров, режиссеры «Ленфильма» и оперные режиссеры, театроведы и участники театральной самодеятельности.

Среди этих людей был и я, восхитившийся тем, как художественный руководитель «Ленфильма» рассказывал в тот весенний вечер 1937 года о веке Перикла, о Пелопонесских войнах и о современном искусстве.

### **{****357}** Николай ЛебедевВ четвертом часу утра

Я особенно тепло вспоминаю Адриана Ивановича потому, что я «детский режиссер», а он очень хорошо относился к детским фильмам. Он любил детей и хотел, чтобы для них снималось как можно больше картин.

И мне лично он много помогал. Вспоминаются характерные эпизоды.

Я делал картину «Солдатский сын» о детях в революции 1905 года, по собственному сценарию. Адриан Иванович считал, что такой фильм очень нужен. Картина была готова. Вечером я показывал ее Адриану Ивановичу. Мы кончили смотреть часов в восемь.

Поправки у него были сравнительно небольшие, но несколько сцен нужно было перемонтировать. А положение осложнялось тем, что фильм надо было утром сдавать.

— Вы перемонтируйте, а я приду посмотреть, — сказал он.

— Но я же раньше трех часов не кончу, — смущенно возразил я.

— Ну и что ж — как кончите, позвоните мне, я приду.

Позвонил я ему в четвертом часу утра.

Он пришел очень скоро, ровно через столько времени, сколько нужно было, чтобы торопливо одеться. Пришел встрепанный, явно только что с постели, как всегда внешне рассеянный, но внутренне собранный.

Утром мы картину сдали.

Я не припомню случая, чтобы он откладывал что-нибудь на завтра, на потом, если это можно было, хотя бы и с напряжением, сделать сегодня, сейчас, сию минуту.

Все ли руководители не откладывают?

Однажды он приехал ко мне на натурные съемки. Я снимал картину «Семьсот семнадцать» в Сельских степях.

Сколько я видел потом руководителей, которые вмешивались в неоконченную работу, и не только вмешивались — мешали не вовремя сделанными замечаниями, начальственными окриками.

Адриан Иванович провел на съемках дня три, но он вел себя так, словно его и не было. Сидел все время где-нибудь поодаль, ничего не говорил. Но неверно было бы думать, что он не помогал нам. Он только не дергал нас, не сбивал, не нервировал. Он разговаривал с группой после съемки, когда люди успевали уже и умыться, и пообедать, и отдохнуть — отойти.

В этом сказался в высшей степени свойственный ему как руководителю такт. Мне кажется — это должно быть поучительно, даже назидательно для многих начальников, лишенных такого умения руководить чутко, тактично, ненавязчиво.

{358} Студия была для Адриана Ивановича родным домом, хотя он — это широко известно — занимался еще многими делами. А в родном доме человек всегда чуток, душевно внимателен к другим его обитателям.

Много бы мы отдали, чтобы так же, как тогда, в тридцатые годы, можно было в четвертом часу утра позвать его смотреть перемонтированную картину, и он тут же бы прибежал, чтобы после съемки можно было выслушать его замечания, без которых и фильм не стал бы таким, каким он вышел на экраны.

### Алиса АкимоваЧеловек дальних плаваний

#### 1

Очень важен первый разговор с человеком. 13 июня 1929 года, белой ночью мы шли по Петроградской стороне. Я была студенткой первого курса, он — директором моего вуза, ВГКИ.

Мы шли мимо Гренадерских казарм, где некогда у отчима жил Александр Блок, мимо охотничьего домика Екатерины II, мимо дома, расписанного Александром Бенуа сценами из жизни Петра I. Мне хотелось показать, что я тоже образованная. Я говорила что-то об архитектуре барокко, ампира, неоклассицизма, о мирискусниках, о Блоке, которого я никогда не видела, а он был с ним хорошо знаком.

Адриан Иванович снисходительно меня слушал, а потом заговорил горячо, убежденно, влюбленно о Магнитострое, о Днепрогэсе.

Конечно же, он куда лучше меня знал старый Петербург, не меньше любил Адмиралтейский шпиль, петергофские фонтаны, поэзию Блока. Но жил он, в полном смысле слова, не в XVIII, не в XIX веке, не в начале нашего столетия и даже не в первых годах революции, с которыми связана его беспокойная юность, а в том самом 1929 году, когда мы вели этот первый наш разговор.

Вместе с другими студенткой я подвизалась в крайне скромной должности уполномоченного по организации комсомольских культпоходов в Лентрам, а он находился на самом верху трамовской иерархической лестницы. Мы с товарищем написали киносценарий, его рекомендовали на кинофабрику, и судьба сценария зависела от Пиотровского. Характерно, что он зарезал сценарий, когда я уже стала его женой.

Как ни странно, приехав в Ленинград из Киева, чтобы поступить на Высшие государственные курсы искусствознания, я никогда {359} не слышала об их директоре. Многих преподавателей курсов — Гуковского, Эйхенбаума, Тынянова, Гвоздева, Мокульского, Балухатого, Томашевского, Жирмунского превосходно знала по их книгам, статьям. А о существовании Пиотровского даже не подозревала.

Удивилась, когда мне впервые его назвали. Мало того, впервые увидела Адриана Ивановича, только полгода проучившись на курсах.

Но последние восемь лет его жизни проходили у меня на глазах. О том, как он жил и что делал прежде, я знаю по его рассказам и рассказам родных, друзей, разговорам, документам, фотографиям. Прочла, разумеется, тогда и перечитала теперь все им и о нем до июня 1929 года написанное.

#### 2

Отчество его было Иванович, фамилия — Пиотровский. Но вопреки метрике, родителями его были не Иван и Евгения Пиотровские. Впрочем, он и по бумагам числится их усыновленным приемышем, и дворянство названные отец и мать смогли выхлопотать ему лишь личное, хотя сами были потомственными дворянами. Пиотровский был чиновником, жили они в Нижнем Новгороде.

Кстати сказать, с первых лет революции до последних дней своей жизни Адриан Иванович проявлял подчеркнуто пренебрежительное отношение к светскому этикету.

В 1936 году в Ессентуках я получала от него каждый день телеграммы, подписанные различными шуточными прозвищами. Излишне бдительные работники связи придрались к этим подписям. Я попросила его подписываться нормально. Пришла телеграмма: «Лопаю редиску прямо руками заслуженный деятель искусств профессор Пиотровский».

Но имя — древнее, античное — Адриан выдавало его истинных родителей. Возможно, и выбрал это имя его настоящий отец, академик Фаддей Францевич Зелинский, крупнейший тогда в России историк античной литературы.

Я Зелинского никогда не видела и не могла видеть. Он, будучи поляком по национальности, в 1921 году эмигрировал в Польшу, став впоследствии президентом польской Академии наук. Я знала Фаддея Францевича лишь по рассказам и по фотографиям, где он был изображен с окладистой бородой и красивым лицом древнего грека, похожим на лицо Адриана, хотя на снимке отец много старше сына.

Зато свою свекровь, Веру Викторовну, урожденную Петухову, к тому времени по мужу Митрофанову, я хорошо знала. Она умерла в войну.

{360} Вера Викторовна и тогда еще была красивой, подтянутой, с высокой седой прической и неизменным белым кружевным воротничком. Она преподавала латынь, сперва в императорском Санкт-Петербургском, затем Петроградском университете, на моей памяти — в ЛГУ.

Помню, как она однажды пришла к нам с какого-то университетского собрания и с восторгом рассказала, что ректор обещал ввести латынь и на тех факультетах, на которых ее прежде и не помышляли преподавать.

В свое время Вера Викторовна училась на Бестужевских Высших женских курсах, где Зелинский читал античную литературу. Однажды он ее с товарками повез в Грецию, как возил каждое лето своих студентов и курсисток.

Тогдашние нравы объясняют, почему Вера Викторовна рожала своего первенца тайно, за границей, а ребенка тут же взяла и усыновила ее замужняя сестра.

Милейшая, добрая Евгения Викторовна и была Адриану настоящей матерью, хотя он и звал ее чаще не мамой, а Женечкой.

В хранящейся у меня и теперь трудовой книжке Адриана Ивановича, документе, заменявшем паспорт, пока их у нас еще не ввели, год, месяц и день его рождения указаны правильно — 20 ноября 1898 года. А место рождения — Вильна (Вильнюс), а не Дрезден, неверно.

Адриану было лет десять, когда от дворовых мальчишек он узнал тайну своего истинного происхождения.

Первое наше, можно сказать, свадебное путешествие началось с поездки по Волге, от Рыбинска до Астрахани. Пароход подолгу стоял на больших пристанях, и мы осматривали города. В Горьком Адриан прежде всего повез меня на ту улицу, где жил мальчиком. Цел был и дом. Мы даже поднялись по лестнице и позвонили в их квартиру. Конечно, ее занимали чужие люди. Но они не удивились и не рассердились. Человек хочет заглянуть в собственное детство, это так понятно.

#### 3

Адриан Иванович кончил Петершуле, некогда знаменитую петербургскую гимназию. Оттуда вынес знание немецкого языка, позволившее ему впоследствии переводить Толлера. Да и для изучения истории античной литературы и античного театра немецкий язык был необходим.

Впрочем, в школьные годы его и поселили на полный пансион к немецкому пастору. Когда Адриан учился в Петершуле, Пиотровские еще не переехали в Петербург… И с матерью он жил мало. У нее к тому времени был уже второй сын, на десять лет моложе.

{361} В Германии Адриан Пиотровский побывал только однажды, в 1928 году.

Незадолго до революции Адриан Иванович поступил в Петроградский университет, закончив его, если не ошибаюсь, лишь в 1924‑м, как говорится, без отрыва от производства, занимаясь уже множеством разнообразных дел.

То, что он выбрал классическое отделение филологического факультета, не удивительно. Интерес и любовь к античности были у него наследственными, проявились рано.

Зелинский считал, что он, как Зевс, должен оставить на земле как можно больше потомков. Но этого сына он выделял из своих многочисленных, законных и незаконных, по тогдашней терминологии, детей… Вероятно, и потому, что Адриан был на него похож. А главное, Зелинский видел в нем своего духовного наследника и всячески поощрял его занятия классической филологией. Однажды Фаддей Францевич взял Адриана с собой в традиционную свою поездку со студентами в Грецию. Там мальчик окончательно влюбился в древнюю Элладу. Вера Викторовна была тоже прекрасной переводчицей.

Переводы Пиотровского из древних греков, подписанные инициалами «А. П.», Зелинский поместил в составленной им книге 1921 года.

О своих студенческих годах Адриан Иванович вспоминал сравнительно немного.

Запомнился один его рассказ. С ним вместе на классическом отделении учился поэт Осип Мандельштам. Однажды преподаватель задал им выучить наизусть список кораблей из «Одиссеи». Осип Эмильевич, очевидно, владел языком хуже Пиотровского и пришел к нему с просьбой помочь. Конечно, тот помог.

Урока Мандельштам не знал все равно, зато через несколько дней прочел Адриану свое стихотворение.

Вот его первая строфа:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный…

Директором Высших государственных курсов искусствознания Пиотровский стал, едва ли успев сам получить университетский диплом.

#### 4

После нашего первого разговора Адриан Иванович пригласил меня на следующий вечер к себе: у него должны были собраться трамовцы для работы над очередной пьесой.

Я пришла. Не могу вспомнить, какая именно это была пьеса. Может быть, «Крыша» Аркадия Горбенко, может быть, какая-либо {362} иная. «Клеш задумчивый» был выпущен в только что закончившемся сезоне. Зато очень хорошо помню сорокадевятиметровую, в три окна комнату. Вскоре я переехала к Адриану Ивановичу, и мы до 1936 года прожили в этой квартире.

Вчерашние рабочие ребята — трамовцы сидели на стульях красного дерева и пили чай с дешевыми конфетами, но из чашек сервиза принца Ольденбургского. С ампирного карельской березы стеллажа на них глядели подлинники Эсхила, Аристофана, Еврипида. Кабинет Адриана Ивановича, не считая бесстильного, но удобного письменного стола, был обставлен старинной мебелью. Он получил ее, так же как и сервиз, еще в двадцатых годах из фонда научных работников и был глубоко равнодушен ко всем этим «ренессансам», «барокко», «Павлам» и «Александрам». Впрочем, в тогдашнем Ленинграде «стиль декабрист», по меткому выражению Ильфа и Петрова, был широко распространен, и стоили все эти музейные вещи до смешного дешево.

К тому времени Адриан Иванович, оставшись один, сохранил за собой только две, правда, огромные комнаты. Прежде он с семьей занимал всю большую квартиру на пятом этаже. Тогда город был пустынен, и ленинградцы жили просторно.

В 1929 году в остальных комнатах обитали родные его первой жены и совсем чужие люди. Пиотровский пустил их, разумеется безвозмездно, потому что они нуждались в жилье.

Дом № 19 по улице Красных зорь в 1913 году построили для генеральши Воейковой, и как образец архитектуры неоклассицизма он был воспроизведен в журнале «Аполлон». Из окон расположенной четвертью круга второй комнаты открывалась великолепная перспектива улицы, уходящей к Островам.

Кроме трамовских драматургов, — Коли Львова, Паши Маринчика, Аркаши Горбенко, Муры Кашевника, были здесь в тот вечер и Михаил Владимирович Соколовский, в просторечии — Миша или даже Мишка. Всех уж не припомню, но, конечно, не обошлось и без трамовских режиссеров, тогда молодых, а теперь маститых — Фирса Шишигина и Рафаила Сусловича, без премьеров театра, однофамильцев — Сачка (Александра) и Коли Виноградовых. Многих из тех, с кем я тогда познакомилась и потом постоянно встречалась, нет уже в живых.

После прочитанной сцены разгорелся горячий спор о том, какие идеи должна нести пьеса, и всякий раз решающим оказывалось слово Пиотровского.

Рабочий быт, заводскую обстановку трамовцы, разумеется, знали лучше интеллигента Адриана Ивановича. Но он легко схватывал то, чего не знал, и, главное, служил как бы катализатором всего, что вносил каждый. Несмотря на это, имя свое Пиотровский ставил очень редко, числился лишь одним из трех авторов комсомольской оперетты «Зеленый цех». Единственная его «единоличная» {363} пьеса для Трама — «Правь, Британия!» — писалась им одним, на этот раз коллегиального творчества не было, хотя, естественно, на репетициях вносились поправки.

Так же работались и сценарии — на кинофабрике и у Адриана Ивановича дома.

Доброхоты-импровизаторы, изображая Пиотровского (лучше всех это удавалось С. А. Герасимову), непременно употребляли его любимое выражение, касалось ли это пьесы или киносценария: «Провисает середина». Он действительно постоянно так говаривал.

В начале 1930 года мне, еще студентке ЛГУ, поручили организовать методический кабинет Лентрама. Мы стали заниматься историей трамовского движения — была уже история — и открыли музей театра.

Помню хорошо золотой век Лентрама, славу «Дружной горки», «Плавятся дни», «Клеша задумчивого», При мне были выпущены «Крыша», «Выстрел», «Целина», «Правь, Британия!», «Зеленый цех». Тогда же родились и Колхозный трам и Пионертрам.

По инициативе Пиотровского четырьмя ленинградскими театрами — Лентрамом, Агиттеатром, Красным театром и Пролеткультом был заключен революционный договор и проведена демонстрация революционного театрального фронта. Было это, если не ошибаюсь, весной 1930 года.

Стройными рядами, с лозунгами и знаменами прошли мы по Невскому проспекту (тогда — проспекту 25 Октября) и угрожающей колонной остановились перед «цитаделью старого искусства», как называли Акдраму (бывшую Александринку). Игорь Николаевич Вускович напомнил мне, что на грузовике, сопровождавшем демонстрацию, возвышался огромный железный кулак, а из театра вышел на площадь Николай Васильевич Петров и сказал что-то сочувственное по нашему адресу.

Вероятно, эта демонстрация, как и договор, были загибами, но такими искренними, наполненными таким революционным запалом, что как их не понять и не извинить?

Помню, как в трамовскую коммуну приезжал Анатолий Васильевич Луначарский и ему присвоили звание почетного трамовца. Встречая и теперь критика Ивана Ивановича Чичерова, вспоминаю его председателем Центрального Совета Трамов.

Застав величие трамовского движения, я была и свидетелем его падения. Думаю, что оно было исторически неизбежно. К середине тридцатых годов, пройдя через тяжелый кризис, Трамы себя изжили. Лентрам погубило то, что, переехав из маленького театрика на проспекте Володарского (Литейном) сперва в бывший Владимирский клуб с куда большей сценой и зрительным залом, а потом в огромное здание театра Консерватории, он пытался вести себя как обыкновенный профессиональный театр. Это было не под силу его труппе, и получилось беспомощно, неинтересно. {364} «Недоросль» играли в академических театрах лучше, а «Плавятся дни» и «Клеш задумчивый» никакой другой театр поставить не мог.

Но «диалектические представления» тоже были уже не ко времени. Играть самих себя и отношение к образу оказалось уже недостаточно. Требовалось актерское мастерство и новая, но профессиональная драматургия. Не случайно из всех трамовских драматургов профессиональным литератором стал один П. Маринчик и мало кто из труппы Лентрама после падения театра остался на сцене. Еще доказательство от обратного — Ф. Шишигин и Р. Суслович, прошедшие до Лентрама институтскую школу режиссуры, по сей день успешно работают на театре.

М. В. Соколовский, будучи вынужден уйти из Трама, больше своего театра так и не нашел. Это понятно. Соколовский был Лентрам, а Лентрам — прежде всего Соколовский.

И однако трамовские посевы не заглохли. Они как бы проросли снова в народных театрах наших дней. Конечно, продолжая и в чем-то повторяя Трамы, народные театры и очень от них отличны. Время другое, культура рабочей молодежи куда выше. Но, может быть, и такого комсомольского горения, такой революционной страсти в народных театрах наших дней нет.

Тем не менее бывает и сейчас, что самодеятельные студии поворачивают направление профессионального театра, как, например, театральная студия МГУ. Трамовские традиции узнаешь порой и в спектаклях молодых театров.

Почему Адриан Иванович отдавал Траму столько времени и души?

Традиционное неверное объяснение — Трам и «трамизм» — служило для Пиотровского естественным продолжением утверждаемого им в начале двадцатых годов единого художественного кружка, массовых празднеств, фабричных театров. А всем этим Адриан Иванович занимался якобы потому, что видел в массовых празднествах и инсценировках, рабочих кружках, а потом в Траме практическое воплощение своей концепции развития мирового театра как диалектической смены профессионального и самодеятельного начал. То, что на одном историческом этапе было самодеятельным театром, знаменуя собой победу порабощенного прежде класса, становилось профессиональным. Но тут же зарождался новый самодеятельный театр, чтобы стать потом профессиональным. Трам в этой концепции являл собой последнее или предпоследнее звено цепи. В нем самодеятельный театр рабочей молодежи превращался в пролетарский профессиональный театр.

Называя трамовских ребят по имени-отчеству и непременно на «вы», не фальсифицируя своей биографии, как, стилизуясь под этакого пролетарского паренька, тогда делали некоторые интеллигенты, Пиотровский через Трам старался приблизиться к рабочей молодежи, в то же время приобщая ее к искусству, культуре.

{365} Истинный интеллигент, он не только понимал господствующее значение рабочего класса, он был влюблен в него, со всей страстью своей натуры, искал и находил пути приобщения к пролетариату и служил ему, без тени высокомерия или приспособленчества.

И еще несколько слов об Адриане Пиотровском и Траме. Трамовская коммуна на улице Некрасова была задумана как лаборатория нового быта. Частная и личная жизнь трамовцев должна была подтверждать идеи их спектаклей.

Адриан Иванович в коммуне не жил. Но для него были неотделимы принципы, провозглашаемые им и его единомышленниками в искусстве, и нормы собственного поведения.

Иногда это доходило даже до смешных преувеличений. Идейный стержень «Клеша задумчивого» — борьба производственного отношения к жизни с потребительским. Пафос спектакля в защите мысли — каждый советский человек должен не требовать от своего государства благ для себя, но прежде всего давать государству, быть не иждивенцем, а хозяином, работником. Адриан Иванович был прямо-таки одержим этой идеей, распространяя ее на все, вплоть до мелочей. Однажды мы с ним ехали в трамвае. Я, по студенческой привычке, захотела прокатиться «зайцем». Ну, и досталось мне от него — за потребительское отношение к государству. (Я сознательно пользуюсь терминологией того времени.)

Это сейчас звучит забавно, но говорит о серьезном. Свое государство, свой народ Адриан Иванович никогда и ни в чем не обсчитывал, щедро отдавая ему всего себя, весь свой разносторонний талант, всю свою добрую энергию.

Что же касается следа, который он оставил в сердцах и умах бывших трамовцев, то вот что в 1962 году написал мне Фирс Шишигин: «Для таких, как я, образ Адриана Ивановича Пиотровского не только до самой смертушки (моей) незабываем, дорог и светел, но давно стал такой вехой в нашем жизненном пути, что представить себя без знакомства с ним, без его влияния невозможно».

#### 5

Адриана Ивановича постоянно обвиняли в том, что он разбрасывался. Время от времени он читал новые переводы своим учителям, старикам — историкам античной литературы. Иногда это бывало в университете, чаще он приглашал их к себе домой, Всякий раз профессор И. И. Толстой, А. И. Малеин или какой-нибудь еще ученый пенял Пиотровскому, зачем он отвлекается от своего главного дела — переводов и исследований, тратит время на мальчишек из Лентрама, на газетные рецензии, на оперу и балет.

Трамовцам казалось странным, что он занимается обветшавшей древностью. Драматические театры ревновали его к оперным {366} и наоборот. На заседаниях театрального сектора ГАИС его уговаривали целиком посвятить себя истории театра. В редакциях «Вечерней красной», «Жизни искусства», «Рабочего и театра», вероятно, предпочли бы, чтобы он занимался только критикой.

А кинематографисты были твердо уверены, что Адриан, и так в последние годы отдававший большую часть своего времени и души фабрике, не должен убегать со съемок на театральные репетиции и даже до начала работы диктовать своему секретарю Люси Ивановне перевод трагедии Эсхила или Еврипида.

Это я говорю лишь о том, что было на моей памяти. Конечно же, нечто подобное происходило, когда он делил свое время между Губполитпросветом, массовыми празднествами, теми же античностью, театральной критикой, ВГКИ.

На самом же деле Адриан был на редкость целостен. Теперь почти все говорят, что кажущаяся разбросанность Пиотровского была только внешней стороной разносторонности, исключительности богатства знаний и интересов, невероятной щедрости таланта, присущих всем крупным деятелям советской культуры первых десятилетий революции. Тогда это понимали немногие.

С кем только не сравнивают Пиотровского люди, его знавшие?! Возможно, некоторые из этих сравнений преувеличены, хотя доля правды, бесспорно, во всех них есть.

Я же не могу удержаться еще от одного сравнения.

Говоря о Дени Дидро, его современники постоянно употребляли два выражения: «готовил чужие уроки» и «жег свечу для других». Сходство Пиотровского с Дидро я вижу не только в близости Адриана Ивановича, как и других деятелей советской культуры двадцатых годов, к деятелям Просвещения, не только в его общепризнанной энциклопедичности. Это сходство — и в родстве благородных и щедрых натур. Адриан Иванович тоже постоянно «готовил чужие уроки» и «жег свечу для других». (Я опускаю, разумеется, разность масштабов.) Кстати, по случайному совпадению, Дидро в бытность его в Петербурге жил у Нарышкиных, в том самом особняке, перешедшем затем к Мятлевым, где в следующем, XX веке помещалось ВГКИ.

Редактор великой «Энциклопедии» сначала неизменно предлагал написать ту или иную статью каждому, кто хотел бы это сделать, а потом вкладывал в нее свой безымянный и безвозмездный труд. Сам же он писал о том, от чего отказывались другие, и не поместил своей фамилии в перечне авторов словаря, несмотря на то что даже подписанных им статей было больше тысячи.

Об Адриане Ивановиче, безымянном и бескорыстном соавторе множества чужих пьес и сценариев, вспоминают многие.

Только посмертно приказом Комитета по делам кинематографии фамилию Пиотровского вставили в заглавные титры картин, снятых под его руководством, и то не всех.

{367} Тот же Игорь Николаевич Вускович в разговоре со мной Е. Е. Енеем очень похоже изобразил, как Адриан Иванович, предлагая ту или иную им придуманную сцену в сценарии, неизменно спрашивал: «Правильно мы придумали? Хорошо ли у нас получилось?» «Верно ли мы наметили?» Кстати сказать, «мы» вместо «я» впервые появилось в статьях энциклопедистов, недаром Дидро и его друзья называли себя «Мы из литературной республики».

Но и Адриан Пиотровский написал очень много сам. Библиография в конце этой книги неполная. Однако и в ней — около семисот названий различных его работ и около двухсот примерно названий того, что написано о нем. И это за восемнадцать лет: библиография начинается с 1919 года. Удивительно, почти неправдоподобно…

Справедливость, однако, требует признать, что секрет этой почти невероятной продуктивности не только в редкой многосторонности, трудолюбии, оперативности, быстроте, с которой он работал. Это — заслуга и времени.

Вернувшись с очередной премьеры, он тут же, ночью, в один присест писал рецензию на просмотренный спектакль. Но, может быть, не менее важно и то, что рецензия на следующий день выходила в вечернем выпуске газеты или днем позже — в утреннем. Так же оперативны были тогда и журналы. Пиотровскому давали возможность немедленно откликаться на все события художественной жизни, В иных случаях заказывали, в иных он предлагал написать о том-то или о том-то сам. Но всегда печатали сразу. Много быстрее выходили тогда в свет и книги. И все-таки не перестаешь удивляться, когда и как он успевал столько писать? В библиографии вы найдете не только переводы, предисловия и комментарии к ним, критические и историко-театральные статьи, но и книги Адриана Пиотровского: «Кинофикация искусств», «Художественные течения в советском кино», «Малый оперный театр», его части «Истории европейского театра» и «Истории советского театра»… А он еще и редактировал множество книг других авторов и коллективных; писал к ним вступительные статьи.

Это при том, что творческих отпусков Адриан Иванович не брал. Не считая вынужденного, и то очень короткого отдыха после автомобильной катастрофы — мы попали в нее летом 1935 года под Тбилиси, — могу вспомнить лишь несколько дней, прожитых однажды в Петергофе.

Все, о чем вспоминали другие мемуаристы и я сама до сих пор, — только беглый и неполный перечень занятий Адриана Пиотровского.

Всего не вспомню и сейчас. Но недавно мне рассказывали бывшие ученики Дома детской литературы, руководимого С. Я. Маршаком, о том, как они детьми слушали прекрасные лекции Адриана {368} Ивановича по античной литературе, как он помог им навсегда приобщиться к прекрасному. Чудесное письмо с рассказом об этих лекциях прислала мне Н. А. Никифоровская, ныне главный библиограф Библиотеки Академии наук СССР.

#### 6

Неверно представлять себе Пиотровского «безруким», неловким человеком, хотя он казался даже таким и тем, кто вспоминает, как Адриан Иванович каждое лето уезжал путешествовать. Ведь для того, чтобы подниматься на горы, сплавляться по рекам, нужно было быть превосходным ходоком, более того — альпинистом, ездить верхом, управлять лодкой, плавать. Все это он умел. Умел и разжигать костер. Был превосходным велосипедистом. Ленфильмовцы однажды подарили ему велосипед.

Многие вспоминают о его летних путешествиях по стране. Мне посчастливилось быть с ним в восьми больших поездках. Летом 1930 года, странствуя по Средней Азии, мы приехали в маленький таджикский городок Педжикент. С нами были друзья, профессор Варшавский и его жена. Остановиться пришлось в городском саду. Там мы и ночевали на деревянном настиле чайханы. А когда уходили, оставляли все свои вещи в кустах. Воровства в Педжикенте не знали.

Оттуда мы верхом поехали в горы, на Зеравшанский хребет. Нанять у местных жителей пять лошадей для нас и проводника помог председатель сельсовета. Это был почтенный старик, с длинной седой бородой. В городке его уважали и называли старинным именем старшины «аксакал». С хлебом там тогда было трудно, и он устанавливал очередь, ставя впереди тех, кто беднее, и многодетных матерей.

Когда мы дней через пять вернулись, был четверг — в Педжикенте базарный день. Проводник наш очень торопился, чтобы успеть закупить провизию на неделю.

Мы спросили его:

— Разве у вас в семье нет женщин, которые могли бы это сделать?

— Есть, — ответил он, — и жена, и мать. Но женщины у нас на базар не ходят. Им нельзя показываться в общественном месте.

— Как же вам не стыдно?! — воскликнул кто-то из нас. — Вы же коммунист!

— Я-то коммунист, — спокойно возразил он, совсем еще молодой человек, — но те, кто осудят мою мать и жену, не коммунисты.

Проводник бросил нас с лошадьми посередине улицы и убежал на базар. В полной растерянности, усталые, голодные стояли мы с пятеркой коней. Изо всех сил палило беспощадное среднеазиатское солнце.

{369} Прохожие нас жалели и пытались помочь.

— Это кобыла моего соседа, — сказал один, — дайте ее мне!

— Я знаю, чьи это лошади. Я разведу их по домам, — предложил другой.

Часа через два только мы рискнули отдать одну лошадь такому доброхоту.

Когда наконец удалось разыскать председателя сельсовета в его любимой чайхане, под огромным карагачем, где он принимал «население», старик удивился и не одобрил нашей недоверчивости. Конечно, лошадей можно было поручить любому встречному.

— Видишь, — сказал тогда Адриан, — такими были древние Афины, полугород, полудеревня, и такие же там были патриархальные нравы.

Не то чтобы Педжикент помог ему понять Афины или Афины — Педжикент. Скорее, эти города стояли для него рядом, как Псков и Новгород. И также в искусстве для него рядом стояли «прекрасное детство человечества», как Маркс назвал античность, и детство нового мира, революционная современность.

Путешествия помогали ему объединять пространство и время, историю и современность… Это и являлось в нем самым главным. Это, и еще то, что искусство было для Адриана Пиотровского неотделимо от революции, а человечество от отдельного человека.

Однажды мы, завершая круговой путь по горному Алтаю, — он составлял маршруты просто великолепно — шли на лодке по бурной и стремительной реке Бие. Быстрота ее течения — пятнадцать километров в час. Лоцмана не было, и Адриан, высадив нас, человек пять, в том числе и местных жителей, на берег, один провел лодку через опасные пороги.

На реке или озере, на горном перевале он и внешне был похож на лоцмана или капитана дальнего плавания, и сразу бросалось в глаза, что это молодой красивый человек. В городе, рано полысев, поседев, потолстев, он выглядел старше своих лет. В Ленинграде, на своих рабочих местах, дома Адриан на капитана дальнего плавания похож уже не был, загар сходил быстро. Но, если вдуматься, он и там стоял на капитанском мостике, хотя, по общему признанию, не умел и не любил приказывать, советовал, делал сам.

Он, если продолжать то же сравнение, не любил надолго покидать свой капитанский мостик на кинофабрике и, по сути дела, никогда его не покидал. Позволял себе уезжать из Ленинграда, не считая коротких служебных поездок в Москву и туда, где снимали фильмы повторно, только на месяц отпуска. Проводил его так, как любил — объездив, исходив, проплыв почти весь Советский Союз. Но эти поездки тоже не были просто отдыхом. Они не только помогали {370} ему постигать пространство и время. На Кавказе Пиотровский побывал на натурных съемках «Путешествия в Арзрум» и «Детей капитана Гранта». Из первой своей поездки на Алтай вывез замысел первой звуковой картины Ленфильма «Одна», снятой Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Кроме того, вывез оттуда еще и шамана-расстригу. Он очень пригодился для фильма.

Об этой поездке Адриан Иванович рассказал в большом очерке напечатанном в нескольких номерах «Вечерней красной». Об алтайской поездке 1932 года не писал ничего. Но впечатлений, в которых глубокая древность переплеталась с современностью, вынес очень много. Тогда кочевников-алтайцев называли еще ойротами и столица автономной области тоже не была еще переименована из Ойрот-Туры в Горно-Алтайск. Какими только мы не пользовались транспортными средствами?! До Ойрот-Туры — автобус, затем — коробок (тележка). Много проехали верхом. Пятьдесят километров до Онгудая мы и наши лошади мокли под проливным дождем. У горно-алтайцев тогда еще сохранился древний обычай не мыться, чтобы не смыть счастья, и наш проводник, не умывавшийся ни разу за свои сорок лет, весь покрылся разводами грязи. А секретарь Онгудайского райкома, его одноплеменник, оказался превосходно образованным человеком, выпускником Московского института народов Востока, и его русская жена много уступала этому алтайцу в общей культуре.

Исключительно чистый воздух спас нас от простуды или гриппа, так же как спасал еще много раз. Двадцать ночей мы ночевали под открытым небом. Далеко не сразу нам удалось приобрести и дохи, сперва одну, потом вторую и только наконец третью. Нашим спутником от автобазы Чуйского тракта Ини стал молодой журналист и литературовед Михаил Заблудовский (он погиб в войну). Мы даже придумали шуточные термины — айндохенсистем, цвейдохенсистем, дрейдохенсистем.

Нам предложили съездить в Монгольскую Народную Республику, но машины по дороге ломались, и мы нечаянно попали в районный центр (по тамошнему аймак) Улаган, а оттуда верхом доехали до Телецкого озера. Там уже до самого Бийска шли на лодке.

В Улагане мы остановились в доме секретаря райкома, но сам он был в командировке, и временно там жила и хозяйничала судья Агафья Тихоновна Какаякова. Не удивляйтесь русскому имени-отчеству. Многих алтайцев успели окрестить миссионеры. Участок в четыреста километров она объезжала верхом. Сыновья ее жили и учились в школе-интернате. Родители многих ребят — алтайцев только еще сажали на землю — продолжали кочевать, и занятия начинались с того, что ребенку прививали навыки — сидеть не на земле, а на стуле, умываться, причесываться, и только потом уже давали в руки книги, тетрадь, карандаш… Агафья Тихоновна рассказывала нам, как она стала судьей, и история эта произвела такое {371} впечатление на Адриана Ивановича, что ее стоит хотя бы вкратце изложить.

«Когда умер мой муж, я была еще совсем темной женщиной. Приходят в наш аил (юрту. — *А. А*.), говорят: “Ты беднячка, вдова, иди на собрание, приехал человек из Москвы”. Я пошла. Человек стал рассказывать, какая у ойротов счастливая жизнь будет, еды много, одежды, никто обижать не станет. Потом стали выбирать. Одного, другого называют, а меня — никто. Я закричала: “Меня, меня тоже выберите в счастливую жизнь!” А это выбирали в депутаты сельсовета. Обрадовались, что женщина-алтайка, беднячка, такая активная, выбрали. Потом послали на курсы председателей колхозов в Иркутск, большой хороший аймак. Проработала я председателем колхоза, еще на одни курсы послали — юридические. Кончила — судьей стала».

Судила она, наверно, хорошо, справедливо, но канцелярскую часть своей работы терпеть не могла — не очень была еще грамотна. Зато страстно полюбила все русские обычаи, с наслаждением мылась в бане, пекла пироги, ходила даже летом в кожаной куртке и необычайно радовалась тому, что ее дети учатся. Ее ведь и в самом деле выбрали в счастливую жизнь.

Однажды произошел такой забавный случай. Адриан и наша хозяйка пошли на реку по воду. Вернувшись, почему-то между собой не разговаривали и расселись по разным углам. Потом он мне рассказал, что у реки Агафья Тихоновна объяснилась ему в любви и сказала, что по алтайскому обычаю вдове во взаимности не отказывают. Она не знала, что Адриан женат, и жена его тут же, с ним. Узнав же, очевидно, огорчилась.

В 1944 году я ездила в Сибирь на смотр национальных театров, и среди актеров Горно-Алтайского театра обнаружила одного из сыновей судьи. Она к тому времени уже умерла.

Как бы обрадовался Адриан Иванович, увидев в спектаклях из народной жизни, что стоило только молодым алтайкам отмыть лица, и они стали похожи на персидские миниатюры. А как красивы алтайские национальные костюмы, если они просто-напросто чистые! Ведь прежде алтайка, выйдя замуж и надев бархатную безрукавку — чегедек, ею вытирала и пол, и стол, и носы ребятам, и не снимала чегедека, пока он сам, обветшав, не сваливался с плеч.

Адриан Иванович ничего этого не увидел, не познакомился с актерами-алтайцами, с русским режиссером, талантливым и самоотверженным человеком Иваном Степановичем Забродиным, художественным руководителем театра. Не дожил он и до других перемен в жизни прежде такого отсталого, но удивительно талантливого народа. Но как бы он радовался этим переменам, сколько бы полезного подсказал театру, с каким бы увлечением писал о его постановках!

#### **{****372}** 7

Одни вспоминают о Пиотровском как о человеке, очень собранном, никогда ничего не забывавшем, другим, напротив, кажется, что он был только деятелен, трудолюбив, полон замыслов, но отнюдь не организован. В поездках проявлялось главное его качество — целеустремленность.

Мы, например, никогда не завтракали в дороге, прежде чем достать билеты на поезд или нанять лошадей.

И еще одно. В городе, чуждый всему житейскому, он не умел разжечь примус, купить хлеб, колбасу, не знал самых обиходных цен. Его трудно было заставить примерить пальто, костюм. В путешествиях Адриан Иванович разжигал костры, носил воду, чистил посуду, правда, не беря для этого горсточки песка: «Это же крохоборство!» — говорил он, катая котелок по песчаному берегу.

Однажды, когда мы случайно проезжали мимо цементного завода, Пиотровский поразил меня знанием этого производства. Вопреки общепринятому мнению, он не был не только кабинетным человеком, но и человеком одних гуманитарных знаний.

Для того чтобы пройти или проехать верхом, проплыть на лодке намеченное на день расстояние, нужно было очень рано встать и сразу отправиться в дорогу. Он всегда вставал первым и поднимал других.

Привал можно было сделать только после большого отрезка пути, будучи уверенными, что мы успеем пройти или проехать то, что осталось. Назначал время для привала всегда Адриан Иванович, сколько бы опытных туристов с нами ни было.

Так же поступал он и в остальные одиннадцать месяцев года. Он делал «привалы», хотя почти все помнят его постоянно работающим. На самом же деле всегда находил время, чтобы летом — каждый день покататься со мной на лодке вокруг островов, зимой — походить на лыжах или побегать на коньках. Раза два в неделю мы с друзьями, такими же страстными туристами, ходили пешком в Лисий Нос, Ольгино или Стрельну, гораздо реже ездили на машине, уже подальше.

Он умел отдыхать и интересовался многим. Смотреть фильмы и спектакли было для него работой, но в концерты, на выставки, в музеи, он ходил без производственного задания. Я занималась русской литературой XIX века, и он вслед за мной прочел Панаева, Вельтмана, Даля, Греча, Дружинина, хотя никогда о них ничего не писал.

Мы с друзьями каждый день читали вслух любимых поэтов.

Казалось, что он, поглощенный разнообразными делами, рассеян и не замечает людей. На самом деле он людей и видел и любил. В поездках легко сходился с самыми разнообразными попутчиками, {373} помогал тем, кто в этом нуждался. Помню, как в Балкарии он позаботился о девушке-туристке — одной среди невнимательных и грубых парней.

Но всегда, везде и во всем он соблюдал правильное соотношение между «путем» и «привалом». И умел выбирать главную — столбовую дорогу. Мне думается, потому он и выбрал кино, отдавая ему в последние десять лет жизни больше всего времени и души, что видел в нем главное искусство.

Я постоянно думаю, как бы отнесся Адриан Иванович к тому, что после него произошло и происходит в мире, чему бы порадовался и чему огорчился. Я вспоминаю, как он читал газеты, простаивая перед ними на улице, у доски. Та же газета ждала его дома, но до дома надо было дойти. Хорошо еще, что он читал невероятно быстро. Особенно пристально читал он телеграммы из-за границы на четвертой полосе. Что греха таить, предсказывая революционный переворот в Мексике или Исландии, он нередко ошибался. Но ему очень хотелось, чтобы это произошло, и он свято верил, что революция победит везде. И маленькая заметка наводила его на мысль о фильме, который надо сделать, пьесе, которую надо заказать.

Сколько бы он написал статей и книг! Сколько античных произведений ввел бы еще в советскую поэзию и театр! Сколько бы он задумал и помог снять новых фильмов, поставить спектаклей! Но и за свою короткую и такую большую жизнь он успел сделать очень много.

# **{****375}** БиблиографияПримечанияУказатели

## **{****376}** Библиография

Творческое наследие А. И. Пиотровского, разбросанное по многочисленным книгам и периодическим изданиям, вплоть до последнего времени оставалось неучтенным. Предлагаемая вниманию читателей библиография, никак не претендуя на исчерпывающую полноту, является первой попыткой собрать воедино сведения о печатных трудах А. И. Пиотровского и литературы о нем.

Публикуемый ниже указатель состоит из пяти разделов:

I. Сочинения А. И. Пиотровского.

II. Беседы, выступления, доклады А. И. Пиотровского.

III. Переводы А. И. Пиотровского.

IV. Постановки произведений А. И. Пиотровского на сцене и в кино.

V. Литература об А. И. Пиотровском (основная).

Все материалы, включенные в указатель, расположены в хронологической последовательности. Книги и статьи из сборников вынесены в пределах каждого года вперед и расположены по алфавиту названий; исключение составляют те случаи, когда приводятся сведения о нескольких работах А. И. Пиотровского, опубликованных в одном сборнике, — они следуют рядом, также по алфавиту названий. В разделе IV материалы сгруппированы по названиям произведений, которым они посвящены, и расположены в хронологической последовательности их премьер. Кинофильмы, поставленные по сценариям А. И. Пиотровского, завершают этот раздел.

В указателе зарегистрированы не только первые, но и последующие, в том числе посмертные, публикации трудов А. И. Пиотровского. Слово «то же», употребляемое при этом, не свидетельствует о полной идентичности текстов, так как в процессе подготовки к переизданию они нередко подвергались авторской правке и редактуре.

В аннотациях приведены лишь основные имена, названия театров и произведений, о которых говорится в статьях.

{377} Работы А. И. Пиотровского, подписанные псевдонимами «А. П.», «Адр. П—ский», «Адр. П.», помечены в библиографии, соответственно, знаками \*, \*\*, \*\*\*.

Библиография составлена А. Я. Трабским.

### I. Сочинения А. И. Пиотровского

#### 1919

1. Ю. М. Юрьев — Тит Флавий.\* — Жизнь иск., 1919, 26 апр., № 122, с. 1.

«Разрушитель Иерусалима» А. Иернефельда в Большом драматическом театре.

2. «Свержение самодержавия». (Представление на Дворцовой площади). — Жизнь иск., 1919, 26 – 27 июля, № 199 – 200, с. 2.

#### 1920

3. Именины труда. — Жизнь иск., 1920, 1 – 3 мая, № 439 – 441, с. 1.

Передовая к 1 Мая.

4. Театр всего народа. — [1.] Театральный кружок. 2. Профессиональный театр. — Жизнь иск., 1920, 20 – 21 мая, № 456 – 457, с. 1; 25 мая, № 460, с. 1.

5. Театр Народной комедии. — Жизнь иск., 1920, 19 – 20 июня, № 482 – 483, с. 2; 25 июня, № 487, с. 1.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 18 – 21.

6. Остров чудес. — Жизнь иск., 1920, 22 июня, № 484, с. 1.

Массовое празднество «Блокада России» в Петрограде.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 21 – 22.

7. Еще не отдых. М. А. Кузмину. — Жизнь иск., 1920, 1 июля, № 492, с. 1.

Полемика с М. А. Кузминым о роли политической сатиры.

8. Художник и заказчик. — Жизнь иск., 1920, 19 – 20 авг., № 534 – 535, с. 2 – 3.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 22 – 25.

9. 800. — Жизнь иск., 1920, 28 – 29 авг., № 542 – 543, с. 1.

О курсах актерского мастерства Л. С. Вивьена.

10. Диктатура. — Жизнь иск., 1920, 16 – 17 окт., № 584 – 585, с. 1.

Передовая о задачах искусства.

{378} 11. Четвертый год. — Жизнь иск., 1920, 6 – 8 ноября, № 602 – 604, с. 1.

Передовая к годовщине Октябрьской революции.

#### 1921

12. Меч мира. Праздничное зрелище. Посвящается Красной Армии. Пг., изд. Политпросветуправления Петрогр. военного округа, 1921. 31 с.

13. Единый художественный кружок. — Известия Петрогр. Совета рабоч. и крестьян, депутатов, 1921, 26 февр., № 43, с. 2.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 7 – 9.

Откл.: В. Шкловский. Драма и массовые представления. — Жизнь иск., 1921, 9 – 11 марта, № 688 – 690, с. 1.

14. Не к театру, а к празднеству. — Жизнь иск., 1921, 19 – 22 марта, № 697 – 699, с. 1.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 25 – 26.

15. «Нездешние вечера». — Жизнь иск., 1921, 2 – 5 июля, № 767 – 769, с. 2.

Книга стихов М. А. Кузмина.

16. Владимир Николаевич Соловьев. (10‑летие театральной деятельности). — Жизнь иск., 1921, 8 ноября, № 816, с. 4.

17. Возобновленный «Сын мандарина». (Опера Кюи в Малом оперн[ом] театре).\* — Жизнь иск., 1921, 22 ноября, № 818, с. 4.

18. Кальдерон в Театре Народной комедии. — Жизнь иск., 1921, 29 ноября, № 819, с. 2.

«Деревенский судья» П. Кальдерона.

19. Широкая экспозиция («Лектор в театре»).\* — Там же, с. 5.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 27 – 29.

20. Народный спектакль. — Жизнь иск., 1921, 13 дек., № 821, с. 2.

«Семь разбойников» С. Э. Радлова и «Воздушное похищение» (итальянская комедия по сценарию XVIII в.) в Театре Народной комедии.

21. Академический театр интеллигенции (о Передвижном театре)\*. — Жизнь иск., 1921, 20 дек., № 822, с. 4.

22. Бург-Фриден. — Жизнь иск., 1921, 27 дек., № 823, с. 5.

Борьба художественных направлений в современном искусстве.

#### **{****379}** 1922

23. Петербургские празднества. — В кн.: Зеленая птичка. Под ред. Я. Н. Блоха, А. А. Гвоздева и М. А. Кузьмина. Пг., «Петрополис», 1922, с. 151 – 162.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 9 – 17.

24. Поэзия Феогнида. — В кн.: Феогнид из Мегары. Элегии. Пер. и вступит. ст. А. Пиотровского. Пб., «Петрополис», 1922, с. 5 – 13.

25. Перелом. — Жизнь иск., 1922, 3 янв., № 1, с. 13.

Положение театров в связи с переходом к нэпу.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 34 – 36.

25а. Наши катакомбы. — Жизнь иск., 1922, 24 янв., № 4, с. 2.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 36 – 37.

26. Она и мы. — Жизнь иск., 1922, 21 февр., № 8, с. 1.

Айседора Дункан.

27. Ложная логика.\* — Там же, с. 3.

О росте кафешантанов и кабаре.

28. Обрядовый театр. — Жизнь иск., 1922, 7 марта, № 10, с. 1.

«Тема о блудном сыне» в Обрядовом театре (Дом искусств).

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 41 – 43.

29. Театр юных зрителей. — Жизнь иск., 1922, 4 апр., № 14, с. 5.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 44 – 45.

30. «Соловей» [М. А. Кузмина]. (Театр юных зрителей). — Жизнь иск., 1922, 25 апр., № 16, с. 3.

31. Новый Передвижной. («Любительница голубой мечты задумчивости» Н. Энгельгардта, постановка П. П. Гайдебурова). — Жизнь иск., 1922, 7 июня, № 22, с. 2.

32. Завтрашний репертуар. — Жизнь иск., 1922, 4 июля, № 26, с. 2.

Репертуар петроградских театров в предстоящем сезоне.

33. Театральное учение Радлова. — Жизнь иск., 1922, 11 июля, № 27, с. 3.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 38 – 41.

34. Петербург — Париж. — Жизнь иск., 1922, 1 – 7 авг., № 30, с. 1.

Новые течения в искусстве.

{380} 35. Советский актер. — Жизнь иск., 1922, 12 сент., № 36, с. 4.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 29 – 30.

36. Долой Америку! — Жизнь иск., 1922, 10 окт., № 40, с. 5.

Новые течения в искусстве.

37. Вся власть театру. — Жизнь иск., 1922, 5 ноября, № 44, с. 7.

38. Индустриальная трагедия. — Жизнь иск., 1922, 14 ноября, № 45, с. 2.

«Газ» Г. Кайзера в Большом драматическом театре.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 32 – 34.

39. Советская обрядность. — Жизнь иск., 1922, 28 ноября, № 47, с. 1.

О переименовании заводов, о новых революционных обрядах.

#### 1923

40. Древнеаттическая комедия. — В кн.: Аристофан. Ахарняне. Пер., вступит., очерк и прим. А. Пиотровского. Реж. указания С. Радлова. Пб., «Петрополис», 1923, с. 9 – 48. (Памятники мирового репертуара, вып. III).

41. Комедия-памфлет. — В кн.: Аристофан. Всадники. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Пг., изд. М. и С. Сабашниковых, 1923, с. 7 – 27. (Памятники мировой литературы. Античные писатели).

То же. — В кн.: Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.]. Т. I. М.‑Л., 1934, с. 141 – 147.

42. Комедия-хоровод. — В кн.: Аристофан. Лисистрата. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Пг., изд. М. и С. Сабашниковых, 1923, с. 1 – 23. (Памятники мировой литературы. Античные писатели).

То же. — В кн.: Аристофан. Книга комедий. М.‑Л., 1930, с. 87 – 95.

То же. — В кн.: Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.]. Т. II. М.‑Л., 1934, с. 127 – 132.

43. Падение Елены Лэй. Драма. Пг., «Academia», 1923. 89 с. То же. — Красная новь, 1923, № 5, авг. – сент., с. 24 – 53.

Рец.: А. Беленсон. «Газ» и Гэз. (Вокруг кругов и единиц). — Жизнь иск., 1923, № 10, 13 марта, с. 13.

44. [Предисловие]. — В кн.: Э. Толлер. Человек-масса. Драма на тему социальной революции XX столетия. Пер. и предисл. А. Пиотровского. М.‑Пг., Госиздат, 1923, с. 5 – 10.

45. [Предисловие]. — В кн.: Э. Толлер. Эуген Несчастный. Трагедия в трех действиях. Пер. и предисл. А. Пиотровского. Пг., «Прибой», 1923, с. 3 – 8.

{381} 46. Мимо академий.\* — Петрогр. правда, 1923, 2 февр., № 24, с. 5.

К годовщине театрально-исследовательской студии С. Э. Радлова.

47. Еще раз об «Ужине шуток». — Жизнь иск., 1923, № 10, 13 марта, с. 17.

Пьеса С. Бенелли в Большом драматическом театре.

48. К тактике совета фабричных театров.\* — Жизнь иск., 1923, № 14, 6 апр., с. 25; № 16, 24 апр., с. 19.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 53 – 55.

49. Об авторе. — Жизнь иск., 1923, № 21, 29 мая, с. 9.

Проблемы современной драматургии.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 49 – 51.

50. Спектакли Института сценических искусств.\* — Жизнь иск., 1923, № 22, 5 июня, с. 16.

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина.

51. В студии Шимановского.\* — Жизнь иск., 1923, № 23, 12 июня, с. 9.

52. «Внешторг на Эйфелевой башне». — Там же, с. 18.

Пьеса Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга в постановке Фэкс (Фабрики эксцентрического актера).

53. Проваленный сезон. — Петрогр. правда, 1923, 24 июня, № 139, с. 5.

Сезон 1922/23 г. в Петрограде.

54. Театр комсомола. — Петрогр. правда, 1923, 27 июня, № 141, с. 6.

О драматическом кружке Дома коммунистического просвещения им. М. Глеронэ под рук. М. В. Соколовского.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 47 – 49.

55. О Передвижном театре. — Петрогр. правда, 1923, 6 июля, № 149, с. 3.

56. Осторожнее. — Петрогр. правда, 1923, 15 авг., № 182, с. 5.

Полемика с Е. М. Кузнецовым («Сад на Кронверкском». — Кр. газ., веч. вып., 1923, 8 авт., № 187) о перспективах работы сада Народного дома.

57. Назад! (Театр в Северной области). — Жизнь иск., 1923, № 33, 21 авг., с. 18.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 46 – 47.

Театры Пскова, Архангельска, Петрозаводска, Мурманска.

{382} 58. Куски нового стиля. — Петрогр. правда, 1923, 4 сент., № 198, с. 3.

Художественное оформление одежды и предметов обихода.

59. Комсомольское веселье.\* — Петрогр. правда, 1923, 6 сент., № 200, с. 6.

О праздновании 9‑го Юношеского дня в Петрограде.

60. Путиловский театр. Бенефис режиссера К. Тверского. «Красные солдаты», драма Витфогеля.\* — Петрогр. правда, 1923, 11 сент., № 204, с. 4.

61. Пусть подумают профессионалисты. — Петрогр. правда, 1923, 19 сент., № 211, с. 4.

О передвижных театрах Петрограда.

62. Глероновцы.\* — Петрогр. правда, 1923, 27 сент., № 218, с. 5.

Коллективная инсценировка «Шестилетие комсомола» («За шесть лет») в драматическом кружке Дома коммунистического просвещения им. М. Глерона.

63. «Федор Иоаннович». (Открытие Акдрамы). — Петрогр. правда, 1923, 30 сент., № 221, с. 5.

64. «Настина обида» [М. В. Соколовского]. Труппа Дома самодеятельного театра. (Студия Шимановского).\* — Петрогр. правда, 1923, 5 окт., № 225, с. 5.

65. Театр Пролеткульта. «Ватага» [Ф. В. Гладкова].\* — Петрогр. правда, 1923, 6 окт., № 226, с. 6.

66. «Молодой театр». (Открытие сезона).\* — Петрогр. правда, 1923, 10 окт., № 229, с. 5.

«Мыза Дангардт» М.‑А. Нексе.

67. Художники и выборы в Петросовет.\* — Петрогр. правда, 1923, 20 окт., № 238, с. 4.

68. О заводском театре. (Ответ Н. Гордону. [О заводском театре]. — Петр[оградская] правда, 23‑X). — Петрогр. правда, 1923, 25 окт., № 242, с. 6.

69. Годовщины. — Петрогр. правда, 1923, 9 ноября, № 254, с. 5.

О массовых инсценировках в годовщины Октябрьской революции.

То же. — в кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 51 – 52.

70. «Канцлер и слесарь» [А. В. Луначарского] (бывш. Александринский театр).\* — Петрогр. правда, 1923, 11 ноября, № 256, с. 5.

71. Седьмая держава. (На лекции А. Меньшого в Доме печати).\* — Петрогр. правда, 1923, 23 дек., № 292, с. 9.

О советской печати.

72. Гос[ударственный] Экспериментальный театр. «Обряд русской народной свадьбы».\* — Петрогр. правда, 1923, 30 дек., № 295, с. 7.

Сценарий В. Н. Всеволодского-Гернгросса по этнографическим материалам северных губерний.

#### **{****383}** 1924

73. Парижская коммуна. Инсценировка. Л., Уч. тип. Ленингр. ин‑та глухонемых, 1924. 15 с. (Художественная часть Губполитпросвета. Секция самодеятельного театра).

74. Предисловие. — В кн.: К.‑А. Витфогель. Кто самый глупый? (Вопрос, обращенный к судьбе, пролог и четыре действия). Пер. с нем. Под ред. и с предисл. А. Пиотровского. Л., «Прибой», 1924, с. 5 – 6.

75. Предисловие. — В кн.: У. Гад. Кино. Пер. с нем. О. П. Разовского. Под ред. К. М. Миклашевского. Предисл. А. И. Пиотровского. Л., «Academia», 1924, с. 3 – 4. (Российский ин‑т истории искусств).

76. Мелодрама или трагедия? — Жизнь иск., 1924, № 1, 1 янв., с. 29.

О современной драматургии.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 56 – 58.

77. Довольно Передвижного! — Петрогр. правда, 1924, 13 янв., № 11, с. 7.

О Передвижном театре под рук. П. П. Гайдебурова.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 58 – 61.

Откл.: Группа студентов Петроградского университета. О Передвижном театре. (Письмо в редакцию). — Кр. газ., 1924, 18 янв., № 15, с. 4.

78. У истоков трагедии. «Обряд русской свадьбы», часть 2‑я. Гос[ударственный] Экспериментальный театр.\* — Ленингр. правда, 1924, 12 февр., № 34, с. 5.

Сценарий В. Н. Всеволодского-Гернгросса по этнографическим материалам северных губерний.

79. «Кружковцу». — Ленингр. правда, 1924, 16 февр., № 38, с. 5.

О Центральной агитстудии и самодеятельном театре.

80. Любознательным переводчикам. — Жизнь иск., 1924, № 8, 19 февр., с. 4.

Ответ на письмо переводчиков пьесы К. Чапека «ВУР» Е. Г. Геркена и И. Мандельштама. («Вопрос А. И. Пиотровскому». — Театр, 1924, № 7, 12 февр., с. 14.)

81. «Жакерия» [П. Мериме]. (Народный дом).\* — Ленингр. правда, 1924, 24 февр., № 45, с. 7.

82. Молодая драматургия. — Жизнь иск., 1924, № 12, 18 марта, с. 3; № 13, 25 марта, с. 6.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 63 – 67.

83. Моисси — Гамлет. — Ленингр. правда, 1924, 22 марта, № 66, с. 5.

{384} 84. Александр Моисси. — Ленингр. правда, 1924, 27 марта, № 70, с. 5.

85. Об инсценировке. (К дискуссии, поднятой Н. Доном). — Ленингр. правда, 1924, 10 апр., № 82, с. 6.

По поводу статьи Н. Дона («Рабочий клуб и революционная инсценировка». — Ленингр. правда, 1924, 23 марта, № 67) о художественном качестве инсценировок.

86. «Нейшлотский переулок». Дом просвещения имени Плеханова.\* — Ленингр. правда, 1924, 11 апр., № 83, с. 5.

87. Отчетные спектакли ИСИ.\* — Жизнь иск., 1924, № 16, 15 апр., с. 13.

«Граф» К. Гольдони, «Не так живи, как хочется» А. Н. Островского.

88. «Девушка-сыщик» [Л. Иесселя] (Музыкальная комедия).\* — Ленингр. правда, 1924, 22 апр., № 92, с. 7.

89. Майские игры. — Жизнь иск., 1924, № 18, 29 апр., с. 5.

О первомайском празднике.

90. Майские игры. — Ленингр. правда, 1924, 1 мая, № 99, с. 12.

О первомайском празднике.

91. О Камерном театре. — Ленингр. правда, 1924, 7 мая, № 102, с. 8.

92. Еще раз о массовых инсценировках в майские дни.\* — Ленингр. правда, 1924, 10 мая, № 105, с. 8.

93. Торжество детей.\* — Ленингр. правда, 1924, 21 мая, № 114, с. 6.

О детском празднике.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 55 – 56.

94. «Великодушный рогоносец».\* — Ленингр. правда, 1924, 22 мая, № 115, с. 5.

Пьеса Ф. Кроммелинка в Театре им. Вс. Мейерхольда.

95. Московские американцы. Госкино. — «Похождение мистера Веста в стране большевиков».\* — Там же.

Кинофильм Л. В. Кулешова.

96. Чехов — Хлестаков. — Ленингр. правда, 1924, 25 мая, № 118, с. 7.

97. «Король Лир». — Жизнь иск., 1924, № 22, 27 мая, с. 18.

Спектакль Первой студии МХАТ.

98. Народный артист Мейерхольд.\* — Ленингр. правда, 1924, 1 июня, № 124, с. 7.

99. Центральная агитстудия. Эрнст Толлер — «Человек-масса».\* — Ленингр. правда, 1924, 5 июня, № 127, с. 7.

{385} 100. Праздник комсомольского театра. «Некрасовцы» и «Глероновцы». — Ленингр. правда, 1924, 11 июня, № 131, с. 6.

Кружки Домов коммунистического просвещения им. Некрасова и им. М. Глерона.

101. «Д. Е.» [М. Г. Подгаецкого по И. Г. Эренбургу и Б. Келлерману]. Театр Мейерхольда. — Ленингр. правда, 1924, 18 июня, № 136, с. 7.

102. О театральном образовании. (К концу сезона). — Ленингр. правда, 1924, 6 июля, № 152, с. 7.

103. Надо пересмотреть. (В порядке обсуждения). — Ленингр. правда, 1924, 31 авг., № 198, с. 7.

По поводу слухов о закрытии Института сценических искусств.

104. Открытие сезона «Молодого театра». «Рыбаки из Киоджи» [К. Гольдони].\* — Ленингр. правда, 1924, 9 окт., № 231, с. 6.

105. Тянут назад! — Жизнь иск., 1924, № 44, 28 окт., с. 12.

По поводу статьи С. Абашидзе («Не бойтесь выводов!» — Рабочий и театр, 1924, № 5, 21 окт.) о постановке «Дон Жуана» В. Моцарта в Ленинградском академическом театре оперы и балета.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 69 – 70.

106. «Аэлита».\* — Ленингр. правда, 1924, 2 ноября № 252, с. 7.

Кинофильм Я. А. Протазанова.

107. «Красный вихрь». — Там же.

Балет В. М. Дешевова в Ленинградском академическом театре оперы и балета.

108. Открытие Красного театра. «Джон Рид». — Ленингр. правда, 1924, 4 ноября, № 253, с. 7.

Инсценировка И. Г. Терентьева по книге Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир».

109. Смерть командарма. Действие первое. Сцена пятая. — Жизнь иск., 1924, № 47, 18 ноября, с. 12 – 13.

110. О легкой форме. (В порядке дискуссии). — Жизнь иск., 1924, № 48, 25 ноября, с. 13.

111. Натурализм любви. (О «Джоне Риде»). — Жизнь иск., 1924, № 50, 9 дек., с. 11.

Инсценировка И. Г. Терентьева по книге Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир» в Ленинградском Красном театре.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 75 – 77.

112. «Святая Иоанна». — Жизнь иск., 1924, № 51, 16 дек., с. 15.

Пьеса Б. Шоу в Ленинградском академическом театре драмы.

113. Моисси, — Жизнь иск., 1924, № 52, 23 дек., с. 10.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 61 – 63.

#### **{****386}** 1925

114. За советский театр! Сборник статей. Л., «Academia», 1925. 80 с.

Содерж.: Предисловие. — Единый художественный кружок. — Празднества 1920 года. — Театр Народной комедии. — Остров чудес. — Художник и заказчик. — Не к театру, а к празднеству. — Широкая экспозиция. (Лектор в театре). — Советский актер. — Праздник пятилетия. — Индустриальная трагедия — Перелом. — Наши катакомбы. — Театральное учение Радлова. — Обрядовый театр. — Экспериментальный театр. — Театр юных зрителей. — Назад! — Театр комсомола. — Об авторе. — Годовщины. — Совет фабричных театров. — Торжество детей. — Мелодрама или трагедия? — «Передвижной». — Моисси. — Молодая драматургия. — Год успехов. — Тянут вспять — Основы самодеятельного искусства. — Натурализм любви. — О новых драматургах.

Рец.: С. Мокульский. Книга о советском театре. — Жизнь иск., 1925, № 26, 30 июня, с. 23.

115. Несколько слов о советском кино. — В кн.: Б. Балаш. Культура кино. Пер. с нем. Под ред. и с предисл. А. Пиотровского. Л.‑М., Гиз, 1925, с. 90 – 95.

116. О книге Б. Балаша. Предисловие к русскому изданию.\* — Там же, с. 5 – 6.

117. Основы самодеятельного искусства. — В кн.: Единый художественный кружок. Методы клубно-художественной работы. Л., изд. книжного сектора Губоно, 1925, с. 5 – 10. (Художественная часть Губполитпросвета).

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 70 – 75.

118. Смерть командарма. Драма в 3‑х действиях. Л., «Кооперация», 1925. 100 с.

Рец.: М. Кузмин. «Смерть командарма». (Драма Адр. Пиотровского). — Кр. газ., веч. вып., 1925, 2 янв., № 1, с. 4.

Вл. В. Адриан Пиотровский. Смерть командарма. Драма. Изд. «Кооперация», П., 1925, 100 с. — Известия, 1925, 3 мая, № 99, с. 7.

119. Искусство на ленинских путях. — Кр. газ., веч. вып., 1925, 21 янв., № 18, с. 6.

120. О новых драматургах. — Жизнь иск., 1925, № 4, 27 янв., с. 12.

И. Г. Терентьев, Б. В. Папаригопуло, М. В. Соколовский, Д. А. Щеглов, Д. Г. Толмачев.

То же. — В кн.: А. И. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 77 – 79.

121. Театральные рабкоры. — Жизнь иск., 1925, № 5, 3 февр., с. 15.

122. Большой драматический театр. Шесть лет. — Жизнь иск., 1925, № 7, 17 февр., с. 4 – 5.

123. Деревенский праздник. — Кр. газ., веч. вып., 1925, 22 февр., № 45, с. 4.

{387} 124. «Свои» и «попутчики» в революционном театре. — Жизнь иск., 1925, № 8, 24 февр., с. 8 – 9.

125. «Заговор императрицы». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 9 марта, № 58, с. 4.

Пьеса А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева в Большом драматическом театре.

126. Большой драматический должен жить. — Кр. газ., веч. вып., 1925, 14 апр., № 87, с. 4.

127. 25 лет Госнардома. — Жизнь иск., 1925, № 15, 14 апр., с. 2 – 3.

128. Набросок к «Лесу» («Доходное место» в Театре Революции). — Кр. газ., веч. вып., 1925, 25 апр., № 97, с. 4.

129. Романтический «Эдип». (Акдрама). — Жизнь иск., 1925, № 17, 28 апр., с. 8.

130. Советский водевиль. — Жизнь иск., 1925, № 18, 5 мая, с. 8.

Вечер маленьких пьес в Госагиттеатре.

131. «Гобсэк» [В. Газенклевера]. (Институт сценических искусств).\* — Жизнь иск., 1925, № 19, 12 мая, с. 12.

132. Каширка с Интернационалом. (К сведению молодежи). — Там же с. 15.

«Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина в Ленинградском академическом театре драмы.

133. «Дальний звон» — спектакль. — Жизнь иск., 1925, № 20, 19 мая, с. 13 – 14.

Опера Ф. Шрекера в Ленинградском академическом театре оперы и балета.

134. Перелом. (Состязание единых художественных кружков). — Кр. газ., веч. вып., 1925, 20 мая, № 121, с. 4.

135. Советская оперетта. — Кр. газ., веч. вып., 1925, 25 мая, № 126, с. 4.

136. Самодеятельное искусство и дети. (В дискуссионном порядке). — Жизнь иск., 1925, № 22, 2 июня, с. 13.

137. Акмоссельпром или мандат на левизну. — Жизнь иск., 1925, № 23, 9 июня, с. 14.

«Мандат» Н. Р. Эрдмана в Театре им. Вс. Мейерхольда и в Ленинградском академическом театре драмы.

138. О новых драмах. — Жизнь иск., 1925, № 24, 16 июня, с. 2.

139. Выставка самодеятельного искусства. — Жизнь иск., 1925, № 26, 30 июня, с. 10.

140. Праздник конституции в Ленинградском Госнардоме. — Жизнь иск., 1925, № 28, 14 июля, с. 7.

141. Накануне «Ревизора». (О «Мандате»). — Жизнь иск., 1925, № 35, 1 сент., с. 5.

«Мандат» Н. Р. Эрдмана в Театре им. Вс. Мейерхольда.

Откл.: С. Воскресенский. Ничто и нигде. — Жизнь иск., 1925, № 37, 15 сент., с. 14.

{388} 142. «Лизистрата». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 3 сент., № 215, с. 4.

Комедия Аристофана в Музыкальной студии МХАТ.

143. «Дочь Анго». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 7 сент., № 218, с. 4.

Оперетта Ш. Лекока в Музыкальной студии МХАТ.

144. Ленинградское разорение. — Жизнь иск., 1925, № 36, 8 сент., с. 9.

О ленинградских театрах.

145. «Карменсита и солдат». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 11 сент., № 222, с. 4.

Опера Ж. Бизе «Кармен» в Музыкальной студии МХАТ.

146. Б[ольшой] драм[атический] театр в предстоящем сезоне. — Рабочий и театр, 1925, № 37, 15 сент., с. 10 – 11.

147. Бубус — Кр. газ., веч. вып., 1925, 17 сент., № 227, с. 4.

«Учитель Бубус» А. М. Файко в Театре им. Вс. Мейерхольда.

148. «Перикола». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 28 сент., № 236, с. 4.

Оперетта Ж. Оффенбаха в Музыкальной студии МХАТ.

149. «Гражданин Дарней». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 12 окт., № 248, с. 4.

Пьеса Л. Ф. Макарьева в Ленинградском Тюзе.

150. «Яд» — спектакль. — Жизнь иск., 1925, № 41, 13 окт., с. 5.

Пьеса А. В. Луначарского в Ленинградском академическом театре драмы.

151. Театр рабочей молодежи. — Жизнь иск., 1925, № 43, 27 окт., с. 13.

К открытию Ленинградского Трама.

152. «Не было ни гроша». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 2 ноября, № 266, с. 4.

Комедия А. Н. Островского в Ленинградском академическом театре драмы.

153. «Бой-баба». — Жизнь иск., 1925, № 44, 3 ноября, с. 11 – 12.

Пьеса В. Сарду и Э. Моро в Ленинградском театре «Комедия».

154. Праздник театра. — Кр. газ., веч. вып., 1925, 6 ноября, № 270, с. 4.

155. Театр к восьмой годовщине Октября. — Кр. панорама, 1925, № 45, 6 ноября, с. 15.

«Мятеж» Б. А. Лавренева в Большом драматическом театре.

156. «Общество почетных звонарей». — Жизнь иск., 1925, № 45, 7 – 10 ноября, с. 28 – 29.

Пьеса Е. И. Замятина в Ленинградском академическом театре драмы.

157. «Орлиный бунт». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 9 ноября, № 271, с. 4.

Опера А. Ф. Пащенко в Ленинградском академическом театре оперы и балета.

{389} 158. «Хулиган» [Я. Л. Задыхина]. (Госагиттеатр). — Жизнь иск., 1925, № 46, 17 ноября, с. 13.

159. Трагедия на сцене Большого драматического. «Гибель пяти». Мысли автора. — Рабочий и театр, 1925, № 47, 24 ноября, с. 5.

160. О новых пьесах. — Жизнь иск., 1925, № 48, 1 дек., с. 10.

«Безумный купец» Н. Н. Никитина, «Химия» и «Облигация» А. Г. Ульянского, «Солнце» Л. К. Лисенко и др.

161. Смеющийся театр. — Кр. газ., веч. вып., 1925, 4 дек., № 293, с. 4.

«Сашка Чумовой» А. Н. Горбенко в Ленинградском Траме.

162. «Тимошкин рудник». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 7 дек., № 295, с. 4.

Пьеса Л. Ф. Макарьева в Ленинградском Тюзе.

163. О музыкальном театре. — Жизнь иск., 1925, № 50, 15 дек., с. 10.

164. «Рикетта». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 17 дек., № 304, с. 4.

Оперетта О. Штрауса в Ленинградском театре музкомедии.

165. «9 Января». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 21 дек., № 308, с. 4.

Кинофильм В. К. Висковского.

166. 1905 год в советской драматургии. — Жизнь иск., 1925, № 51, 22 дек., с. 2.

167. «Скипетр», — Жизнь иск., 1925, № 52, 29 дек., с. 14.

Пьеса А. Эрмана в обработке Н. В. Петрова в Ленинградском академическом театре драмы.

168. «Желтая кофта». — Кр. газ., веч. вып., 1925, 31 дек., № 316, с. 6.

Оперетта Ф. Легара в Ленинградском академическом Малом оперном театре.

#### 1926

169. Дуня-тонкопряха. Рабочая оперетта в трех действиях с приложением нот, клавира и хора. Л.‑М., изд. МОДПиК, 1926, 38 с., 32 с. нот. В соавторстве с Д. Г. Толмачевым.

Рец.: В. Тихонович. «Дуня-тонкопряха» — рабочая оперетта в трех действиях Адриана Пиотровского и Дмитрия Толмачева. С приложением нот, клавира и хора. Л.‑М., Изд. МОДПиК, 1926. Репертуар Малого оперного академического театра (б. Михайловский) в Ленинграде. — Репертуарный бюллетень худож. отдела ГПП, 1927, № 3, март – апр., с. 21 – 22.

170. К теории «самодеятельного театра». — В кн.: Проблемы социологии искусства. Сборник Комитета социологического изучения искусств. Л., «Academia», 1926, с. 120 – 129. (Ин‑т истории искусств).

{390} 171. Монахов — Башле. «Продавцы славы», комедия Паньоля и Нивуа. — В кн.: «Дела и дни Большого драматического театра». Сборник № 2. Николай Федорович Монахов. К 30‑летию артистической деятельности. 1896 – 1926. Л., «Academia», 1926, с. 50 – 54.

172. Монахов — Рузаев. «Мятеж», драма Б. Лавренева. — Там же, с. 46 – 49.

173. Николай Федорович Монахов. — Там же, с. 9 – 20.

174. Поэт и его пьеса. — В кн.: Р. Роллан. Настанет время. К постановке в Большом драматическом театре. Сборник статей. Л., «Academia», 1926, с. 5 – 10.

175. Хроника Ленинградских празднеств 1919 – 1922 г. — В кн.: Массовые празднества. Сборник Комитета социологического изучения искусств. Л., «Academia», 1926, с. 53 – 84. (Ин‑т истории искусств).

176. Сто представлений «Слуги двух господ».\* — Жизнь иск., 1926, № 1, 5 янв., с. 20.

Комедия К. Гольдони в Большом драматическом театре.

177. 1926 год — к большому спектаклю! — Там же, с. 14.

178. Кукольный «Дон Кихот». — Кр. газ., веч. вып., 1926, 13 янв., № 12, с. 4.

Спектакль Кукольного театра ЛГСПС.

179. Премьера в «Кукольном театре». («Дон Кихот»).\* — Жизнь иск., 1926, № 3, 19 янв., с. 17.

Спектакль Кукольного театра ЛГСПС.

180. «Броненосец “Потемкин”». — Кр. газ., веч. вып., 1926, 20 янв., № 19, с. 4.

Кинофильм С. М. Эйзенштейна.

181. В Ленинские дни. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 21 янв., № 20, с. 4.

182. Игра о 1905 г. (Театр юн[ых] зрител[ей]).\* — Жизнь иск., 1926, № 4, 26 янв., с. 17.

Массовая историческая игра «1905 год» А. А. Бардовского.

183. Киноработники о картине «Броненосец “Потемкин”». — Кино, ленингр. прилож., 1926, 26 янв., № 4, с. 1.

184. В кольце исканий. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 13 февр., № 39, с. 4.

К семилетию Большого драматического театра.

185. Наброски к теории кино. I. Кино-«драма»? — II. Ну, а кино-«роман». — III. О специфических жанрах кино. — Кино, ленингр. прилож., 1926, 9 марта, № 10, с. 2; 16 марта, № 11, с. 1; 30 марта, № 13, с. 2.

Откл.: Б. Леонидов. Аристотель и кино. — Кино, ленингр. прилож., 1926, 1 мая, № 18, с. 2.

{391} 186. Мастер слова. — Рабочий и театр, 1926, № 11, 16 марта, с. 10 – 11.

Н. Ф. Монахов.

187. [Письмо в редакцию]. — Кино, ленингр. прилож., 1926, 16 марта, № 11, с. 2.

Ответ на письмо В. А. Каверина, опубликованное в том же номере газеты по поводу киносценария А. И. Пиотровского «Чертово колесо».

188. «Фабзавшторм» [Д. Г. Толмачева]. (Театр рабочей молодежи — Трам). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 16 марта, № 64, с. 4.

189. Николай Федорович Монахов. — Жизнь иск., 1926, № 12, 23 марта, с. 5 – 6.

190. Толлер о нашем театре. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 17 апр., № 91, с. 4.

191. Открытие театра Дома печати. «Фокстрот» [В. Андреева]. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 24 апр., № 97, с. 4.

192. «Ливень» [инсц. по рассказу С. Моэма]. (Академический театр драмы).\* — Жизнь иск., 1926, № 17 – 18, 27 апр. – 4 мая, с. 18.

193. О клубном спектакле. — Там же, с. 17.

194. Режим экономии в кино. (В порядке дискуссии). — Кино, ленингр. прилож., 1926, 27 апр., № 17, с. 2.

195. Маевки. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 30 апр., № 102, с. 4.

196. Гастроли Четвертой студии. «На земле» [П. Г. Низового]. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 4 мая, № 103, с. 4.

197. «Пушкин и Дантес». — Кр. газ., веч. вып., 1926, 10 мая, № 108, с. 4.

Пьеса В. В. Каменского в Ленинградском академическом театре драмы.

198. Май и РЭК. — Жизнь иск., 1926, № 19, 11 мая, с. 11.

О первомайском празднике и его обслуживании.

199. «Победители ночи». Отрывки из сценария. — Кино, ленингр. прилож., 1926, 11 мая, № 19, с. 2.

200. «Не было ни гроша». (Гастроли Четвертой студии).\* — Кр. газ., веч. вып., 1926, 13 мая, № 111, с. 4.

201. Гастроли «Четвертой студии». («Чу Юн‑вай» [Ю. Берстля]). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 17 мая, № 114, с. 4.

202. «Дуня-тонкопряха». К постановке в Академическом Малом оперном театре. — Рабочий и театр, 1926, № 20, 18 мая, с. 9. В соавторстве с Д. Г. Толмачевым.

203. «Шторм» [В. Н. Билль-Белоцерковского]. (Гастроли Московского драматического театра МГСПС). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 19 мая, № 116, с. 4.

204. «Саранча» [Е. О. Любимова-Ланского по повести А. А. Рудникова и Н. Г. Варламова]. (Гастроли Московского драматического театра МГСПС). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 24 мая, № 120, с. 4.

{392} 205. Конец штилю. — Жизнь иск., 1926, № 21, 25 мая, с. 2.

О путях развития искусства.

206. «Виринея» [Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина]. (Гастроли Студии им. Вахтангова). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 2 июня, № 128, с. 4.

207. Снова «Турандот». — Кр. газ., веч. вып., 1926, 5 июня, № 131, с. 4.

Сказка К. Гоцци в Академической студии им. Евг. Вахтангова.

208. «Лев Гурыч Синичкин». — Кр. газ., веч. вып., 1926, 9 июня, № 134, с. 4.

Комедия Д. Т. Ленского в Академической студии им. Евг. Вахтангова.

209. «Узелок» [И. Г. Терентьева]. (Театр Дома печати). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 12 июня, № 136, с. 4.

210. «Будни» [С. Кашевника и П. Ф. Маринчика]. (Театр рабочей молодежи). — Кр. газ., 1926, 15 июня, № 135, с. 6.

211. Комедии Мериме. (Студия им. Вахтангова). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 16 июня, № 139, с. 4.

212. Актер — режиссер — драматург. — Жизнь иск., 1926, № 25, 22 июня, с. 8.

К итогам дискуссии в журнале «Жизнь искусства».

213. «Марион де Лорм» [В. Гюго]. (Студия им. Вахтангова). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 25 июня, № 146, с. 4.

214. Своевременная мысль. — Рабочий и театр, 1926, № 26, 27 июня, с. 6.

О необходимости объединения ленинградских театральных критиков.

215. Нужна ли квалификация? — Жизнь иск., 1926, № 26, 29 июня, с. 7.

О театральной критике.

216. Гастроли студии им. Вахтангова. «Чудо св. Антония» [М. Метерлинка]. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 2 июля, № 152, с. 4.

217. Праздник Конституции.\* — Жизнь иск., 1926, № 28, 13 июля, с. 20.

218. О новых пьесах. — Жизнь иск., 1926, № 29, 20 июля, с. 3 – 4.

Пьесы М. Я. Жижмора, Д. А. Щеглова, Г. С. Венецианова.

219. «Джон Рид» — опера. (Театр Дома печати). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 9 сент., № 210, с. 4.

Пьеса И. Г. Терентьева, муз. В. С. Кашницкого.

220. Сквозь Алтай. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 10 сент., № 211, с. 4; 13 сент., № 214, с. 4; 18 сент., № 219, с. 4; 20 сент., № 220, с. 4.

{393} 221. Большой драматический. — Рабочий и театр, 1926, № 38, 19 сент., с. 8.

222. Орленев. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 27 сент., № 227, с. 4.

223. На гастролях Орленева. (Переделки Достоевского). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 30 сент., № 230, с. 4.

224. Молодой Художественный театр. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 9 окт., № 238, с. 4.

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова в МХАТе.

225. Еще раз «Виринея» [Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина] (Премьера в Акдраме). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 18 окт., № 245, с. 4.

226. А мы — категорически за. — Рабочий и театр, 1926, № 42, 19 окт., с. 9.

О создании Всероссийского общества драматических писателей и композиторов.

227. «Мать». — Кр. газ., веч. вып., 1926, 20 окт., № 247, с. 4.

Кинофильм В. И. Пудовкина.

228. «Еремка-лодырь» [Л. Ф. Макарьева]. (В театре «Юных зрителей»). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 26 окт., № 252, с. 4.

229. «Вишневый сад». — Кр. газ., веч. вып., 1926, 30 окт., № 256, с. 4.

Спектакль Ленинградского театра «Комедия».

230. Островский на пении. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 2 ноября, № 259, с. 4.

«Женитьба Бальзаминова» в Ленинградском институте сценических искусств.

231. Театр — от Октября к Октябрю. — Жизнь иск., 1926, № 44, 2 ноября, с. 8.

232. «Египетские ночи» [А. С. Пушкина]. (На вечере Закушняка). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 13 ноября, № 269, с. 4.

233. «Мавра» [И. Ф. Стравинского]. (В Центральном Доме работников искусств). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 23 ноября, № 278, с. 4.

234. «Чудеса в решете» [А. Н. Толстого]. (В театре «Комедия»). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 27 ноября, № 282, с. 4.

235. Театр в провинции. — Жизнь иск., 1926, № 48, 30 ноября, с. 7.

236. Трам в новом сезоне.\* — Там же, с. 11.

237. Романтический фильм. (О «Кине»). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 1 дек., № 286, с. 4.

Кинофильм А. Волкова.

238. «Конец Криворыльска» [Б. С. Ромашова]. (Премьера в Акдраме). — Кр. газ., веч. вып., 3 дек., № 288, с. 4.

{394} 239. «Дон Кихот» для детей. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 28 дек., № 311, с. 4.

Инсценировка А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона по роману М. Сервантеса в Ленинградском Тюзе.

240. Еще раз о ленинградской Чухломе. — Жизнь иск., 1926, № 52, 28 дек., с. 4 – 6.

О ленинградских театрах.

241. «Кинжал».\* — Кр. газ., веч. вып., 1926, 30 дек., № 313, с. 4.

Пьеса Б. А. Лавренева в Студии под рук. А. Н. Морозова.

#### 1927

242. Акимов. — В кн.: Н. П. Акимов. Статьи А. Пиотровского, Н. Петрова, Б. П. Брюллова. Л., «Academia», 1927, с. 5 – 21. (Современные театральные художники).

242а. К истории киножанров. — В кн.: Поэтика кино. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. С предисл. К. Шутко. М.‑Л., «Кинопечать», 1927, с. 143 – 170.

243. Комедия идей. — В кн.: Аристофан, Театр. «Облака», «Осы», «Птицы». Пер., введение и коммент. А. Пиотровского, М.‑Л., Госиздат, 1927, с. 33 – 39.

Вступительная статья к комедии «Облака».

То же. — В кн.: Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.]. Т. I. М.‑Л., 1934, с. 235 – 242.

244. Комедия-сказка. — Там же, с. 183 – 190.

Вступительная статья к комедии «Птицы».

То же. — В кн.: Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.]. Т. II, М.‑Л., 1934, с. 13 – 18.

245. Комедия-шутка. — Там же, с. 107 – 112.

Вступительная статья к комедии «Осы».

То же. — В кн.: Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.]. Т. I. М.‑Л., 1934, с. 339 – 343.

246. Театр Аристофана. — Там же, с. 3 – 30.

247. Пути Театра юных зрителей. — В кн.: Театр юных зрителей. 1922 – 1927. Опыт работы театра для детей и юношества. Под общей ред. А. И. Пиотровского. Л., «Academia», 1927, с. 15 – 32.

248. «День и ночь» у Таирова. — Кр. газ., веч. вып., 1927, 2 янв., № 1, с. 3.

Оперетта Ш. Лекока в Камерном театре.

249. Три года петрушечьего театра. — Кр. газ., веч. вып., 1927, 13 янв., № 11, с. 4.

Театр под рук. Евг. Деммени.

{395} 250. Актерская молодежь. — Жизнь иск., 1927, № 3, 18 янв., с. 2 – 3.

251. Чехов — Хлестаков. — Кр. газ., веч. вып., 1927, 18 янв., № 16, с. 4.

252. «Портной Виббель» [Г. Мюллера-Шлоссера]. (Премьера в театре «Комедия»).\* — Кр. газ., веч, вып., 1927, 19 янв., № 17, с. 4.

253. «Волки и овцы». — Кр. газ., веч. вып., 1927, 31 янв., № 28, с. 4.

Спектакль Ленинградского академического театра драмы.

254. «Портной Виббель» [Г. Мюллера-Шлоссера] — премьера в театре «Комедия». — Жизнь иск., 1927, № 5, 1 февр., с. 12.

255. «Хитрая вдовушка» [К. Гольдони]. (Театр «Комедия»). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 15 февр., № 43, с. 4.

256. «Шестая часть мира» [Д. Вертова]. Мнения киноработников о фильме. — Кино, ленингр. прилож., 1927, 15 февр., № 7, с. 1.

257. «Свои люди сочтемся» в Тюзе. — Кр. газ., веч. вып., 1927, 17 февр., № 45, с. 4.

258. Пятилетие Театра юных зрителей. — Кр. газ., веч. вып., 1927, 24 февр., № 52, с. 4.

259. «Ремесло господина кюре». — Кр. газ., веч. вып., 1927, 15 марта, № 69, с. 4.

Комедия де-Лорда, Шэна и К. Вотейля в Ленинградском театре «Комедия».

260. «Петербург». (Новый лито-монтаж Яхонтова). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 16 марта, № 70, с. 4.

Откл.: В. Яхонтов. Письмо в редакцию. — Кр. газ., веч. вып., 1927, 1 апр., № 86, с. 4.

261. «Бетховен» [М. Я. Жижмора] (Премьера в Передвижном). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 23 марта, № 77, с. 4.

262. «Шекспир здорово потревожен…» (Н. Никитин и А. Пиотровский о «Джоне Фальстафе».) — Кр. газ., веч. вып., 1927, 29 марта, № 83, с. 4. В соавторстве с Н. Н. Никитиным.

«Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре. Композиция текста А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по исторической хронике В. Шекспира «Генрих IV».

263. Письмо в редакцию. Отвечаю. — Кр. газ., веч, вып., 1927, 1 апр., № 86, с. 4.

Ответ на письмо В. Н. Яхонтова, напечатанное в том же номере газеты по поводу статьи А. И. Пиотровского «Петербург» (Кр. газ., веч. вып., 1927, 16 марта, № 70).

264. «Ревизор», в театре «Дома печати». — Кр. газ., веч. вып., 1927, 11 апр., № 96, с. 4.

265. Камерный театр в Ленинграде. («Любовь под вязами») [Ю. О’Нила]. — Кр. газ., веч. вып., 1927, 4 мая, № 117, с. 4.

266. «День и ночь» [Ш. Лекока]. (Гастроли Камерного театра). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 5 мая, № 118, с. 4.

{396} 267. «Розита» [А. П. Глобы]. (Гастроли Камерного театра). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 19 мая, № 132, с. 4.

268. «Дядя Ваня». (Гастроли Московского Художественного театра). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 3 июня, № 147, с. 4.

269. «Николай I и декабристы» [А. Р. Кугеля и К. К. Тверского]. (Гастроли Художественного театра). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 6 июня, № 150, с. 4.

270. «Горячее сердце». (Гастроли Московского Художественного театра). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 17 июня, № 160, с. 4.

271. Система Мейерхольда. — Рабочий и театр, 1927, № 35, 30 авг., с. 7.

272. Льды и кино. (Из летних встреч). — Рабочий и театр, 1927, № 37, 13 сент., с. 11.

О кинопередвижках в Тянь-Шане.

273. На суд общественности. — Рабочий и театр, 1927, № 41, 11 окт., с. 13.

Об общественных просмотрах кинофильмов.

274. Перед 10‑летием советского кино. — Жизнь иск., 1927, № 42, 18 окт., с. 2 – 3; № 43, 25 окт., с. 2 – 3.

275. «Хижина дяди Тома». — Кр. газ., веч. вып., 1927, 20 окт., № 284, с. 4.

Инсценировка А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона по роману Г. Бичер-Стоу в Ленинградском Тюзе.

276. «Антигона» [В. Газенклевера] в Камерном театре. (Московские впечатления). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 24 окт., № 288, с. 4.

277. «Норд-Ост». — Кр. газ., веч. вып., 1927, 3 ноября, № 298, с. 4.

Пьеса Д. А. Щеглова в Ленинградском театре «Комедия».

278. Афиша десятой годовщины. — Кр. газ., 1927, 4 ноября, № 253, с. 6.

279. Празднества Революции. — Жизнь иск., 1927, № 45, 6 ноября, с. 18 – 19.

280. Наш путь. — Ленингр. газ. кино, 1927, 7 ноября, № 45, с. 2.

О работе ленинградской кинофабрики.

281. «Бронепоезд 14‑69». — Кр. газ., веч. вып., 1927, 9 ноября, № 302, с. 5.

Спектакль Ленинградского академического театра драмы.

282. Районные празднества. — Кр. газ., веч. вып., 1927, 11 ноября, № 304, с. 4.

О праздновании десятилетия Октябрьской революции в Ленинграде.

283. Советская кинематография на подъеме. — Рабочий и театр, 1927, № 46, 15 ноября, с. 19.

{397} 284. Торжества 10‑го Октября. — Жизнь иск., 1927, № 46, 15 ноября, с. 1 – 2.

285. «Штурм Перекопа» [Ю. А. Шапорина]. (Академический театр оперы и балета).\*\* — Там же, с. 12.

286. Кинофикация театра. (Несколько обобщений). — Жизнь иск., 1927, № 47, 22 ноября, с. 4.

287. К партсовещанию по киноработе. Спорные мысли. (К кинодискуссии). Будем максималистами! — Жизнь иск., 1927, № 50, 13 дек., с. 4.

То же. — В кн.: Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920‑е годы. Вып. I. Л., «Искусство», 1968, с. 243 – 244. (Ленингр. ин‑т театра, музыки и кинематографии).

288. О трамизме. (В порядке постановки вопроса).\*\* — Жизнь иск., 1927, № 50, 13 дек., с. 2.

289. К партсовещанию о киноработе. Об «идеологии» и «коммерции». — Жизнь иск., 1927, № 52, 27 дек., с. 5.

То же. — В кн.: Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920‑е годы. Вып. I. Л., «Искусство», 1968, с. 241 – 243. (Ленингр. ин‑т театра, музыки и кинематографии).

#### 1928

290. О Театре рабочей молодежи.\* — В кн.: Театр рабочей молодежи. Сборник пьес для комсомольского театра. Под ред. А. Пиотровского и М. Соколовского. М.‑Л., Госиздат, 1928, с. 3 – 11. В соавторстве с М. В. Соколовским.

291. Пути ленинградского Трама. — В кн.: Диалектический материализм основа работы Трама. [Л.], изд. Гос. Трама, 1928, с. 18 – 32.

292. Искусство второго десятилетия.\*\* — Жизнь иск., 1928, № 1, 3 янв., с. 3 – 4.

293. «Скандальный мертвец» [В. В. Каменского]. (В театре «Комедия»). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 4 янв., № 3, с. 4.

294. «Джиоконда» [М. Я. Жижмора]. (В Передвижном театре).\*\*\* — Кр. газ., веч. вып., 1928, 5 янв., № 4, с. 4.

295. К партсовещанию о кино. Кино и писатели. (К кинодискуссии). — Жизнь иск., 1928, № 3, 17 янв., с. 6.

296. Куда мы растем? — Ленингр. газ. кино, 1928, 17 янв., № 3, с. 1.

297. «Доходное место». — Кр. газ., веч. вып., 1928, 30 янв., № 29, с. 4.

Спектакль Ленинградского академического театра драмы.

298. Е. П. Корчагина-Александровская. — Жизнь иск., 1928, № 5, 31 янв., с. 18.

{398} 299. «Константин Терехин» [В. М. Киршона и А. В. Успенского]. (Московский театр МГСПС в Домах культуры). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 2 февр., № 32, с. 4.

300. «Наталья Тарпова» [С. А. Семенова]. (Открытие спектаклей Театра Дома печати). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 5 февр., № 35, с, 4.

301. Кино и театр. — Ленингр. газ. кино, 1928, 7 февр., № 6, с. 1.

302. На кладбище оперетки. — Жизнь иск., 1928, № 6, 7 февр., с. 9.

303. «Фабрика молодости» [А. Н. Толстого]. (В театре «Комедия»). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 13 февр., № 43, с. 4.

304. Театральные портреты. А. Я. Таиров. — Жизнь иск., 1928, № 7, 14 февр., с. 9.

305. «Принц и нищий». — Кр. газ., веч. вып., 1928, 22 февр., № 52, с. 4.

Инсценировка Л. Ф. Макарьева по роману Марка Твена в Ленинградском Тюзе.

306. О сценарном договоре. (Ответ на статью М. Блеймана «И калачом не заманишь» [Ленингр. газ. кино, 1928, 14 февр., № 7]). — Ленингр. газ. кино, 1928, 28 февр., № 9, с. 2.

307. В Пролеткульте. («Турецкая трубка»). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 16 марта, № 74, с. 4.

Пьеса Г. Е. Белицкого и Л. М. Жежеленко в Ленинградском театре Пролеткульта.

308. «Павел I» [Д. С. Мережковского], Ленингр[адский] Акад[емический] театр драмы. — Жизнь иск., 1928, № 12, 20 марта, с. 13.

309. Генрик Ибсен. — Рабочий и театр, 1928, № 14, 1 апр., с. 3 – 4.

310. «Рельсы гудят» [В. М. Киршона]. («В Академической драме»). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 2 апр., № 91, с. 4.

311. Куклы, — Кр. газ., веч. вып., 1928, 3 апр., № 92, с. 4.

«Багаж» С. Я. Маршака в кукольном театре Ленинградского Тюза.

312. О советской комедии. — Жизнь иск., 1928, № 14, 3 апр., с. 3 – 4.

О кинокомедии.

313. «Господа Головлевы». — Кр. газ., веч. вып., 1928, 17 апр., № 105, с. 4.

Пьеса Б. В. Папаригопуло в Ленинградском театре «Комедия».

314. Десятый май. — Кр. газ., веч. вып., 1928, 29 апр., № 117, с. 4.

О праздновании 1 Мая в 1918 г.

315. К 3‑летию [Ленинградского] театра Пролеткульта. — Жизнь иск., 1928, № 18, 1 мая, с. 4.

316. Дела сценарные. (По поводу статьи Ник. Молодцова). — Ленингр. газ. кино, 1928, 5 мая, № 19, с. 3.

{399} 317. Театр большой драмы. (К гастролям Ленинградского Большого драм[атического] театра в Москве). — Современный театр, 1928, № 21, 22 мая, с. 420.

318. «Смерть Иоанна Грозного» [А. К. Толстого] (Гастроли МХАТ 2). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 29 мая, № 146, с. 4.

319. «Расточитель» [Н. С. Лескова]. (Гастроли 2‑го МХАТ). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 8 июня, № 156, с. 4.

320. За молодой режиссерский театр. — Жизнь иск., 1928, № 24, 10 июня, с. 11.

Итоги театрального сезона в Ленинграде.

321. «Закат» [И. Э. Бабеля]. (Гастроли второго МХАТа). — Кр. газ., 1928, 10 июня, № 158, с. 4.

322. «Дети Индии» [Н. Ю. Жуковской]. (В Театре юных зрителей). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 14 июня, № 162, с. 4.

323. «Горе от ума». (В театре Акдрамы). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 17 июня, № 165, с. 4.

324. «Вишневый сад». (Открытие спектаклей Московского Художественного театра). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 21 июня, № 169, с. 4.

325. «Унтиловск» [Л. М. Леонова]. (Гастроли Московского Художественного театра). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 26 июня, № 174, с. 4.

326. Пути Ленинградского Трама.\* — Современный театр, 1928, № 26 – 27, 1 июля, с. 480.

327. Второй МХАТ в Ленинграде. — Жизнь иск., 1928, № 28, 8 июля, с. 9.

328. «Сестры Жерар». (Гастроли Московского Художественного театра). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 9 июля, № 187, с. 4.

Пьеса В. З. Масса на тему мелодрамы А.‑Ф. Деннери и Ф. Кормона «Две сиротки».

329. Кино романтики и героики. — Жизнь иск., 1928, № 31, 29 июля, с. 2.

330. За «романтику» и «героику». — Ленингр. газ. кино, 1928, 5 авг., № 32, с. 2.

О задачах кино.

331. Как же быть с культурфильмом? — Жизнь иск., 1928, № 32, 5 авг., с. 7.

332. Е. Червяков, — Жизнь иск., 1928, № 33, 13 авг., с. 8 – 9.

То же. — В кн.: Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920‑е годы. Вып. 1. Л., «Искусство», 1968, с. 189 – 191. (Ленингр. ин‑т театра, музыки и кинематографии).

333. Излишнее увлечение. (В порядке обсуждения). — Там же, с. 6 – 7.

По поводу статьи Р. В. Пикеля («“Задворки” зрелищного искусства». — Жизнь иск., 1928, № 30, 22 июля; № 31, 29 июля; № 32, 5 авг.) о состоянии эстрадного искусства.

{400} 334. Еще раз о «романтике». — Жизнь иск., 1928, № 35, 26 авг., с. 5.

Проблемы современного кино.

335. «Человек с портфелем». (Открытие Домов культуры). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 18 сент., № 258, с. 4.

Пьеса А. М. Файко в московском Театре Революции.

336. «Плоды просвещения». (В Театре юных зрителей). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 28 сент., № 268, с. 4.

337. Из германских впечатлений. — Ленингр. газ кино, 1928, 30 сент., № 40, с. 2; 7 окт., № 41, с. 2; 14 окт. № 42, с. 2; 30 окт., № 44, с. 2.

338. «Малиновое варенье» [А. Н. Афиногенова]. (Ленинградский театр Пролеткульта). — Жизнь иск., 1928, № 41, 7 окт., с 6.

339. «Соломенная шляпка» [Э. Лабиша]. (Премьера студии Госдрамы). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 10 окт., № 280, с. 4.

340. Детское кино перед новой опасностью. — Жизнь иск., 1928, № 42, 14 окт., с. 6 – 7.

341. Театр Петрушки. («Волк и семеро козлят» и «Новые приключения Петрушки»). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 15 окт., № 285, с. 4.

342. Ревю в Берлине. — Жизнь иск., 1928, № 43, 21 окт., с. 14.

343. «Подвиг во льдах». — Кр. газ., веч. вып., 1928, 24 окт., № 294, с. 4.

О кинофильме. Монтаж Г. Н. и С. Д. Васильевых.

344. Кино 1928 года. — Жизнь иск., 1928, № 45, 4 ноября, с. 8 – 9.

345. Празднества Запада. — Там же, с. 15.

О массовых празднествах в Германии.

346. За массовый индустриальный театр. — Кр. газ., веч. вып., 1928, 6 ноября, № 307, с. 4.

347. Кино на пороге XII Октября. — Ленингр. газ. кино, 1928, 6 ноября, № 45, с. 1.

348. Советская кинематография — социалистическое искусство. — Там же, с. 2.

349. «Браки заключаются в небесах» [В. Газенклевера]. (Премьера в театре «Комедия»). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 15 ноября, № 315, с. 4.

350. Есть ли кризис в советской кинематографии? — Жизнь иск., 1928, № 48, 25 ноября, с. 6 – 7.

351. А. А. Брянцев. — Жизнь иск., 1928, № 49, 2 дек., с. 6 – 7.

352. «Шахтер» [В. Н. Билль-Белоцерковского] (Премьера в Госдраме). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 3 дек., № 333, с. 4.

353. Трам и проблема реконструкции театра. — Жизнь иск., 1928, № 51, 16 дек., с. 6 – 7.

{401} 354. «Кви‑про‑кво» [С. Цвейга]. (Премьера в театре «Комедии»). — Кр. газ., веч. вып., 1928, 19 дек., № 349, с. 4.

355. Поворотный год. — Кр. газ., веч. вып., 1928, 31 дек., № 358, с. 4.

#### 1929

356. Диалектическая пьеса. — В кн.: Н. Львов. Плавятся дни. Диалектическое представление в 3‑х кругах. Ред. и вступит., ст. А. Пиотровского и М. Соколовского. Л.‑М., «Теакинопечать», 1929, с. 3 – 9. (Театр рабочей молодежи). В соавторстве с М. В. Соколовским.

357. Кинофикация искусств. Л., изд. автора, 1929. 48 с.

358. Ко второму изданию.\* — В кн.: Катулл. Книга лирики. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Изд. 2‑е доп. и испр. Л., «Academia», 1929, с. 5. (Сокровища мировой литературы).

359. Лирика Катулла. — В кн.: Катулл. Книга лирики. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Л., «Academia», 1929, с. 6 – 32. (Сокровища мировой литературы).

360. Пьеса о замужней комсомолке. — В кн.: П. Маринчик. Мещанка. Пьеса в 4‑х действиях. Изд. 2‑е. Ред. и вступит., ст. А. Пиотровского и М. Соколовского. Л.‑М., «Теакинопечать», 1929, с. 3 – 6. (Театр рабочей молодежи). В соавторстве с М. В. Соколовским.

361. Пьеса против антисемитизма. — В кн.: И. Коровкин и С. Ершов. Зови фабком. Пьеса в 3‑х действиях. Ред. и вступит. ст. А. Пиотровского и М. Соколовского. Изд. 2‑е, Л.‑М., «Теакинопечать», 1929, с. 3 – 6. (Театр рабочей молодежи). В соавторстве с М. В. Соколовским.

362. Спектакль комсомольского веселья. — В кн.: Дружная горка. Комсомольская оперетта в 3‑х действиях. Музыка Н. Дворикова и В. Дешевова. Текст П. Максимова и Н. Львова. Ред. и вступит., ст. А. Пиотровского и М. Соколовского. Л.‑М., «Теакинопечать», 1929, с. 3 – 7. В соавторстве с М. Соколовским.

363. Плеяда новых имен. — Ленингр. газ. кино, 1929, 1 янв., № 1, с. 2.

364. Ваграм Папазян — Отелло. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 2 янв., № 1, с. 4.

365. Советская драматургия 1928 года. — Жизнь иск., 1929, № 2, 6 янв., с. 8.

Откл.: Письмо тов. Глебова. — Жизнь иск., 1929, № 5, 27 янв., с. 7.

366. «Нана». — Кр. газ., веч. вып., 1929, 11 янв., № 10, с. 4.

Кинофильм Ж. Ренуара по роману Э. Золя.

367. За комсомольский кинотеатр. (В порядке обсуждения). — Ленингр. газ. кино, 1929, 15 янв., № 3, с. 6.

О репертуаре молодежных кинотеатров.

{402} 368. «Так было». — Кр. газ., веч. вып., 1929, 15 янв., № 13, с. 4.

Пьеса А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона в Ленинградском Тюзе.

369. Георгий Якулов — художник театра. (Умер 28 декабря 1928 г.). — Жизнь иск., 1929, № 4, 20 янв., с. 5.

370. Вместо ответа А. Глебову. — Жизнь иск., 1929, № 5, 27 янв., с. 7.

Ответ на письмо А. Г. Глебова в том же номере журнала по поводу статьи А. И. Пиотровского «Советская драматургия 1928 года». (Жизнь иск., 1929, № 2, 6 янв.)

371. Границы стиля оператора и художника. — Ленингр. газ. кино, 1929, 29 янв., № 5, с. 2; 5 февр., № 6, с. 2.

372. Ответ т. Глебову. — Жизнь иск., 1929, № 7, 10 февр., с. 6.

373. Правый и левый уклон в кинематографии. — Там же, с. 5.

Ответ на статью А. Г. Глебова в том же номере журнала по поводу письма А. И. Пиотровского «Вместо ответа А. Глебову». (Жизнь иск., 1929, № 5, 27 янв.)

374. Задание киноработникам. — Ленингр. газ. кино, 1929, 12 февр., № 7, с. 2.

О критериях оценки кинокартин.

375. «Зыбь». — Кр. газ., веч. вып., 1929, 12 февр., № 39, с. 4.

Пьеса В. Державина «Мертвая зыбь» в Ленинградском театре Пролеткульта.

376. Победа украинской кинематографии. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 16 февр., № 43, с. 4.

377. Проблема кадров. — Ленингр. газ. кино, 1929, 19 февр., № 8, с. 2.

О кадрах киноработников.

378. Кинофикация музыки. (В порядке постановки вопроса). — Жизнь иск., 1929, № 9, 24 февр., с. 4.

379. Формы современного театра. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 24 февр., № 50, с. 4.

380. Реконструкция драмы. — Жизнь иск., 1929, № 10, 3 марта, с. 2.

О трамовской драматургии.

381. «Вольпоне». — Кр. газ., веч. вып., 1929, 10 марта, № 63, с. 4.

Пьеса Б. Джонсона в Ленинградском театре «Комедия».

382. «Колумб», — Кр. газ., веч. вып., 1929, 11 марта, № 64, с. 4.

Опера Э. Дресселя в Ленинградском академическом Малом оперном театре.

383. За марксистское искусствознание. (Искусство в учебной программе высшей школы). — Кр. газ., веч. вып., 1929, 15 марта, № 67, с. 4.

384. «Война». (Новый литомонтаж Яхонтова).\* — Кр. газ., веч. вып., 1929, 16 марта, № 68, с. 4.

{403} 385. «Высоты» — спектакль. — Жизнь иск., 1929, № 13, 24 марта, с. 12.

Пьесе Ю. Н. Лебединского в Ленинградском академическом театре драмы.

386. Трам. (Страница театральной современности). — Звезда, 1929, № 4, с. 142 – 152.

387. Удачи и поражения Червякова. (К выпуску «Золотого клюва»). — Жизнь иск., 1929, № 15, 7 апр., с. 9.

То же. — В кн.: Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920‑е годы. Вып. I. Л., «Искусство», 1968, с. 191 – 193. (Ленингр. ин‑т театра, музыки и кинематографии).

388. «Арсенал» и проблемы исторической фильмы. — Жизнь иск., 1929, № 16, 14 апр., с. 7.

Кинофильм А. П. Довженко.

389. Киномультипликация. — Жизнь иск., 1929, № 17, 21 апр., с. 9.

390. «На перевальной тропе» [П. П. Горлова]. (Театр юных зрителей). — Кр. газ., веч. вып., 1929, 29 апр., № 107, с, 4.

391. Первомай. — Жизнь иск., 1929, № 18, 1 мая, с. 6.

392. Печать об искусстве. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 6 мая, № 110, с. 4.

393. Платформа Петрова-Бытова и советская кинематография. (В дискуссионном порядке). — Жизнь иск., 1929, № 19, 12 мая, с. 4.

То же. — В кн.: Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920‑е годы. Вып. I. Л., «Искусство», 1968, с. 216 – 218. (Ленингр. ин‑т театра, музыки и кинематографии).

394. Сегодняшний день ленинградских театров. — Известия, 1929, 29 мая, № 120, с. 5.

395. «Клеш задумчивый» [Н. Ф. Львова] и проблемы комсомольского театра. (В дискуссионном порядке). — Жизнь иск., 1929, № 22, 2 июня, с. 5 – 6.

396. Детские зрелища. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 6 июня, № 139, с. 4.

397. III музыкальная олимпиада. — Жизнь иск., 1929, № 24, 16 июня, с. 2.

398. Год советского кино. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 21 июня, № 153, с. 4.

399. Трамы второго призыва. — Жизнь иск., 1929, № 25, 23 июня, с. 9.

400. Западничество в нашем кино. — Жизнь иск., 1929, № 26, 30 июня, с. 7.

401. Неделя японского кино. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 3 июля, № 163, с. 4.

402. Самодеятельный театр народов СССР. — Жизнь иск., 1929, № 27, 7 июля, с. 5.

{404} 403. К новой советской драматургии. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 8 июля, № 168, с. 4.

404. Чехов и театральная современность. (К 25‑летию со дня смерти А. П. Чехова). — Жизнь иск., 1929, № 28, 14 июля, с. 2.

405. Праздник лета.\* — Жизнь иск., 1929, № 30, 28 июля, с. 2.

406. Тонфильма в порядке дня. — Там же, с. 4 – 5.

407. Театральная культура Закавказья. — Жизнь иск., 1929, № 35, 1 сент., с. 10 – 11.

408. Кинематография темы. — Жизнь иск., 1929, № 36, 8 сент., с. 6.

409. Перед новым киносезоном. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 10 сент., № 226, с. 4.

410. Мобилизация драматургии. — Жизнь иск., 1929, № 38, 22 сент., с. 4 – 5.

411. Письмо в редакцию. — Там же, с. 15.

О выходе из состава работников Большого драматического театра.

412. «Ундервуд» [Е. Л. Шварца]. (На открытии Театра юных зрителей). — Кр. газ., веч. вып., 1929, 25 сент., № 240, с. 4.

413. Мы это пересмотрим. — Жизнь иск., 1929, № 39, 29 сент., с. 4.

О театральных жанрах.

414. «Заговор чувств». — Кр. газ., веч. вып., 1929, 1 окт., № 246, с. 4.

Пьеса Ю. К. Олеши в Театре им. Евг. Вахтангова.

415. «Даешь» в Колпинском Трамядре.\* — Жизнь иск., 1929, № 40, 6 окт., с. 7.

416. Против клеветы. — Ленингр. газ. кино, 1929, 6 окт., № 40, с. 2.

По поводу выступления К. Б. Минца.

417. «Старое и Новое». — Кр. газ., веч. вып., 1929, 8 окт., № 252, с. 4.

Кинофильм С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова.

418. Диалектическая форма в кино и фронт кинореакции. (В порядке постановки вопроса). — Жизнь иск., 1929, № 41, 13 окт., с. 3.

419. Универтеатр. — Жизнь иск., 1929, № 42, 20 окт., с. 3.

О лозунге универсального театра.

420. Куда идет ТИМ? (По поводу спектакля «Командарм 2» [И. Л. Сельвинского] в театре Мейерхольда). — Жизнь иск., 1929, № 43, 27 окт., с. 6 – 7.

421. Театральная молодежь на штурм консерватизма.\*\* — Там же, с. 4.

422. «Тыл». — Кр. газ., веч. вып., 1929, 30 окт., № 273, с. 4.

Пьеса В. П. Лебедева в Ленинградском Красном театре.

{405} 423. Профтеатры в прожекторе Октября. — Жизнь иск., 1929, № 44, 4 ноября, с. 4 – 5.

424. Массовая индустриальная инсценировка. — Кр. газ., веч. вып., 1929, 9 ноября, № 282, с. 4.

425. Фронт самодеятельного театра. — Жизнь иск., 1929, № 45, 11 ноября, с. 2.

426. Что такое «правый уклон» в кино. — Ленингр. газ. кино, 1929, 17 ноября, № 46, с. 2.

Из книги «Художественные течения в советском кино».

427. Индустриальные празднества и задачи театральной реконструкции. — Жизнь иск., 1929, № 46, 18 ноября, с. 2.

428. За материалистическую диалектику в кино, против наступающей кинореакции. — Жизнь иск., 1929, № 47, 24 ноября, с. 2 – 3.

429. Театральное лицо РАППа. — Жизнь иск., 1929, № 48, 1 дек., с. 2 – 3.

430. За осуществление революционного договора. — Жизнь иск., 1929, № 49, 8 дек., с. 5. В соавторстве с В. Е. Вольфом и М. В. Соколовским.

О революционном договоре между Трамом, Красным театром, Театром Пролеткульта и Госагиттеатром.

431. Уроки американского кино. — Там же, с. 11.

432. Успех молодой кинематографии. — Ленингр. газ. кино, 1929, 8 дек., № 49, с. 2.

О кинофильме «Голубой экспресс» И. З. Трауберга.

433. Художественная система рабочей молодежи. (В дискуссионном порядке). — Жизнь иск., 1929, № 50, 15 дек., с. 4.

О Трамах.

434. «Тартюф» и проблемы сезона. — Жизнь иск., 1929, № 51, 22 дек., с. 5.

Спектакль Ленинградского академического театра драмы.

435. Ответ Попову. — Жизнь иск., 1929, № 52, 29 дек., с. 5.

По поводу статьи И. Попова «Сенсации Адр. Пиотровского». («Кино и жизнь», 1929, № 1, 20 ноября).

436. Тематика реконструктивного периода. — Там же, с. 2 – 3.

О театральном репертуаре.

#### 1930

437. Книга комедий Аристофана. — В кн.: Аристофан. Книга комедий. Лисистрата. Лягушки. Законодательницы. Пер., вступит., ст. и коммент. А. Пиотровского. М.‑Л., «Academia», 1930, с. 7 – 84.

{406} 438. Комедия критики. — Там же, с. 189 – 199.

Вступительная статья к комедии «Лягушки».

То же. — В кн.: Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.]. Т. II. М.‑Л., 1934, с. 301 – 308.

439. Комедия-утопия. — Там же, с. 313 – 323.

Вступительная статья к комедии «Законодательницы».

То же. — В кн.: Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.]. Т. II. М.‑Л., с. 407 – 414.

440. Предисловие. — В кн.: Н. Радлова-Казанская. Работа над речью. Л.‑М., «Теакинопечать», 1930, с. 3 – 4. (Ленингр. театр рабочей молодежи).

441. Самодеятельный театр и советская театральная культура. (Вместо предисловия). — В кн.: Г. Авлов. Клубный самодеятельный театр. (Эволюция методов и форм). Со вступит. ст. А. Пиотровского. Л.‑М., «Теакинопечать», 1930, с. 3 – 14.

442. Спектакль о социалистическом соревновании. — В кн.: Н. Львов. Клеш задумчивый. Диалектическое представление в 3‑х кругах. Ред. и вступит., ст. А. Пиотровского и М. Соколовского. Л.‑М., «Теакинопечать», 1930, с. 3 – 10. В соавторстве с М. В. Соколовским.

443. Художественные течения в советском кино. Предисл. И. Попова. Л.‑М., «Теакинопечать», 1930. 47 с.

444. «Палачи Рима». Псков — Боровичи — Череповец.\* — Рабочий и театр, 1930, № 1, 5 янв., с. 15.

О театрах Ленинградской области.

445. «Черевички». (Премьера в Театре оперы и балета). — Кр. газ., веч. вып., 1930, 27 янв., № 22, с. 4.

446. Письмо в редакцию. — Кинофронт, 1930, № 1, 5 февр., с. 3.

По поводу выступлений печати с обвинениями А. И. Пиотровского в формализма.

447. Против формализма. (Письмо в редакцию). — Рабочий и театр, 1930, № 7, 5 февр., с. 12.

По поводу выступлений печати с обвинениями А. И. Пиотровского в формализме.

448. «Чапаев». (Гастроли Московского театра им. МОСПС). — Кр. газ., веч. вып., 1930, 21 апр., № 93, с. 4.

Инсценировка А. Н. Фурмановой и С. М. Лунина по роману Д. А. Фурманова.

449. За интернациональное рабочее искусство. — Кр. газ., веч. вып., 1930, 30 апр., № 101, с. 4.

450. На спектаклях тюркского театра. — Кр. газ., веч. вып., 1930, 16 мая, № 114, с. 4.

451. Берлинский театр молодых актеров. (Итоги гастролей). — Кр. газ., веч. вып., 1930, 19 мая, № 116, с. 4.

{407} 452. Торжество ребят. — Кр. газ., веч. вып., 1930, 28 мая, № 124, с. 4.

Детский праздник на стадионе.

453. Фронт молодых Трамов. — Кр. газ., веч. вып., 1930, 6 июня, № 132, с. 4.

454. Первые выступления. — Рабочий и театр, 1930, № 35, 25 июня, с. 2 – 3.

О IV Всесоюзной музыкальной олимпиаде.

455. В борьбе за художественный метод. — Рабочий и театр, 1930, № 36, 30 июня, с. 2 – 3.

Откл.: С. Подольский. Актер в Траме и А. Пиотровский. (В порядке дискуссии). — Рабочий и театр, 1930, № 47, 24 авг., с. 2 – 3; № 48, 29 авг., с. 2 – 3.

456. Искусство под знаком соревнования. — Кр. газ., веч. вып., 1930, 15 июля, № 165, с. 4.

Всесоюзная олимпиада искусств в Москве.

457. Пути и перепутья самодеятельного театра. — Рабочий и театр, 1930, № 39, 15 июля, с. 4 – 5.

458. Итоги первой олимпиады театров. — Рабочий и театр, 1930, № 40, 20 июля, с. 2 – 3.

459. На спектаклях узбекского театра. — Кр. газ., веч. вып., 1930, 22 июля, № 171, с. 4.

Гастроли Узбекского драматического театра в Ленинграде.

460. Узбекская драма. — Рабочий и театр, 1930, № 41, 25 июля, с. 6 – 7.

Гастроли Узбекского драматического театра в Ленинграде.

461. Актеры в Траме. — Рабочий и театр, 1930, № 43, 4 авг., с. 2 – 3.

Откл.: С. Подольский. Актер в Траме и А. Пиотровский. (В порядке дискуссии). — Рабочий и театр, 1930, № 47, 24 авг., с. 2 – 3; № 48, 29 авг., с. 2 – 3.

#### 1931

462. Античный театр. — В кн.: А. А. Гвоздев, и Адр. Пиотровский. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.‑Л., «Academia», 1931, с. 1 – 329.

463. «Робеспьер» [Ф. Ф. Раскольникова] в Государственном театре драмы. — Рабочий и театр, 1931, № 5, 21 февр., с. 8 – 9.

464. Письмо в редакцию. — Сов. театр, 1931, № 12, дек., с. 32. В соавторстве с А. А. Гвоздевым.

Об ошибках в книге «История европейского театра».

#### 1932

465. Вагнер — театральный реформатор и автор «Мейстерзингеров». — В кн.: Рихард Вагнер. К пятидесятилетию со дня смерти. Л., изд. Гос. ак. Малого оперного театра, [1932], с. 3 – 5.

{408} 466. О собственных формалистских ошибках. — Рабочий и театр, 1932, № 3, 30 янв., с. 10 – 11.

467. Навстречу завершающему году. — Кадр, 1932, 14 февр., № 3, с. 2.

Работа Ленфильма в 1931 г.

468. На борьбу за детский фильм.\* — Кадр, 1932, 11 апр., № 8, с. 2.

469. Максим Горький в драматургии. — Рабочий и театр, 1932, № 27, сент., с. 3 – 5.

470. Строгие и требовательные 15 лет. — Сов. театр, 1932, № 10 – 11, окт. — ноябрь, с. 38 – 39.

471. Разбег откуда и куда. — Рабочий и театр, 1932, № 28, окт., с. 12 – 15.

«Разбег» В. П. Ставского и Г. Павлюченко в Московском театре Красной Пресни.

472. В боях за «Встречный». Новая фильма Эрмлера и Юткевича. — Сов. иск., 1932, 9 окт., № 46, с. 3.

473. Театры, которых уже нет… Листки воспоминаний. — Рабочий и театр, 1932, № 29 – 30, ноябрь, с. 6 – 7.

Театральные действа, «Героический театр», «Народная комедия», «Комическая опера», «Вольная комедия», «Новая драма».

474. Художественное лицо нашей фабрики к XV‑летию Октября. — Кадр, 1932, 6 ноября, № 24, с. 2.

Кинофабрика «Росфильм».

475. Завоевание танца. Героика якобинского Парижа на советской балетной сцене. — Кр. газ., веч. вып., 1932, 9 ноября, № 260, с. 3.

«Пламя Парижа» Б. В. Асафьева в Ленинградском академическом театре оперы и балета.

476. «Молодой пласт» [Л. А. Бочина]. (В Театре юных зрителей). — Смена, 1932, 11 ноября, № 262, с. 4.

477. Драматургия Октября. — Рабочий и театр, 1932, № 32 – 33, дек, с. 3.

478. «Земля и небо» [бр. Тур]. В Красном театре Госнардома. — Там же, с. 6 – 7.

479. Гауптман на закате. — Рабочий и театр, 1932, № 34, дек., с. 3 – 4.

480. Октябрьские премьеры в ленинградских театрах. — Сов. театр, 1932, № 12, дек., с. 17.

481. Двадцать два года спустя. «Дон Жуан» в Госдраме. — Кр. газ., веч. вып., 1932, 29 дек., № 302, с. 3.

#### **{****409}** 1933

482. «Комаринский мужик» — как оперное либретто. — В кн.: «Комаринский мужик», Л., изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1933, с. 5.

483. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. — В кн.: История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917 – 1921. Л., ГИХЛ, 1933, с. 81 – 290. В соавторстве с А. А. Гвоздевым.

484. Возобновленный «Дон Жуан». — Рабочий и театр, 1933, № 1, янв., стр. 8 – 10.

Спектакль Ленинградского академического театра драмы.

485. Гольдони в «Сатире». — Веч. Кр. газ., 1933, 19 янв., № 16, с. 3.

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони в Ленинградском театре сатиры и комедии.

486. Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко.

О постановке «Кармен» и о прочем. — Рабочий и театр, 1933, № 3, янв., с. 2 – 3.

487. Ленин в театре. — Веч. Кр. газ., 1933, 21 янв., № 18, с. 3.

О посещениях В. И. Лениным театров.

488. Обновленные «Корневильские». В Музыкальном театре им. Немировича-Данченко. — Веч. Кр. газ., 1933, 31 янв., № 25, с. 3.

489. Театральное дело Вагнера. — Рабочий и театр, 1933, № 4 – 5, февр., с. 5 – 6.

490. «Золото Рейна». — Веч. Кр. газ., 1933, 22 февр., № 44, с. 3.

Спектакль Ленинградского академического театра оперы и балета.

491. Русский Сенека. — Сов. иск., 1933, 3 марта, № 11, с. 4.

Л.‑А. Сенека. Трагедии. Перевод С. М. Соловьева.

492. Искусство «великой зари человечества». Маркс об античной трагедии. — Сов. иск., 1933, 14 марта, № 13, с. 3.

493. Первые годы Большого драматического театра. — Рабочий и театр, 1933, № 10, апр., с. 3 – 5. В соавторстве с А. А. Гвоздевым.

Отрывок из книги «История советского театра».

494. Молодые наследники вековой культуры. Премьера «У парижской заставы» [Л. Керубини] в ГАТОБе.\* — Веч. Кр. газ., 1933, 1 апр., № 75, с. 3.

495. Спектакль о революционном Западе. «Суд» [В. М. Киршона] в Госдраме. — Веч. Кр. газ., 1933, 5 апр., № 79, с. 3.

496. Рапорт кинематографии. — Рабочий и театр, 1933, № 11, апр., с. 12 – 14.

К годовщине постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

{410} 497. Трагикомедия о деньгах. «Свадьба Кречинского» в Театре им. В. Э. Мейерхольда. — Веч. Кр. газ., 1933, 16 апр., № 88, с. 3.

498. Первомайские празднества 1920 г. — Рабочий и театр, 1933, № 12, апр., с. 4 – 5. В соавторстве с А. А. Гвоздевым.

Отрывок из книги «История советского театра».

499. Музейный спектакль? «Служанка-госпожа» [Д. Перголези] в Эрмитажном театре. — Веч. Кр. газ., 1933, 26 апр., № 94, с. 3.

500. Философская комедия. «Свадьба Кречинского». В Театре им. Мейерхольда. — Сов. иск., 1933, 26 апр., № 19/20, с. 6.

501. Майский театр. — Веч. Кр. газ., 1933, 30 апр., № 100, с. 3.

502. Детям — большую кинематографию. — Рабочий и театр, 1933, № 13, май, с. 4 – 5.

503. Классики на ленинградской сцене. — Рабочий и театр, 1933, № 14, май, с. 8 – 10.

504. Театральная «гапоновщина». — Театр и драматургия, 1933, № 2 – 3, май — июнь, с. 54 – 57. В соавторстве с А. А. Гвоздевым.

О Передвижном театре под рук. П. П. Гайдебурова.

505. Апрельские итоги, апрельские уроки. — Кино, 1933, 10 мая, № 23, с. 2.

О киностудии «Ленфильм».

506. Дореволюционные «театры для народа» в годы пролетарской диктатуры. — Рабочий и театр, 1933, № 15, май, с. 3 – 6. В соавторстве с А. А. Гвоздевым.

Отрывок из книги «История советского театра».

Откл.: А. Брянцев. Открытое письмо авторам «Истории советского театра». — Рабочий и театр, 1933, № 24, авг., с. 12.

507. Право на песню. «Беглец» [Н. М. Стрельникова] в Театре оперы и балета. — Веч. Кр. газ., 1933, 27 мая, № 120, с. 3.

508. «Гамлет» без философии. — Веч. Кр. газ., 1933, 31 мая, № 123, с. 3.

Спектакль Театра им. Евг. Вахтангова.

509. Оператор в творческом процессе кинематографии. — Кадр, 1933, 2 июня, № 13, с. 2.

510. На путях героической драмы. «4 дня» [М. Н. Даниэля] в Московском Госете. — Веч. Кр. газ., 1933, 7 июня, № 129, с. 3.

511. Условность и правдоподобие. «Девушки нашей страны» [И. К. Микитенко] в Ленгосдраме. — Сов. иск., 1933, 8 июня, № 26, с. 4.

512. Малый оперный театр сегодня и завтра. — Рабочий и театр, 1933, № 17, июнь, с. 9 – 11.

513. Бой за классику. — Веч. Кр. газ., 1933, 26 июня, № 145, с. 3.

К итогам сезона в ленинградских театрах.

{411} 514. Музыкальный театр. — Веч. Кр. газ., 1933, 3 июля, № 151, с. 3.

К итогам сезона в ленинградских театрах.

515. «Анзор» [С. А. Шаншиашвили] — «Тетнульд» [Ш. Н. Дадиани]. — Веч. Кр. газ., 1933, 14 июля, № 160, с. 3.

Спектакли Грузинского театра им. Ш. Руставели.

516. Наша молодость. Пять театральных коллективов. — Сов. иск., 1933, 14 июля, № 32, с. 2.

Ленинградские театры: Трам, Пионертрам, Красный театр, Молодой театр, Театр ЛОСПС.

517. Что мы будем делать в 1933/34 г. (Творческие заявки критики). — Рабочий и театр, 1933, № 26, сент., с. 3.

518. Ответ авторов «Истории советского театра». — Рабочий и театр, 1933, № 27, сент., с. 15. В соавторстве с А. А. Гвоздевым.

Ответ на письмо А. А. Брянцева («Открытое письмо авторам “Истории советского театра”». — Рабочий и театр, 1933, № 24, авг.) о трактовке истории Передвижного театра под рук. П. П. Гайдебурова.

519. «Враги» [М. Горького]. Вчера на премьере в Госдраме. — Веч. Кр. газ., 1933, 25 сент., № 221, с. 3.

520. Юные разведчики. «Клад» [Е. Л. Шварца] в Тюзе. — Веч. Кр. газ., 1933, 11 окт., № 235, с. 3.

521. Драматургия побед и рекордов. — Рабочий и театр, 1933, № 30 – 31, окт. – ноябрь, с. 2 – 3.

522. Театр не открылся… На премьере «Дон Кихота». — Веч. Кр. газ., 1933, 2 ноября, № 253, с. 3.

Пьеса Г. И. Чулкова по роману М. Сервантеса в Ленинградском академическом театре драмы.

523. Театр героической памяти. — Веч. Кр. газ., 1933, 6 ноября, № 257, с. 3.

524. Режиссеры октябрьского поколения. Ленинградские мастера театра и кино. — Сов. иск., 1933, 7 ноября, № 51, с. 8.

С. Э. Радлов, М. В. Соколовский, Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг, Ф. М. Эрмлер, С. И. Юткевич.

525. О театральных билетах.\* — Веч. Кр. газ., 1933, 17 ноября, № 263, с. 4.

526. «Поднятая целина». (В Первом театре ЛОСПС). — Рабочий и театр, 1933, № 33, ноябрь, с. 10 – 11.

Инсценировка А. Б. Винера по роману М. А. Шолохова.

527. «Достигаев и другие». Ленинградский БДТ им. Горького. — Сов. иск., 1933, 2 дек. № 55, с. 3.

528. «Укрощение мистера Робинзона» [В. А. Каверина] в Большом драматическом театре. — Веч. Кр. газ., 1933, 17 дек., № 289, с. 3.

#### **{****412}** 1934

529. Комедийный театр Аристофана. — В кн.: Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.] Ред., вступит., ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. I. М.‑Л., «Academia», 1934, с. 7 – 50. (Античная литература).

530. Комедия-апофеоз. — Там же, с. 437 – 444.

Вступительная статья к комедии «Тишина».

531. Комедия-идиллия. — Там же, с. 55 – 61.

Вступительная статья к комедии «Ахарняне».

532. Комедия пародий. — Там же, т. II, с. 215 – 223.

Вступительная статья к комедии «Женщины на празднестве».

533. Комедия-притча. — Там же, с. 493 – 500.

Вступительная статья к комедии «Богатство».

534. Предисловие\* [ко второму тому комедий Аристофана]. — Там же, т. II, с. 7 – 8.

535. От повести Лескова к опере Шостаковича и к спектаклю Малого оперного театра. — В кн.: Леди Макбет Мценского уезда. Опера Д. Шостаковича. Л., изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1934, стр. 11 – 16.

536. О ленинском стиле в театральной работе. — Рабочий и театр, 1934, № 2, янв., с. 4 – 5.

537. Театральное время, вперед! — Веч. Кр. газ., 1934, 13 янв., № 11, с. 3.

538. «Западня» [Н. С. Рашевской и А. А. Бартошевича по роману Э. Золя]. На премьере Малой сцены Госдрамы. — Веч. Кр. газ., 1934, 15 янв., № 13, с. 3.

539. «Бунтари», — Рабочий и театр, 1934, № 4, февр., с. 12 – 13.

Пьеса Л. Ф. Макарьева в Ленинградском Тюзе.

540. О театральном Золя. Первые спектакли Малой сцены Ленинградской Госдрамы. — Сов. иск., 1934, 11 февр., № 7, с. 2.

«Западня» Н. С. Рашевской и А. А. Бартошевича по роману Э. Золя в Ленинградском академическом театре драмы.

541. Оптимистическая комедия. — Рабочий и театр, 1934, № 6, февр., с. 2 – 3.

542. Характерная старуха. — Сов. иск., 1934, 5 марта, № 11, с, 2.

Е. П. Корчагина-Александровская.

543. К большому шекспировскому спектаклю. — Веч. Кр. газ., 1934, 11 марта, № 58, с. 2.

К пятнадцатилетию Большого драматического театра.

544. Театр большой драмы. — Лит. газ., 1934, 12 марта, № 30, с. 4.

К пятнадцатилетию Большого драматического театра.

{413} 545. «Женитьба». Гоголевский спектакль в Госдраме. — Веч. Кр. газ., 1934, 21 апр., № 92, с. 2.

546. «Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова. — Рабочий и театр, 1934, № 14, май, с. 10 – 11.

547. Сказка в опере. «Садко» в Театре оперы и балета. — Веч. Кр. газ., 1934, 10 мая, № 106, с. 2.

548. Оптимистический Шекспир. «Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова. — Сов. иск., 1934, 23 мая, № 24, с. 2.

549. Драматургия Ленинграда. — Рабочий и театр, 1934, № 18, июнь, с. 4.

550. Заметки о Госдраме. — Веч. Кр. газ., 1934, 9 июля, № 156, с. 2.

551. Младшее поколение театров. — Рабочий и театр, 1934, № 21, июль, с. 3 – 4.

К итогам сезона в ленинградских театрах.

552. «Святыня брака» в Ленинградском Мюзик-холле. — Сов. иск., 1934, 23 авг., № 39, с. 6.

553. На вершинах русской драматургии. — Веч. Кр. газ., 1934, 15 ноября, № 262, с. 2.

«Борис Годунов» А. С. Пушкина в Ленинградском академическом театре драмы.

#### 1935

554. Балет «Светлый ручей». — В кн.: «Светлый ручей». Сборник статей и материалов к постановке балета в Государственном академическом Малом оперном театре. Л., [изд. Гос. ак. Малого оперного театра], 1935, с. 3 – 12. В соавторстве с Ф. В. Лопуховым.

555. «Светлый ручей». Комедийный балет в 3 действиях. Либретто. — Там же, с. 35 – 40. В соавторстве с Ф. В. Лопуховым.

556. За советскую оперу. — В кн.: «Тихий Дон». Сборник статей и материалов к постановке оперы в Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре. Л., изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1935, с. 3 – 5.

557. На путях экспрессионизма. — В кн.: Большой драматический театр. Л., изд. Гос. БДТ им. Горького, 1935, с. 117 – 154. В соавторстве с А. А. Гвоздевым.

558. «Пиковая дама» в Малом оперном театре. — В кн.: «Пиковая дама». Сборник статей и материалов к постановке оперы «Пиковая дама» народным артистом республики Вс. Мейерхольдом в Государственном академическом Малом оперном театре. Л., изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1935, с. 12 – 19.

559. «Прометей» Эсхила. — В кн.: Эсхил. Прикованный Прометей. Пер., вступит., ст. и коммент. А. Пиотровского. [М.‑Л.], «Academia», 1935, с. 5 – 26.

{414} 560. Наше творческое завтра. — Рабочий и театр, 1935, № 2, янв., с. 20 – 21.

О перспективах работы «Ленфильма».

561. Фабрика высокого мастерства, — Кино, 1935, 28 янв., № 5, с. 2. В соавторстве с Л. Г. Кацнельсоном.

К награждению киностудии «Ленфильм» орденом Ленина.

562. За большую реалистическую кинематографию. — Веч. Кр. газ., 1935, 1 февр., № 26, с. 2.

563. Оправдать великое доверие. — Кадр, 1935, 1 февр., № 2 – 4, с. 4. В соавторстве с Л. Г. Кацнельсоном.

К награждению киностудии «Ленфильм» орденом Ленина.

564. Путь к народной трагедии. — Кино, 1935, 16 февр., № 8, с. 3.

Кинофильм Ф. М. Эрмлера «Крестьяне».

565. Шекспир в «Комедии». — Веч. Кр. газ., 1935, 16 февр., № 39, с. 2.

«Укрощение строптивой» в Ленинградском театре «Комедия».

566. «Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр. — Сов. иск., 1935, 17 февр., № 8, с. 3 – 4.

567. Вооруженная кинематография. — Кино, 1935, 5 марта, № 11, с. 1.

О советском кино. К окончанию Международного кинофестиваля в Москве.

568. Трагедия о короле Ричарде. Спектакль в Ленинградском Большом драматическом театре. — Сов. иск., 1935, 23 марта, № 14, с. 3.

569. За советскую оперу! — Веч. Кр. газ., 1935, 26 марта, № 70, с. 2. В соавторстве с С. А. Самосудом, Н. В. Смоличем, С. Н. Гисиным.

570. Международный смотр кинематографии. К итогам кинофестиваля в Москве. — Рабочий и театр, 1935, № 7, апр., с. 4 – 6.

571. Мастер оперной режиссуры. — Веч. Кр. газ., 1935, 1 апр., № 75, с. 2.

Н. В. Смолич.

572. «Грушевая ветвь в цвету». На спектакле Мэй Лань-фана. — Веч. Кр. газ., 1935, 4 апр., № 78, с. 2.

573. Победа московских кинематографистов. — Кино, 1935, 4 апр., № 16, с. 3.

Кинофильм Ю. Я. Райзмана «Летчики».

574. Настоящий Шекспир. — Веч. Кр. газ., 1935, 20 апр., № 91, с. 2.

«Отелло» в Театре-студии под рук. С. Э. Радлова.

{415} 575. Театр революции. — Веч. Кр. газ., 1935, 23 апр., № 94, с. 2.

576. Самое великое, самое полновесное искусство наших дней. — Кадр, 1935, 1 мая, № 11, с. 2.

577. «Король Лир» в Гос[ударственном] еврейском театре. — Веч. Кр. газ., 1935, 28 мая, № 121, с. 2.

578. «Петр Первый» и проблемы исторического спектакля. — Рабочий и театр, 1935, № 11, июнь, с. 10 – 11.

Пьеса А. Н. Толстого в Ленинградском академическом театре драмы.

579. О стиле сентиментальном и героическом. — Веч. Кр. газ., 1935, 13 июня, № 134, с. 3.

О советском кино.

580. Мастер большой темы. — Кино, 1935, 23 июля, № 34, с. 2.

К кончине драматурга Н. А. Зархи.

581. Славная годовщина. — Кадр, 1935, 7 ноября, № 41, с. 2.

582. «Платон Кречет». — Веч. Кр. газ., 1935, 17 ноября, № 264, с. 3.

Пьеса А. Е. Корнейчука в Ленинградском академическом театре драмы.

583. Отвечаем делом. — Кино, 1935, 1 дек., № 56, с. 3.

О работе «Ленфильма».

584. Мы поднимаем большую тематику. Самоуспокоенности не должно быть места. — Кадр, 1935, 10 дек., № 47, с. 2.

О репертуарных планах «Ленфильма».

585. План реализуем. — Кино, 1935, 11 дек., № 57, с. 2.

О работе «Ленфильма».

586. Песнь комсомольского мужества. — Веч. Кр. газ., 1935, 20 дек., № 291, с. 2.

«Начало жизни» Л. С. Первомайского в Ленинградском Траме.

587. «Музыкантская команда». — Сов. иск., 1935, 23 дек., № 59, с. 3.

Пьеса Д. Дэля в Ленинградском Новом Тюзе.

588. Н. Ф. Монахов. 40 лет работы в театре. — Сов. иск., 1935, 29 дек., № 60, с. 2.

#### 1936

589. Малый оперный театр. Предисл. С. Н. Гисина. Л., тип. «Коминтерн», 1936. 87 с.

590. Первый фильм молодой мастерской. — В кн.: «Подруги». Л., изд. Лен. кинофабрики «Ленфильм», 1936, с. 5 – 8.

Кинофильм Л. О. Арнштама «Подруги».

{416} 591. Простая картина о больших днях. — В кн.: «Семеро смелых». Л., изд. Информ.-исслед. сектора киностудии «Ленфильм», 1936, с. 9 – 13.

Кинофильм С. А. Герасимова «Семеро смелых».

592. Лаборатория советской оперы. К гастролям Ленинградского Малого оперного театра. — Известия, 1936, 5 янв., № 4, с. 4.

593. Пушкинский спектакль в Большом драматическом театре. — Веч. Кр. газ., 1936, 11 февр., № 34, с. 2.

«Скупой рыцарь», «Каменный гость».

594. Водевиль вместо трагедии. Неудачный спектакль Большого драматического театра. — Сов. иск., 1936, 17 февр., № 8, с. 3.

«Скупой рыцарь», «Каменный гость».

595. Подчеркнуть оптимизм поэта. — Кадр, 1936, 23 февр., № 9, с. 2.

Кинофильм М. З. Левина «Путешествие в Арзрум».

596. «Кукольный дом» на малой сцене Госдрамы. — Веч. Кр. газ., 1936, 7 марта, № 54, с. 2.

597. Новая победа советского кино. «Мы из Кронштадта» [Е. Л. Дзигана]. — Веч. Кр. газ., 1936, 10 марта, № 57, с. 2.

598. Посредственное искусство. На премьерах Ленинградской Госдрамы. — Сов. иск., 1936, 23 марта, № 14, с. 3.

599. «Брат и сестра». — Веч. Кр. газ., 1936, 4 апр., № 78, с. 2.

Пьеса Е. Л. Шварца в Ленинградском Тюзе.

600. Дать картину о советской женщине. — Кадр, 1936, 16 апр., № 18, с. 3.

О киносценарии А. А. Караваевой «Елена».

601. «Египетские ночи». — На гастролях Московского Камерного театра. — Веч. Кр. газ., 1936, 21 апр., № 92, с. 2.

Композиция из произведений А. С. Пушкина, В. Шекспира, Б. Шоу.

602. Янина Жеймо. — Кино, 1936, 6 мая, № 23, с. 3.

603. Нелепый спектакль. «Отелло» в постановке Н. Охлопкова. — Веч. Кр. газ., 1936, 7 мая, № 104, с. 2.

Спектакль Московского Реалистического театра.

604. От первой попытки к полноценной картине о наших детях. — Кадр, 1936, 7 мая, № 21, с. 3.

Кинофильм А. В. Кудрявцевой «Леночка и виноград».

605. Большое почетное дело. Создадим фильмы, достойные великой годовщины. — Кр. газ., 1936, 19 мая, № 4, с. 3.

606. «Собака на сене». Премьера в театре «Комедия». — Кр. газ., 1936, 8 июня, № 21, с. 3.

{417} 607. «Ревизор» в [Ленинградском академическом] театре драмы. — Кр. газ., 1936, 22 июня, № 33, с. 3.

608. Еще один неудачный спектакль. «Ревизор» в Госдраме. — Лит. Ленинград, 1936, 30 июня, № 30, с. 4.

609. Детский театр в Ленинграде. — Сов. театр, 1936, № 7, июль, с. 21 – 23.

610. Фильм о монгольском народе. — Иск. кино, 1936, № 7, июль, с. 49 – 54.

Кинофильм И. З. Трауберга «Сын Монголии».

611. Спектакль без мысли. «Ревизор» в Ленинградской Госдраме. — Сов. иск., 1936, 5 июля, № 31, с. 3.

612. Крупнейший мастер советского театра. — Кр. газ., 1936, 7 июля, № 45, с. 3.

К кончине Н. Ф. Монахова.

613. Начало пути. — Кадр, 1936, 8 июля, № 32, с. 1.

Работы актерской мастерской «Ленфильма» под рук. Г. М. Козинцева.

614. В мастерской Б. В. Зона. — Кино, 1936, 11 июля, № 34, с. 3.

«Ася» А. Я. Бруштейн в исполнении актера «Ленфильма».

615. Николай Федорович Монахов. — Сов. иск., 1936, 11 июля, № 32, с. 3.

616. Новые переводы древних поэтов. («Софокл», «Менандр», «Лирика древней Эллады», изд. «Академия»), — Лит. Ленинград, 1936, 11 июля, № 32, с. 4.

617. Первые шаги. — Кино, 1936, 22 июля, № 36, с. 3.

Работы актерской мастерской «Ленфильма» под рук. Г. М. Козинцева.

618. Драматургию античности на советскую сцену. — Сов. театр, 1936, № 8, авг., с. 13 – 14.

619. Эсхил. «Персы». [Предисловие к трагедии]. — Звезда, 1936, № 9, сент., с. 3 – 6.

620. Украинский «Платон Кречет». — Кр. газ., 1936, 7 сент., № 97, с. 3.

Пьеса А. Е. Корнейчука в Украинском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко.

621. Ленинградская кинематография в юбилейном году. — Рабочий и театр, 1936, № 20, окт. – ноябрь, с. 15 – 17.

622. «Братья». — Кадр, 1936, 20 окт., № 47, с. 3. В соавторстве с Л. Г. Кацнельсоном.

Кинофильм М. Егорова.

623. Образ Кирова в нашей работе. — Кадр, 1936, 7 дек., № 54, с. 3.

624. Наша студия накануне 1937 г. — Кадр, 1936, 29 дек., № 58, с. 1.

О киностудии «Ленфильм».

#### **{****418}** 1937

625. «Ахарняне». — В кн.: Древнегреческая драма. Пер., вступит. ст. и прим. А. И. Пиотровского. Л., Гослитиздат, 1937, с. 289 – 294.

Вступительная статья к комедии Аристофана.

626. Древнегреческая драма. — Там же, с. III – XC.

627. «Ипполит». — Там же, с. 225 – 229.

Вступительная статья к трагедии Еврипида.

628. «Орестея». — Там же, с. 3 – 10.

Вступительная статья к трилогии Эсхила.

629. «Третейский суд». — Там же, с. 365 – 368.

Вступительная статья к комедии Менандра.

630. «Царь Эдип». — Там же, с. 151 – 158.

Вступительная статья к трагедии Софокла.

631. «Освобожденный Прометей». (Фрагменты). — В кн.: Эсхил. Трагедии. Пер., вступит., ст. и коммент. А. Пиотровского. М.‑Л., «Academia», 1937, с. 383 – 388.

Изложение содержания трагедии.

632. Персидская трилогия. — Там же, с. 5 – 13.

Вступительная статья к трагедии «Персы».

633. Трагический театр Эсхила. — Там же, с. IX – XXXII.

634. Трилогия о дочерях Даная. — Там же, с. 61 – 69.

Вступительная статья к трагедии «Молящие».

635. Трилогия о титане Прометее. — Там же, с. 169 – 176.

Вступительная статья к трагедии «Прикованный Прометей».

636. Трилогия об Оресте. — Там же, с. 223 – 232.

Вступительная статья к «Орестее».

637. Фиванская трилогия. — Там же, с. 115 – 122.

Вступительная статья к трагедии «Семь против Фив».

638. «Маленькие трагедии» Пушкина. — Рабочий и театр, 1937, № 2, февр., с. 5 – 7.

639. Пушкинские фильмы, — Кр. газ., 1937, 9 февр., № 32, с. 4.

640. Большое культурное дело. — Кадр, 1937, 10 февр., № 7, с. 2.

О кинофильмах «Юность поэта» А. А. Народицкого и «Путешествие в Арзрум» М. З. Левина.

641. Пушкин и античность. — Сов. иск., 1937, 11 февр., № 7, с. 3.

642. Спектакль о грядущих боях. — Рабочий и театр, 1937, № 3, март, с. 8 – 9.

«Большой день» В. М. Киршона в Большом драматическом театре.

{419} 643. Сценарии ленинградских писателей. — Звезда, 1937, № 4, апр., с. 189 – 195.

О киносценариях.

644. Пушкинский спектакль в Ленинграде. — Сов. иск., 1937, 11 апр., № 17, с. 5.

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в Большом драматическом театре.

645. Театр цветущего Казахстана. «Кыз-Жибек» [Е. Г. Брусиловского] в Казахском оперном театре. — Смена, 1937, 21 апр., № 91, с. 4.

646. «Ер-Таргын» [Е. Г. Брусиловского]. Постановка Казахского оперного театра. — Смена, 1937, 24 апр., № 94, с. 4.

647. «Партизанские дни» [Б. В. Асафьева]. Премьера в Театре оперы и балета им. Кирова. — Смена, 1937, 30 мая, № 122, с. 4.

### II. Беседы, выступления, доклады А. И. Пиотровского

1. Злат А. Искусство и рабочие клубы. (Из беседы). — Жизнь иск., 1923, № 26, 3 июля, с. 22.

Беседа о Едином художественном кружке и самодеятельном театре; изложение.

2. Дорохов А. В гостеатрах. (Беседа с пом[ощником] зав[едущего] Губполитпросветом по художественной части А. И. Пиотровским). — Жизнь иск., 1923, № 48, 4 дек., с 23.

3. Государственные театры Л[енинградского] Т[еатрального] У[правления] в предстоящем сезоне. (Беседа с А. И. Пиотровским). — Жизнь иск., 1924, № 38, 16 сент., с. 4 – 5.

4. Городской театральный совет. (Беседа с зав[едующим] художественной частью Губполитпросвета А. И. Пиотровским). — Кр. газ., веч. вып., 1925, 21 февр., № 44, с. 4.

О задачах театрального совета.

5. М. Д. VIII Губернский съезд работников искусств (5‑й день). — Кр. газ., веч. вып., 1925, 14 марта, № 62, с. 3.

Доклад о художественной работе Губполитпросвета, изложение.

6. Аб. С. «Джибелла». — Рабочий и театр, 1926, № 4, 26 янв., с. 9 – 10.

Сообщение в ленинградском отделении МОДПиК о работе над либретто балета.

7. Д. Т. Из истории Худ[ожественного] отдела Г[уб] п[олит] п[росвета]. 9‑й день воспоминаний Г[осударственного] и[нститута] и[стории] и[скусств]. — Жизнь иск., 1927, № 5, 1 февр., с. 12 – 13.

Доклад о развитии агитационно-самодеятельного искусства в 1920 – 1925 гг.; изложение.

8. Ответ Худбюро. (Беседа с зав[едующим] Худож[ественно]-сцен[арным] бюро Ленинградской [кино]-фабрики А. Пиотровским). — Ленингр. газ. кино, 1927, 1 ноября, № 44, с. 2.

По поводу статьи М. Г. «О самотеке» (Ленингр. газ. кино, 1927, 25 окт.), о подготовке киносценариев.

{420} 9. Германское кино — сегодня. (На заседании Кинокомитета.

Г[осударственного] и[нститута] и[стории] и[скусств]). — Ленингр. газ. кино, 1928, 21 окт., № 43, с. 3.

Изложение доклада.

10. Тип советской кинорецензии и ее кризис. — Там же, с. 4.

Выступление в ЛенАРКе; изложение.

11. Пути советской кинокомедии. — Ленингр. газ. кино, 1929, 5 февр., № 6, с. 2.

Доклад на киновторнике в Центральном доме искусств; изложение.

12. Сценаристы и фабрика. — Ленингр. газ. кино, 1929, 26 марта, № 13, с. 2.

Доклад «Положение сценаристов в Ленинграде»; изложение.

13. Три основных момента фильма. — Ленингр. газ. кино, 1929, 3 сент., № 35, с. 2.

Текст выступления на обсуждении кинофильма «Обломок империи».

14. Конференция драматургов. — Кр. газ., веч. вып., 1930, 27 мая, № 123, с. 4.

Доклад о состоянии драматургического фронта; изложение.

15. О своих ошибках. — Сов. театр, 1932, № 5, май, с. 12.

Выступление на Всесоюзной конференции авторских обществ.

16. Тасин Л. Дискуссия развертывается. — Веч. Кр. газ., 1933, 19 июня, № 139, с. 3.

Выступления на совещании по итогам сезона в драматических театрах Ленинграда; изложение.

17. Бета. Каким будет 1935 год? На режиссерской коллегии ленинградской фабрики. — Кино, 1934, 10 апр., № 17, с. 3.

Доклад на расширенном заседании режиссерской коллегии Ленкинокомбината; изложение.

18. Л. В. Образы детского театра. Драматургия и запросы юного зрителя. — Сов. иск., 1934, 17 апр., № 18, с. 4.

Выступления на Всесоюзной конференции по детской драматургии; изложение.

19. Е. К. Что будем ставить в 1935 году. Доклады фабрик. — Кино, 1934, 22 июля, № 33, с. 3.

Доклад на совещании по планированию производства художественных фильмов; изложение.

20. Н. С. К новым достижениям! Орденоносная фабрика «Ленфильм» в 1935 г. — Кр. газ., 1935, 15 янв., № 13, с. 3.

Беседа.

21. Тесное содружество писателя и режиссера. — Кино, 1935, 5 мая, № 21, с. 2.

Доклад на конференции писателей и кинематографистов 27 апреля 1935 г.; сокращенная стенограмма.

{421} 22. Афанасьева О. В зале заседаний. — Кино, 1935, 16 дек., № 58, с. 2.

Выступление на 7‑м Всесоюзном совещании киноработников, изложение.

23. Творческая дискуссия у мастеров кино. — Лит. Ленинград, 1936, 8 марта, № 12, с. 4.

Выступление на заседании творческой секции «Ленфильма», изложение.

24. Рабочие цеха должны знать, что мы ставим, должны помогать. — Кадр, 1936, 8 июля, № 32, с. 2.

Из выступления о выполнении студией «Ленфильм» производственной программы.

### III. Переводы А. И. Пиотровского

1. Аристофан. Всадники.\* — В кн.: Ф. Ф. Зелинский. Древнегреческая литература эпохи независимости. Ч. II. Образцы. Пг., «Огни», 1920, с. 182 – 187.

2. [Аристофан]. Осы.\* — Там же, с. 188 – 203.

3. Басни Эзопа.\* — Там же, с. 101 – 103.

4. Феогнид.\* — Там же, с. 88 – 91.

5. Частушки жнецов.\* — Там же, с. 2 – 5.

6. Чудо богини Елены.\* — Там же, с. 8.

7. Феогнид из Мегары. Элегии. Пер. и вступит., ст. А. Пиотровского. Пб., «Петрополис», 1922. 96 с.

Рец.: С. Р—ов. Новые книги и журналы. — Жизнь иск., 1922, 24 окт., № 42, с. 6.

8. Аристофан. Ахарняне. Пер., вступит., очерк и прим. А. Пиотровского. Реж. указания С. Радлова. Пб., «Петрополис». 1923. 183 с. (Памятники мирового репертуара, вып. III.)

Рец.: А. М. Библиография. — Жизнь иск., 1923, № 19, 11 дек., с. 24.

9. Аристофан. Всадники. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Пг., изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. 158 с. (Памятники мировой литературы. Античные писатели).

Рец.: Г. Р. Библиография. — Ленингр. правда, 1924, 31 янв., № 24, с. 6.

10. Аристофан. Лисистрата. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Пг., изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. 143 с. (Памятники мировой литературы. Античные писатели).

Рец.: А. М. Библиография. — Жизнь иск., 1923, № 49, 11 дек., с. 24.

Г. Р. Библиография. — Ленингр. правда, 1924, 31 янв., № 24, с. 6.

11. Толлер Э. Человек-масса. Драма на тему социальной революции XX столетия, Пер. и предисл. А. Пиотровского. М.‑Пг., Госиздат, 1923. 95 с.

12. Толлер Э. Эуген Несчастный. Трагедия в трех действиях. Пер. и предисл. А. Пиотровского. Пг., «Прибой», 1923. 58 с.

Рец.: Новые книги и журналы. — Жизнь иск., 1923, № 30, 31 июля, с. 28.

Г. Р. Среди книг и журналов. — Петрогр. правда, 1923, 5 авг., № 175, с. 5.

{422} 13. Аристофан. Театр. «Облака». — «Осы». — «Птицы». Пер., введение и коммент. А. Пиотровского. М.‑Л., Госиздат, 1927. 303 с.

13а. Катулл. Книга лирики. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Л., «Academia», 1929. 163 с. (Сокровища мировой литературы).

14. Катулл. Книга лирики. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Изд. 2‑е доп. и испр. Л., «Academia», 1929. 148 с. (Сокровища мировой литературы).

15. Аристофан. Книга комедий. Лисистрата. Лягушки. Законодательницы., Пер., вступит., ст. и коммент. А. Пиотровского. М.‑Л., «Academia», 1930. 454 с.

16. Аристофан. Комедии. [В 2‑х т.]. Пер., вступит., ст. и коммент. А. Пиотровского. М.‑Л., «Academia», 1934. (Античная литература).

Содерж.: Т. I, А. Пиотровский. Комедийный театр Аристофана. — Ахарняне. — Всадники. — Облака. — Осы. — Тишина (Мир). — Комментарии.

Т. II. Предисловие. — Птицы. — Лисистрата. — Женщины на празднестве. — Лягушки. — Законодательницы. — Богатство. — Комментарии.

Рец.: В. Асмус. Мастер классической комедии. Новое издание Аристофана. — Сов. иск., 1934, 11 мая, № 22, с. 2.

17. Эсхил. Прикованный Прометей. Пер., вступит., ст. и коммент. А. И. Пиотровского. [М.‑Л.], «Academia», 1935. 98 с.

18. Эсхил. Персы. Пер., предисл. и прим. А. Пиотровского. — Звезда, 1936, № 9, сент., с. 3 – 38.

19. Древнегреческая драма. Пер., вступит., ст. и прим. А. Пиотровского. Л., Гослитиздат, 1937. XC, 434 с.

Содерж.: А. Пиотровский. Древнегреческая драма. — Эсхил. Орестея. — Софокл. Царь Эдип. — Еврипид. Ипполит. — Аристофан. Ахарняне. — Менандр. Третейский суд. — Примечания.

20. Эсхил. Трагедии. Пер., вступит., ст. и коммент. А. Пиотровского. М.‑Л., «Academia», 1937. 413 с.

Содерж.: От издательства. — А. Пиотровский. Трагический театр Эсхила. — Персы. — Молящие. — Семь против Фив. — Прикованный Прометей. — Орестея. — Освобожденный Прометей. — Комментарии. — Краткая библиография.

21. Катулл Г.‑В. Лирика. Пер. с латинского, сост., вступит., ст. и прим. М. Чернявского. Редакция С. Апта. М., Гослитиздат, 1957. 146 с.

В сборнике 52 стихотворения Г.‑В. Катулла в переводе А. И. Пиотровского.

22. Валерий Катулл. — В кн.: Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. Пер. с латинского. Предисл. и ред. переводов Ф. Петровского. Коммент. Е. Берковой. М., Гослитиздат, 1963, с. 19 – 156. (Б‑ка античной литературы).

В сборнике 56 стихотворений Г.‑В. Катулла в переводе А. И. Пиотровского.

23. Валерий Катулл. — В кн.: Античная лирика. Пер. с древнегреч. и лат. М., «Художественная литература», 1968, с. 357 – 369. (Б‑ка всемирной литературы).

В сборнике 13 стихотворений Г.‑В. Катулла в переводе А. И. Пиотровского.

24. Катулл. — В кн.: Мастера русского стихотворного перевода. Вступит. ст., подгот. текста и прим. Е. Г. Эткинда. [В 2‑х т.]. Кн. 2‑я. Л., «Советский писатель», 1968, с. 244 – 247. (Б‑ка поэта).

В сборнике 7 стихотворений Г.‑В. Катулла в переводе А. И. Пиотровского.

### **{****423}** IV. Постановки произведений А. И. Пиотровского на сцене и в кино

#### Пиотровский А. И. и Радлов С. Э. «Саламинский бой». Театр «Студия» (Петроград). Премьера 10 апреля 1919 г.

1. «Саламинский бой». (К постановке в театре «Студия»). — Жизнь иск., 1919, 9 апр., № 114, с. 3.

2. Театр и искусство. — Северная коммуна, 1919, 10 апр., № 79, с. 4.

#### Пиотровский А. И. «Меч мира». Цирк Чинизелли (Петроград). Премьера 23 февраля 1920 г.

1. Цирк Чинизелли. — Известия Петрогр. совета, 1920, 24 февр., № 42, с. 1.

#### Пиотровский А. И. «Памяти Парижской коммуны». Массовое празднество (Петроград). 22 мая 1921 г.

1. Театр и музыка. — Петрогр. правда, 1921, 21 мая, № 110, с. 2.

#### Пиотровский А. И. «Лейтенант Шмидт». («Красный лейтенант»). Лиговский театр (Петроград). Постановка не осуществлена.

1. Питерская хроника. — Известия, 1922, 2 марта, № 49, с. 3.

Информация о предстоящей постановке в Лиговском театре.

2. Питерская хроника. — Известия, 1922, 4 авг., № 173, с. 5.

Информация об окончании работы автора над пьесой и включении ее в репертуар театра.

#### Пиотровский А. И. «3 – 5 июля». Центральная агитстудия Губполитпросвета (Петроград). Премьера — июль 1922 г.

1. Р. В. Инсценировка «3 – 5 июля». — Петрогр. правда, 1922, 20 июля, № 160, с. 5.

2. Булгаков А. С. и Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде (1918 – 1930). М.‑Л., «Academia», 1931, с. 31, 162.

#### Пиотровский А. И. «9 января». Центральная агитстудия Губполитпросвета (Петроград). Премьера 22 января 1923 г.

1. В Художественном отделе Губполитпросвета. — Жизнь иск., 1923, № 1, 3 янв., с. 21.

2. Питерская хроника. — Известия, 1923, 6 янв., № 4, с. 5.

3. Театральная хроника. — Петрогр. правда, 1923, 18 янв., № 13, с. 5.

4. Булгаков А. С. и Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде (1918 – 1930). М.‑Л., «Academia», 1931, с. 35, 155.

#### Пиотровский А. И. «Коммунистический манифест». Центральная агитстудия Губполитпросвета (Петроград). Премьера — март 1923 г.

{424} 1. Булгаков А. С. и Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде. (1918 – 1930). М.‑Л., «Academia», 1931, с. 35, 159.

#### Пиотровский А. И. «Падение Елены Лэй». Театр Новой драмы (Петроград). Премьера 31 марта 1923 г.

1. Сторицын П. Второй вечер современной драматургии. (Институт истории искусств). — Кр. газ., веч. вып., 1923, 16 марта, № 59, с. 4.

2. Б. А. В. «Падение Елены Лэй» (В Госуд[арственном]театре Новой драмы). — Жизнь иск., 1923, № 13, 2 апр., с. 10.

3. Воразан К. «Падение Елены Лэй». (Театр Новой драмы, 31 марта 1923 г.). — Кр. газ., веч. вып., 1923, 3 апр., № 74, с. 3.

4. Канкарович А. «Падение Елены Лэй». (Премьера театра Новой драмы). — Петрогр. правда, 1923, 4 апр., № 75, с. 6.

5. Мовшенсон А. «Падение Елены Лэй». (Театр Новой драмы). — Жизнь иск., 1923, № 14, 6 апр., с. 25 – 26.

6. Старк Э. «Падение Елены Лэй». (Театр Новой драмы). — Кр. газ., 1923, 6 апр., № 77, с. 4.

7. Трахтенберг В. Еще о пьесе «Падение Елены Лэй». — Кр. газ., веч. вып., 1923, 6 апр., № 77, с. 4.

8. Ка Те. Блокнот эксцентриков № 3. «Te deum» на клаксоне или мистики на скэтингринге или американская смена вех. — Жизнь иск., 1923, № 15, 17 апр., с. 16 – 17.

9. Кр—ий Г. «Падение Елены Лэй». — Музыка и театр, 1923, № 15, 17 апр., с. 7.

10. Медведев П. «Падение Елены Лэй» Адр. Пиотровского в театре Новой драмы. — Записки Передвижного театра, 1923, № 57, 22 мая, с. 5 – 6.

11. Кузмин М. Петроградский театральный сезон. (Письмо из Петрограда). — Известия, 1923, 31 мая, № 118, с. 6.

#### Пиотровский А. И. «Падение Елены Лэй». Мастерская Н. М. Фореггера (Москва).

1. Хроника. Москва. «Падение Елены Лэй» в Мастфоре. — Жизнь иск., 1923, № 31, 5 авг., с. 29.

2. «Падение Елены Лэй». Из беседы с Н. М. Фореггером. — Зрелища, 1923, № 61, [6 – 11 ноября], с. 13.

#### Толлер Э. «Эуген Несчастный». Перевод А. И. Пиотровского. Петроградский академический театр драмы (в помещении Малого оперного театра). Премьера — 15 декабря 1923 г.

1. С. Э. Радлов о постановке «Эугена Несчастного». — Кр. газ., веч. вып., 1923, 13 дек., № 296, с. 3.

2. Старк Э. «Эуген Несчастный» (бывш. Михайловский театр). — Кр. газ., веч. вып., 1923, 17 дек., № 299, с. 3.

3. Авлов Г. «Эуген Несчастный» (бывш. Михайловский театр). — Жизнь иск., 1923, № 51, 25 дек., с. 8.

4. Академический сдвиг. [Передовая]. — Там же, с. 1.

5. Любош С. О Толлере. — Там же, с. 6 – 7.

6. Рабинович И. «Эуген Несчастный» Толлера. На сцене б. Михайловского театра. — Там же, с. 9 – 10.

7. Крыжицкий Г. Трагедия импотента. — Музыка и театр, 1923, № 52, 31 дек., с. 5 – 6.

8. Бентовин Б. Петербургские письма. — Рампа, 1924, № 4 – 17, 22 – 27 янв., с. 15.

{425} 9. Волькенштейн В. «Эуген Несчастный». — Новый зритель, 1924, № 4, 5 февр., с. 12.

10. Гвоздев А. Экспрессионисты на русской сцене. — Жизнь иск., 1924, № 10, 4 марта, с. 9 – 10.

11. Эйхенбаум Б. После театра. — Жизнь иск., 1924, № 15, 3 апр., с. 8 – 9.

12. Др. С. «Эуген Несчастный». (Возобновление в Малом ак[адемическом] оперном). — Новая веч. газ., 1925, 29 ноября № 219, с. 6.

13. Эр. Эс. «Эуген» для Толлера. — Рабочий и театр, 1926, № 16, 20 апр., с. 15.

#### Пиотровский А. И. «Памяти Ленина». Центральная студия Губполитпросвета (Петроград). Премьера — конец января 1924 г.

1. Булгаков А. С. и Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде (1918 – 1930). М.‑Л., «Academia», 1931, с. 38, 161.

#### Пиотровский А. И. «Парижская коммуна». Центральная студия Губполитпросвета. (Ленинград). Премьера 17 марта 1924 г.

1. Прокофьев В. Дом Глерона. — Жизнь иск., 1924, № 11, 11 марта, с. 18.

2. В Доме самодеятельного театра. — Жизнь иск., 1924, № 13, 25 марта, с. 18.

3. Прокофьев В. Дом Глерона. — Жизнь иск., 1924, № 14, 1 апр., с. 19.

#### Толлер Э. «Человек-масса». Перевод А. И. Пиотровского. Центральная агитстудия. (Ленинград). Премьера — июнь 1924 г.

1. Гвоздев А. «Человек-масса» Толлера в «Самодеятельном театре». — Жизнь иск., 1924, № 25, 17 июня, с. 7 – 8.

#### Аристофан. «Лизистрата». Перевод А. И. Пиотровского, композиция текста А. И. Пиотровского и С. Э. Радлова. Ленинградский академический театр драмы (в помещении Малого оперного театра). Премьера 4 октября 1924 г.

1. Н. Новые постановки Акдрамы. «Смерть Пазухина». — «Лизистрата». — Жизнь иск., 1924, № 37, 9 окт., с. 24.

2. О «Лизистрате». (Беседа с С. Э. Радловым). — Кр. газ., веч. вып., 1924, 3 окт., № 225, с. 4.

3. Кузнецов Е. «Лизистрата». — Кр. газ., веч. вып., 1924, 6 окт., № 227, с. 4.

4. Мокульский С. «Лизистрата» на академической сцене. — Ленингр. правда, 1924, 7 окт., № 229, с. 7.

5. Авлов Г. «Лизистрата» (б. Михайловский театр). — Жизнь иск., 1924, № 42, 14 окт., с. 11.

6. К‑ий Н. Ленинград. — Новый зритель, 1924, № 40, 14 окт., с. 11.

7. «Лизистрата» с точки зрения: профессора, ак-режиссера, режиссера-критика, рабочего зрителя и просто зрителя. [Статьи]: А. А. Смирнов; В. Раппопорт; К. Тверской; Б. Тимофеев; Просто зритель. — Рабочий и театр, 1924, № 4, 14 окт., с. 6 – 11.

8. Малков Н. Музыка «Лизистраты». — Жизнь иск., 1924, № 44, 28 окт., с. 4.

{426} 9. Радлов С. О варварах и варварятах. — Там же, с. 13 – 14.

По поводу статьи Г. Авлова «Лизистрата». (Жизнь иск., 1924, № 42, 14 окт.).

10. Диспут о «Лизистрате». — Ленингр. правда, 1924, 2 ноября, № 252, с. 7.

11. Авлов Г. Ответ Радлову. О режиссере, который зазнался. — Жизнь иск., 1924, 4 ноября, № 45, с. 19 – 20.

По поводу статьи С. Э. Радлова «О варварах и варварятах». (Жизнь иск., 1924, № 44, 28 окт.).

12. Соловьев В. Период исканий и «классики» в театре. — В кн.: Сто лет. Александринский театр. — Театр Госдрамы. Л., изд. Дирекции Лен. Гос. театров, 1932, с. 465 – 466.

#### Пиотровский А. И. «Гибель пяти» («Смерть командарма»). Ленинградский Большой драматический театр. Премьера 18 ноября 1925 г.

1. Вейсбрем П. К. «Гибель пяти». (К предстоящей постановке в Большом драматическом). — Рабочий и театр, 1925, № 45, 10 ноября, с. 7.

2. «Гибель пяти». (Из беседы с режиссурой). — Кр. газ., веч. вып., 1925, 14 ноября, № 276, с. 4.

3. К премьере «Гибель пяти». (Из беседы с режиссером П. К. Вейсбремом). — Жизнь иск., 1925, № 46, 17 ноября, с. 19.

4. Гвоздев А. «Гибель пяти». (Большой драматический театр). — Кр. газ., веч. вып., 1925, 19 ноября, № 280, с. 4.

5. Дрейден С. «Гибель пяти». Премьера в Большом драматическом театре. — Новая веч. газ., 1925, 19 ноября, № 209, с. 6.

6. Верховский Н. «Гибель пяти». Большой драматический театр. — Ленингр. правда, 1925, 20 ноября, № 266, с. 6.

7. Воскресенский С. Сентиментальная муть. — Кр. газ., веч. вып., 1925, 21 ноября, № 282, с. 4.

8. Кузнецов Е. «Гибель пяти». (Большой драматический театр). — Кр. газ., 1925, 21 ноября, № 267, с. 4.

9. К—ий Г. Русский экспрессионизм. — Рабочий и театр, 1925, № 47, 24 ноября, с. 5 – 6.

10. Тверской К. «Перепроизводство выдумки»…, или профессиональный дилетантизм? — Рабочий и театр, 1925, № 47, 24 ноября, с. 6 – 7.

11. Воскресенский С. Обязательные выводы из двух премьер. — Рабочий и театр., 1925, № 48, 1 дек., с. 5.

12. Абашидзе С. Новые пьесы. — Кр. панорама, 1925, 11 дек., № 50, с. 16.

13. Гвоздев А. и Пиотровский А. На путях экспрессионизма. — В кн.: Большой драматический театр. Л., изд. Гос. БДТ им. М. Горького, 1935, с. 148 – 150.

#### Пиотровский А. И., Радлов С. Э. «Джибелла». Либретто. Постановка балета не осуществлена.

1. В‑п. Новый советский балет. — Ленингр. правда, 1926, 21 янв., № 17, с. 8.

2. Аб С. «Джибелла». — Рабочий и театр, 1926, № 4, 26 янв., с. 9 – 10.

3. В Ленинграде. Новые революционные балеты. — Известия, 1926, 13 февр., № 36, с. 5.

4. На театральном фронте. — Кр. газ., веч. вып., 1928, 18 авг., № 227, с. 4.

#### **{****427}** Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. «Дуня-тонкопряха». Либретто. Ленинградский академический Малый оперный театр. Генеральная репетиция — май 1926 г.

1. Кузмин М. Возвращение к истокам. («Дуня-тонкопряха»). — Кр. газ., веч. вып., 1926, 9 февр., № 35, с. 4.

2. Черн Т. Новая оперетта. «Дуня-тонкопряха». — Ленингр. правда, 1926, 11 февр., № 34, с. 6.

3. Театральная хроника. — Кр. газ., веч. вып., 1926, 30 апр., № 93, с. 4.

Состав исполнителей.

4. «Дуня-тонкопряха». К постановке в Академическом Малом оперном. [Заметки]: А. Пиотровский и Д. Толмачев; А. Феона; Р. Мервольф; А. Чекрыгин; Р. Изгур; М. Ростовцев. — Рабочий и театр, 1926, № 20, 18 мая, с. 9.

5. Авария «Дуни-тонкопряхи». — Кр. газ., 1926, 23 мая, № 117, с. 6.

О переносе премьеры спектакля.

6. И. Л. «Дуня-тонкопряха». (Из беседы с И. В. Экскузовичем). — Рабочий и театр, 1926, № 21, 25 мая, с. 9.

7. Театральные новости. — Кр. газ., 1927, 1 янв., № 1, с. 8.

О переработке текста Н. В. Петровым и А. И. Пиотровским.

8. «Дуня-тонкопряха». — Кр. газ., веч. вып., 1927, 4 янв., № 3, с. 4.

О возобновлений работы над спектаклем.

9. Янковский М. О. Первые опыты создания советской оперетты. — В кн.: Театр и драматургия. Труды Гос. научн.-исслед. ин‑та театра, музыки и кинематографии. Л., 1959, с. 149 – 152.

10. Янковский М. Советский театр оперетты. Очерк истории, л. — М., «Искусство», 1962, с. 115 – 116.

#### Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. «Дуня-тонкопряха». Либретто. Спектакль самодеятельного кружка завода «Электросила». Премьера — май 1926 г.

1. В клубе и на площади. (Клубные художественные кружки к 1 мая). — Кр. газ., 1926, 29 апр., № 98, с. 6.

2. Мазинг Б. «Дуня-тонкопряха». — Кр. газ., 1926, 5 мая, № 101, с. 6.

#### Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. «Дуня-тонкопряха». Либретто. Спектакль самодеятельного кружка фабрики «Красный ткач». Премьера — май 1926 г.

1. Шебалков И. «Дуня-тонкопряха» у текстильщиков. — Рабочий и театр, 1926, № 22, 1 июня, с. 13.

#### «Сэр Джон Фальстаф». Композиция А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по исторической хронике В. Шекспира «Генрих IV». Ленинградский Большой драматический театр. Премьера 30 марта 1927 г.

1. «Ну что, брат Пушкин?» — Ленингр. правда, 1926, 24 июня, № 142, с. 6.

{428} 2. А. «Сэр Джон Фальстаф». Беседа с Н. П. Акимовым, П. К. Вейсбремом и И. М. Кроллем. — Рабочий и театр, 1927, № 13, 29 марта, с. 10.

3. «Сэр Джон Фальстаф». — Кр. газ., веч. вып., 1927, 31 марта, № 85, с. 4.

4. «Сэр Джон Фальстаф». — Кр. газ., 1927, 1 апр., № 74, с. 6.

5. Гвоздев А. «Сэр Джон Фальстаф». (Большой драматический театр). — Кр. газ., веч. вып., 1927, 1 апр., № 86, с. 4.

6. Губанков, Балашов, Николаев. Рабкоры о «Фальстафе». — Кр. газ., 1927, 1 апр., № 74, с. 6.

7. Дрейдене. «Сэр Джон Фальстаф». (Премьера в Большом драматическом). — Ленингр. правда, 1927, 1 апр., № 74, с. 5.

8. Тверской К. Бесплодные усилия. «Фальстаф» в Большом драматическом театре. — Рабочий и театр, 1927, № 14, 5 апр., с. 8 – 9.

9. Слонимский А. «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре. — Жизнь иск., 1927, № 15, 12 апр., с. 12.

10. Шебалков И., Павленков А., Михайлов И., Лидин М. Рабкоры о «Фальстафе». — Рабочий и театр, 1927, № 15, 12 апр., с. 10.

11. Гвоздев А. Классики наизнанку. — Правда, 1927, 29 мая, № 120, с. 7.

12. Мокульский С. В борьбе за классику. — В кн.: Большой драматический театр. Л., изд. Гос. БДТ им. М. Горького, 1935, с. 103 – 108.

#### Пиотровский А. И. «Правь, Британия!» Ленинградский Трам. Премьера — 8 мая 1931 г.

1. «Правь, Британия!» [Беседа с режиссером Р. Р. Сусловичем]. — Кр. газ., веч. вып., 1931, 8 мая, № 107, с. 3.

2. Вишневский В. Слушай, ТРАМ! — Кр. газ., веч. вып., 1931, 15 мая, № 113, с. 3.

3. Голубов В. «Правь, Британия!» — Там же.

4. Падво М. «Правь, Британия!» — Рабочий и театр, 1931, № 13 – 14, 21 мая, с. 10 – 11.

#### Пиотровский А. И. «Мейстерзингеры». Либретто. Ленинградский академический Малый оперный театр. Премьера 4 мая 1932 г.

1. М—ч С. «Мейстерзингеры». — Кр. газ., 1932, 8 мая, № 106, с. 4.

2. Рисс О. Заявка на эксперимент. «Мейстерзингеры» в Малом оперном театре. — Смена, 1932, 10 мая, № 108, с. 4.

3. Глух М. Вагнер в Малом оперном. На премьере «Мейстерзингеров». — Кр. газ., веч. вып., 1932, 11 мая, № 109, с. 3.

4. Богданов-Березовский В. Постановщик спорит с композитором — постановщик проигрывает композитору. — Рабочий и театр, 1932, № 14 – 15, май, с. 12 – 13.

#### Пиотровский А. И., Соколовский М. В., Шишигин Ф. Е. «Зеленый цех». Ленинградский Трам. Премьера 6 мая 1932 г.

1. Янковский М. «Зеленый цех». Премьера в Театре рабочей молодежи. — Ленингр. правда, 1932, 12 мая, № 111, с. 4.

2. Голубов В. «Зеленый цех». На премьере в Траме. — Кр. газ., веч. вып., 1932, 16 мая, № 113, с. 3.

3. Персидская О. и Бадулин П. Цех не по заводу. — Рабочий и театр, 1932, № 16, май, с. 14 – 15.

#### **{****429}** Пиотровский А. И. и Лопухов Ф. В. «Светлый ручей». Либретто. Ленинградский академический Малый оперный театр. Премьера 4 июня 1935 г.

1. «Светлый ручей». Сборник статей и материалов к постановке балета в Государственном академическом Малом оперном театре. Л., [изд. Гос. ак. Малого оперного театра], 1935, с. 42.

Содерж.: Ф. Лопухов и А. Пиотровский. Балет «Светлый ручей». — Д. Шостакович. Мой третий балет. — Ю. Слонимский, Комический жанр в балете. — М. С. Друскин. Балетная музыка Дм. Шостаковича. — Ф. В. Лопухов и А. Пиотровский. «Светлый ручей. Комедийный балет в 3 действиях. Либретто. — “Светлый ручей”». [Программа спектакля].

2. «Светлый ручей». Новый балет в Малом оперном театре. — [Беседа с балетмейстером Ф. В. Лопуховым]. — Смена, 1935, 24 мая, № 118, с. 4.

3. Соллертинский И. «Светлый ручей» в Гос. Малом оперном театре. — Рабочий и театр, 1935, № 12, июнь, с. 14 – 15.

4. Богданов-Березовский В. Первая репетиция. — Веч. Кр. газ., 1935, 3 июня, № 130, с. 2.

5. Захаров Р. Победа советского балета. — Там же.

6. Поляновский Г. Новый балет Шостаковича. — Правда, 1935, 6 июня, № 154, с. 3.

7. Долгополов М. «Светлый ручей». Новый балет в Ленинградском Малом оперном театре. — Коме, правда, 1935, 6 июня, № 129, с. 4.

8. Янковский М. Спектакль жизнерадостности и молодости. Балет «Светлый ручей» в Малом оперном театре. — Смена, 1935, 9 июня, № 131, с. 4.

9. Граве А. «Светлый ручей». — Ленингр. правда, 1935, 10 июня, № 133, с. 4.

10. Гинзбург С. «Светлый ручей». — Кр. газ., 1935, 15 июня, № 136, с. 4.

11. Бродерсен Ю. «Светлый ручей». — Веч. Москва, 1935, 15 июня, № 136, с. 3.

12. Соллертинский И. «Светлый ручей». Балетная премьера в Лен[инградском] Малом оперном театре. — Сов. иск., 1935, 11 июля, № 32, с. 2.

13. Бродерсен Ю. Советская танцевальная комедия. — Сов. театр, 1935, № 8, с. 10 – 11.

#### Пиотровский А. И. и Лопухов Ф. В. «Светлый ручей». Либретто. Большой театр Союза ССР. Премьера 30 ноября 1935 г.

1. Потапов В. Возвращение к танцу. «Светлый ручей» в Большом театре. — Веч. Москва, 1935, 2 дек., № 277, с. 3.

2. Эрлих А. «Светлый ручей» в Большом театре. — Правда, 1935, 2 дек., № 331, с. 6.

3. Потапов В. Еще раз о «Светлом ручье». Второй состав исполнителей. — Веч. Москва, 1935, 5 дек., № 279, с. 3.

4. Соллертинский И. «Светлый ручей». — Сов. иск., 1935, 5 дек., № 56, с. 3.

5. Балетная фальшь. (Балет «Светлый ручей», либретто Ф. Лопухова и Пиотровского, музыка Д. Шостаковича. Постановка Большого театра.). [Ред. статья]. — Правда, 1936, 6 февр., № 36, с. 3.

#### **{****430}** Пиотровский А. И. «Чертово колесо» («Моряк с “Авроры”»). Киносценарий. Реж. Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг.

1. «Чертово колесо» — Сов. кино, 1926, № 2, март, с. 31.

2. Верховский Н. «Чертово колесо». (Производство Ленинградкино. Сценарий Пиотровского, режиссеры Козинцев и Трауберг). — Ленингр. правда, 1926, 5 марта, № 53, с. 6.

3. Гвоздев А. «Чертово колесо». — Кр. газ., веч. вып., 1926, 5 марта, № 56, с. 4.

4. Герман А. «Моряк с “Авроры”». («Чертово колесо»). — Коме, правда, 1926, 5 марта, № 53, с. 4.

5. Мазинг Б. «Чертово колесо». Новый фильм Ленинградкино. — Кр. газ., 1926, 5 марта, № 53, с. 6.

6. Гехт С. Работа фэксов. — Кино, 1926, 9 марта, № 10, с. 2.

7. Ирек. «Чертово колесо». (Работа Фэкса). — Кино, ленингр. прилож., 1926, 9 марта, № 10, с. 1.

8. Мазинг Б. «Чертово колесо». — Рабочий и театр, 1926, № 10, 9 марта, с. 18 – 19.

9. Недоброво В. «Чертово колесо». — Жизнь иск., 1926, № 10, 9 марта, с. 17.

10. Каверин В. [Письмо в редакцию]. — Кино, ленингр. прилож., 1926, 16 марта, № 11, с. 2.

11. Кулешов Л. О «Чертовом колесе». — Кино, 1926, 16 марта, № 11, с. 3.

12. Филиппов Б. «Чертово колесо». — Кино, ленингр. прилож., 1926, 16 марта, № 11, с. 1.

13. О «Чертовом колесе». — Ленингр. правда, 1926, 17 марта, № 62, с. 6.

14. Х. Хрис. «Чертово колесо». («Моряк с “Авроры”»). — Правда, 1926, 26 марта, № 70, с. 6.

15. Блюм В. «Чертово колесо». (Новая фильма Ленинградкино). — Известия, 1926, 28 марта, № 71, с. 6.

16. Соколов И. «Чертово колесо». (Производство Ленинградкино. Режиссеры Козинцев и Трауберг). — Кинофронт, 1926, № 1 (4), апр., с. 29.

17. Блейман М. Начало искусства. — В кн.: Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920‑е годы. Вып. 1. Л.,‑М., «Искусство», 1968, с. 21.

#### Пиотровский А. И. и Эрдман Н. Р. «Турбина № 3». («Победители ночи»). Киносценарий. Реж. С. А. Тимошенко.

1. «Победители ночи». — Кино, ленингр. прилож., 1926, 20 апр., № 16, с. 2.

2. К постановке фильма «Победители ночи». (Из беседы с режиссером С. А. Тимошенко). — Кино, ленингр. прилож., 1926, 11 мая, № 19. с. 3.

3. «Победители ночи». — Кино, ленингр. прилож., 1926, 31 авг., № 35, с. 2.

4. Тимошенко С. Как ставились «Победители ночи». — Кино, ленингр. прилож., 1926, 7 ноября, № 45, с. 2.

5. Тимошенко С. «Победители ночи». — Рабочий и театр, 1926, № 45, 7 ноября, с. 15.

6. Новости кино. Ближайшие выпуски Ленинградской фабрики Совкино. — Жизнь иск., 1926, № 46, 16 ноября, с. 19.

7. «Турбина три». Ленинградское кино — фабрика Совкино. — Рабочий и театр, 1927, № 17, 25 апр., с. 16.

{431} 8. Кадров. «Турбина № 3». (Совкино). — Жизнь иск., 1927, № 28, 12 июля, с. 11.

9. «Турбина № 3». — Кр. газ., 1927, 4 авг., № 176, с. 6.

10. Б. М. «Турбина № 3». — Рабочий и театр, 1927, № 32, 9 авг., с. 11.

11. Недоброво В. «Турбина № 3». (Совкино, реж. С. Тимошенко). — Жизнь иск., 1927, № 32, 9 авг., с. 8.

### V. Литература об А. И. Пиотровском (основная)

1. А. И. Пиотровский — заслуженный деятель искусств. — Веч. Кр. газ., 1935, 13 янв., № 11, с. 2.

Краткая биографическая справка. К присвоению звания заслуженного деятеля искусств.

2. О награждении работников советской кинематографии. — Кино, 1935, 17 янв., № 3, с. 1.

О присвоении А. И. Пиотровскому звания заслуженного деятеля искусств.

3. Маркиш С. Несколько заметок о переводах с древних языков. — В кн.: Мастерство перевода. Сборник статей. М., «Советский писатель», 1959, с. 153 – 172.

4. В несколько строк. — Иск. кино, 1959, № 6, июнь, с. 140.

Вечер памяти А. И. Пиотровского, в связи с шестидесятилетием со дня рождения.

5. Щеглов Д. У истоков. — В кн.: У истоков. Сборник статей. М., ВТО, 1960, с. 11 – 177.

6. Что может редактор. Коллективная повесть об Адриане Пиотровском. — Иск. кино, 1962, № 12, дек., с. 40 – 63.

Содерж.: Г. Козинцев. На улице Красных зорь. — И. Хейфиц. Редактор с большой буквы. — Л. Трауберг. Наш Адриан. — С Герасимов. Дальний прицел. — А. Зархи. Умение быть единомышленником. — И. Гринберг. Он работал весело! — Д. Шпиркан. Происхождение авторитета. — М. Шостак. — В борьбе за «Чапаева». — Ф. Эрмлер. «Имени Адриана Пиотровского». — В. Горданов. Воздух искусства. — Е. Еней. Мечтатель и работник. — А. Шаргородский. Доверие. — Н. Коварский. Кому играть Катерину? — Н. Лебедев. В четвертом часу утра… — М. Блейман. Последний разговор. — А. Акимова. Чувство времени.

7. Янковский М. Ленинградский театр рабочей молодежи. — В кн.: П. Маринчик. Рождение комсомольского театра. Л.‑М., «Искусство», 1963, с. 264 – 267.

8. Дэль Д. Вспоминая тридцатые. — Иск. кино, 1963, № 8, с. 101 – 106.

То же. — В кн.: Л. Любашевский — Д. Дэль. Рассказы о театре и кино. Л.‑М., «Искусство», 1964, с. 153 – 155.

9. Арнштам Л., Бабочкин Б., Герасимов С. Письмо в редакцию. — Иск. кино, 1963, № 9, сент., с. 145.

Об увековечении памяти А. И. Пиотровского.

10. Герман Ю. Пустяки? — Литературная газета, 1964, 28 янв., № 12, с. 3.

{432} 11. Памяти А. И. Пиотровского. — Сов. кино, 1964, 28 марта, № 13, с. 4.

12. Дневник редакции. — Иск. кино, 1964, № 6, с. 76.

О решении Государственного комитета Совета Министров СССР включить имя А. И. Пиотровского в титры кинофильмов, созданных при его участии.

13. Блейман М. Попытка портрета. — В кн.: В. Шкловский. За сорок лет. М., «Искусство», 1965, с. 10 – 11.

14. Рахманов Л. Тимирязев и Полежаев. (Из воспоминаний). — Нева, 1967, № 1, янв., с 196 – 205.

15. Смирин В. М. Переводы литературных памятников античности в советских изданиях 1918 – 1933 гг. — Вестн. древней истории, 1967, № 4, с. 137 – 157.

16. Акимова А. Человек с улицы Красных Зорь. — Иск. кино, 1968, № 3, март, с. 60 – 64.

17. Юткевич С. Из ненаписанных мемуаров. — Иск. кино, 1968, № 4, апр., с. 23 – 32.

18. Дорога первых. Рассказывает лауреат Ленинской премии народный артист СССР Григорий Козинцев. [Беседа]. — Известия, 1968, 17 мая, № 113, с. 4.

19. Кораллов М. Адриан Пиотровский, — Театр, 1968, № 6, июнь, с. 139 – 140.

## **{****433}** Примечания

## **{****479}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

А. [428](#_page428)

А. М. [421](#_page421)

Аб. С. — см. [Абашидзе С. К.](#_Tosh0007343)

Абашидзе Сергей Константинович (псевд. С. Аб.) [385](#_page385), [419](#_page419), [426](#_page426)

Абрамов Николай Павлович [466](#_page466)

Август (Октавиан) [198](#_page198)

Августин [198](#_page198)

Авербах Михаил Александрович [227](#_page227), [255](#_page255), [469](#_page469)

Аверкиев Дмитрий Васильевич [67](#_page067), [441](#_page441)

Авлов Григорий Александрович [301](#_page301), [406](#_page406), [424](#_page424) – [426](#_page426)

Агренев Е. А. [459](#_page459)

Акимов Николай Павлович [82](#_page082), [116](#_page116), [394](#_page394), [428](#_page428), [441](#_page441), [454](#_page454)

Акимова Алиса Акимовна [302](#_page302), [303](#_page303), [335](#_page335), [336](#_page336), [358](#_page358), [431](#_page431), [432](#_page432)

Алейников Моисей Никифорович [467](#_page467)

Алейников Петр Мартынович [275](#_page275)

Александров Александр Сергеевич (псевд. Серж) [6](#_page006)

Александров (Мормоненко) Григорий Васильевич [245](#_page245), [404](#_page404), [469](#_page469), [473](#_page473)

Алексеев Алексей Яковлевич [151](#_page151), [458](#_page458)

Алексеева Елизавета Георгиевна [78](#_page078), [79](#_page079)

Алкивиад [352](#_page352)

Анаксимандр [205](#_page205)

Анаксимен [205](#_page205)

Андреев Василий [391](#_page391)

Андреев Леонид Николаевич [258](#_page258), [472](#_page472)

Андриевский Петр Ильич [459](#_page459)

Анненков Иван Александрович [471](#_page471)

Анненков Юрий Павлович [38](#_page038), [115](#_page115)

Анненский Иннокентий Федорович [88](#_page088), [177](#_page177), [198](#_page198), [339](#_page339), [447](#_page447)

Анощенко Николай Дмитриевич [470](#_page470)

Ан‑ский С. (Раппопорт Семен Акимович) [455](#_page455)

Апсолон Андрей Николаевич [275](#_page275)

Апт Соломон Константинович [422](#_page422)

Апулей [198](#_page198)

Аристид Элий [207](#_page207)

Аристотель [109](#_page109), [136](#_page136), [137](#_page137), [178](#_page178), [198](#_page198), [390](#_page390)

Аристофан [9](#_page009), [14](#_page014), [18](#_page018), [20](#_page020), [34](#_page034), [51](#_page051), [52](#_page052), [102](#_page102), [103](#_page103), [109](#_page109), [135](#_page135), [137](#_page137), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180) – [196](#_page196), [198](#_page198), [288](#_page288), [294](#_page294), [297](#_page297), [311](#_page311), [332](#_page332), [341](#_page341), [352](#_page352), [353](#_page353), [362](#_page362), [380](#_page380), [388](#_page388), [394](#_page394), [405](#_page405), [406](#_page406), [412](#_page412), [418](#_page418), [421](#_page421), [422](#_page422), [425](#_page425), [440](#_page440), [457](#_page457), [464](#_page464)

Арнштам Лео Оскарович [45](#_page045), [277](#_page277), [278](#_page278), [283](#_page283), [415](#_page415), [431](#_page431), [478](#_page478)

Арсен А. [473](#_page473)

Асафьев Борис Владимирович [408](#_page408), [419](#_page419), [461](#_page461)

{480} Асмус Валентин Фердинандович [422](#_page422)

Афанасьева О. [421](#_page421)

Афиней [198](#_page198)

Афиногенов Александр Николаевич [131](#_page131), [169](#_page169), [400](#_page400)

Ашкенази Абрам Абрамович [459](#_page459)

Б. А. В. [424](#_page424)

Б. М. — см. [Мазинг Б. В.](#_Tosh0007344)

Бабель Исаак Эммануилович [399](#_page399)

Бабочкин Борис Андреевич [348](#_page348), [431](#_page431), [478](#_page478)

Бадулин П. [428](#_page428)

Байрон Джордж Ноэл Гордон [201](#_page201), [304](#_page304)

Бакланова Ольга Владимировна [150](#_page150), [458](#_page458)

Балаш Бела [386](#_page386)

Балашов [428](#_page428)

Балухатый Сергей Дмитриевич [359](#_page359)

Бальзак Оноре де [158](#_page158)

Барановская Вера Всеволодовна [219](#_page219), [467](#_page467)

Баратов Леонид Васильевич [458](#_page458)

Бардовский Александр Александрович [390](#_page390)

Бартошевич Андрей Андреевич [412](#_page412)

Баскин Владимир Сергеевич [462](#_page462)

Басов Виктор Семенович [120](#_page120)

Бассалыго Дмитрий Николаевич [255](#_page255), [470](#_page470), [474](#_page474)

Батайль Анри [439](#_page439)

Баталов Николай Петрович [222](#_page222), [468](#_page468)

Батя Ян [476](#_page476)

Бахофен Иоганн Якоб [457](#_page457)

Бебутов Валерий Михайлович [459](#_page459)

Бейер Владимир Иванович [58](#_page058)

Беленсон Александр Эммануилович [380](#_page380), [466](#_page466)

Белинский Виссарион Григорьевич [300](#_page300)

Белицкий Георгий Еремеевич [398](#_page398)

Беляков Иван Иванович [466](#_page466)

Бенелли Сем [381](#_page381)

Бентли Томас [476](#_page476)

Бентовин Борис Ильич [424](#_page424)

Бенуа Александр Николаевич [76](#_page076), [115](#_page115), [169](#_page169), [358](#_page358), [443](#_page443)

Берг Альбан [31](#_page031)

Бергстедт Харальд [38](#_page038)

Бергункер Адольф Самойлович [305](#_page305)

Беренштам Владимир Вильямович [447](#_page447)

Береснев Николай Яковлевич [470](#_page470)

Беркова Евгения Алексеевна [422](#_page422)

Берковская Эдда Соломоновна [128](#_page128)

Берлянд Константин Николаевич [439](#_page439)

Берстль Ю. [391](#_page391)

Бертой Пьер [436](#_page436)

Бета [420](#_page420)

Бизе Жорж [155](#_page155), [156](#_page156), [174](#_page174), [388](#_page388), [458](#_page458), [460](#_page460)

Билль-Белоцерковский Владимир Наумович [391](#_page391), [400](#_page400), [463](#_page463)

Бири Уоллес [266](#_page266), [477](#_page477)

Бичер-Стоу Гарриет [396](#_page396), [456](#_page456)

Блазетти Алессандро [476](#_page476)

Блейман Михаил Юрьевич [15](#_page015), [277](#_page277), [327](#_page327), [345](#_page345), [352](#_page352), [398](#_page398), [430](#_page430) – [432](#_page432)

Блинов Борис Владимирович [478](#_page478)

Блок Александр Александрович [3](#_page003), [10](#_page010), [20](#_page020), [114](#_page114), [304](#_page304), [339](#_page339), [340](#_page340), [358](#_page358), [451](#_page451), [452](#_page452)

Блох Яков Ноевич [379](#_page379)

Блюм Владимир Иванович [430](#_page430)

Богданов-Березовский Валериан Михайлович [428](#_page428), [429](#_page429)

Богдановский Алексей Александрович [122](#_page122)

Боголюбов Николай Иванович [261](#_page261), [275](#_page275)

Большинцов Мануэль Владимирович [327](#_page327), [342](#_page342), [343](#_page343), [345](#_page345), [355](#_page355), [475](#_page475)

Бомарше (Карон) Пьер Огюстен [109](#_page109)

Боннар Андре [352](#_page352), [353](#_page353)

Борисевич М. Д. [62](#_page062), [439](#_page439)

Боронихин Евгений Александрович [440](#_page440)

Бочин Леонид Алексеевич [408](#_page408)

Браун Владимир Александрович [325](#_page325)

Брехт Бертольт [22](#_page022)

Бродерсен Юрий Густавович [429](#_page429)

Брусиловский Евгений Григорьевич [419](#_page419)

Бруштейн Александра Яковлевна [130](#_page130), [394](#_page394) [396](#_page396), [402](#_page402), [417](#_page417), [438](#_page438), [456](#_page456)

Брюллов Борис Павлович [394](#_page394)

Брянцев Александр Александрович [32](#_page032), [33](#_page033), [58](#_page058), [59](#_page059), [101](#_page101), [130](#_page130), [134](#_page134), [295](#_page295), [296](#_page296), [400](#_page400), [410](#_page410), [411](#_page411), [437](#_page437), [456](#_page456)

Булацель Иван Михайлович [439](#_page439)

Булгаков Александр Сергеевич [423](#_page423) – [425](#_page425)

Булгаков Михаил Афанасьевич [393](#_page393), [444](#_page444)

Бусыгин Александр Харитонович [169](#_page169)

{481} Бэкон Ллойд [470](#_page470)

В. Вл. [386](#_page386)

В—п [426](#_page426)

Вагнер Рихард [31](#_page031), [32](#_page032), [154](#_page154), [158](#_page158), [171](#_page171), [407](#_page407), [409](#_page409), [428](#_page428), [460](#_page460)

Вайнонен Василий Иванович [461](#_page461), [463](#_page463)

Валентинов Валентин Петрович [459](#_page459)

Вальяно Николай Константинович [107](#_page107), [451](#_page451)

Варламов Н. Г. [391](#_page391)

Варшавский Константин Григорьевич [368](#_page368)

Васильев Георгий Николаевич [45](#_page045), [46](#_page046), [282](#_page282), [290](#_page290), [346](#_page346) – [350](#_page350), [356](#_page356), [400](#_page400), [475](#_page475)

Васильев Сергей Дмитриевич [45](#_page045), [46](#_page046), [282](#_page282), [290](#_page290), [346](#_page346) – [350](#_page350), [356](#_page356), [400](#_page400), [475](#_page475)

Васнецов Виктор Михайлович [25](#_page025)

Вахтангов Евгений Багратионович [79](#_page079), [80](#_page080), [437](#_page437), [444](#_page444), [455](#_page455)

Ведринская Мария Андреевна [440](#_page440)

Вейль Генри [202](#_page202)

Вейсбрем Павел Карлович [426](#_page426), [428](#_page428), [442](#_page442), [446](#_page446)

Веклейн [202](#_page202), [203](#_page203)

Великанов И. И. [150](#_page150), [458](#_page458)

Велькер Фридрих Готлиб [202](#_page202)

Вельтер Надежда Львовна [461](#_page461)

Вельтман Александр Фомич [372](#_page372)

Венецианов Георгий Семенович [115](#_page115), [392](#_page392)

Верди Джузеппе [171](#_page171), [436](#_page436)

Вернер Михаил Евгеньевич [470](#_page470)

Вертов Дзига (Кауфман Денис Аркадьевич) [216](#_page216), [222](#_page222), [250](#_page250), [251](#_page251), [395](#_page395), [465](#_page465), [466](#_page466), [474](#_page474)

Верховский Никита Юрьевич [426](#_page426), [430](#_page430)

Вивьен Леонид Сергеевич [151](#_page151), [377](#_page377), [441](#_page441), [442](#_page442), [459](#_page459)

Видор Кинг Уоллис [266](#_page266), [268](#_page268), [476](#_page476)

Вильсон Джон [140](#_page140), [457](#_page457)

Винер Александр Борисович [411](#_page411)

Виноградов Александр Александрович [362](#_page362)

Виноградов Николай Глебович [16](#_page016), [73](#_page073), [74](#_page074)

Виноградов Николай Иванович [362](#_page362)

Висковский Вячеслав Казимирович [389](#_page389), [469](#_page469), [472](#_page472)

Витрувий [198](#_page198)

Витухновский Михаил Семенович [277](#_page277), [478](#_page478)

Витфогель Карл Август [38](#_page038), [382](#_page382), [383](#_page383) [481](#_page481)

Вишневский Всеволод Витальевич [29](#_page029), [115](#_page115), [286](#_page286), [428](#_page428)

Воейкова Мария Владимировна [362](#_page362)

Волков А. [393](#_page393)

Волкова Татьяна Сергеевна [133](#_page133)

Волконский (Муравьев) Николай Осипович [454](#_page454)

Волькенштейн Владимир Михайлович [425](#_page425)

Вольтер (Аруэ Франсуа Мари) [6](#_page006)

Вольф Вениамин Евгеньевич [405](#_page405)

Вольф Фридрих [277](#_page277)

Воразан К. [424](#_page424)

Воронов Владимир Иванович [81](#_page081), [445](#_page445)

Воскресенский Сергей Александрович [387](#_page387), [426](#_page426)

Вотейль Клейман [395](#_page395)

Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич [382](#_page382), [383](#_page383)

Всеволожский Иван Александрович [159](#_page159) – [161](#_page161), [163](#_page163), [461](#_page461)

Вускович Игорь Николаевич [297](#_page297), [363](#_page363), [367](#_page367), [448](#_page448)

Г. Р. (Ромм Григорий Матвеевич) [421](#_page421)

Гааль (Зильверстич) Франческа [476](#_page476)

Габен Жан (Монкорже Жан Алекси) [476](#_page476)

Габрилович Евгений Иосифович [277](#_page277)

Гад Петер Урбан [383](#_page383)

Газенклевер Вальтер [387](#_page387), [396](#_page396), [400](#_page400), [438](#_page438), [447](#_page447)

Гайдебуров Павел Павлович [379](#_page379), [383](#_page383), [410](#_page410), [411](#_page411), [456](#_page456)

Гаккель Евгений Густавович [460](#_page460)

Галкин Самуил Залманович [128](#_page128)

Гамбо [273](#_page273)

Гардин Владимир Ростиславович [236](#_page236), [258](#_page258), [259](#_page259), [467](#_page467), [468](#_page468), [471](#_page471), [472](#_page472), [474](#_page474)

Гарибальди Джузеппе [265](#_page265)

Гарин Эраст Павлович [334](#_page334), [335](#_page335)

Гаук Александр Васильевич [463](#_page463)

Гауптман Герхарт [408](#_page408)

Гвоздев Алексей Александрович [16](#_page016), [17](#_page017), [37](#_page037), [38](#_page038), [40](#_page040), [311](#_page311), [359](#_page359), [379](#_page379), [407](#_page407), [409](#_page409) – [411](#_page411), [413](#_page413), [425](#_page425), [426](#_page426), [428](#_page428), [430](#_page430), [452](#_page452), [464](#_page464)

Гебль Полина [471](#_page471)

Гегель Георг Вильгельм Фридрих [104](#_page104)

{482} Геллий Авл [198](#_page198)

Геловани Михаил Георгиевич [255](#_page255)

Гендельштейн Альберт Александрович [475](#_page475)

Герасимов Сергей Аполлинариевич [45](#_page045), [111](#_page111), [112](#_page112), [131](#_page131), [277](#_page277), [290](#_page290), [314](#_page314), [346](#_page346), [347](#_page347), [351](#_page351), [363](#_page363), [415](#_page415), [431](#_page431), [477](#_page477), [478](#_page478)

Геркен Евгений Георгиевич [383](#_page383)

Герман А. [430](#_page430)

Герман Юрий Павлович [277](#_page277), [283](#_page283) – [285](#_page285), [311](#_page311), [431](#_page431), [477](#_page477), [478](#_page478)

Гертнер Яков Давидович [128](#_page128)

Герцен Александр Иванович [313](#_page313)

Гесиод [204](#_page204)

Гете Иоганн Вольфганг [135](#_page135), [201](#_page201) – [204](#_page204)

Гехт Семен Григорьевич [430](#_page430)

Гиацинтова Софья Владимировна [454](#_page454)

Гинзбург Семен Львович [429](#_page429)

Гиршгорн Вениамин Самойлович [453](#_page453)

Гисин Соломон Николаевич [414](#_page414), [415](#_page415)

Гладков Федор Васильевич [382](#_page382)

Гладковский Арсений Павлович [168](#_page168), [463](#_page463)

Глебов (Котельников) Анатолий Глебович [115](#_page115), [116](#_page116), [401](#_page401), [402](#_page402)

Глерон Михаил [448](#_page448)

Глинка Михаил Иванович [174](#_page174)

Глиэр Рейнгольд Морицевич [168](#_page168), [463](#_page463)

Глоба Андрей Павлович [396](#_page396)

Глух Михаил Александрович [428](#_page428)

Глюк Христоф Виллибальд [158](#_page158), [171](#_page171)

Гоголь Николай Васильевич [51](#_page051), [85](#_page085), [104](#_page104), [109](#_page109), [134](#_page134), [169](#_page169), [355](#_page355), [413](#_page413), [450](#_page450), [456](#_page456)

Головин Александр Яковлевич [66](#_page066)

Голуб Лев Владимирович [255](#_page255)

Голубинский (Тростянский) Дмитрий Михайлович [440](#_page440)

Голубов Владимир Ильич (псевд. В. Потапов) [428](#_page428), [429](#_page429)

Гольдони Карло [109](#_page109), [114](#_page114), [384](#_page384), [385](#_page385), [390](#_page390), [395](#_page395), [409](#_page409), [443](#_page443), [452](#_page452)

Гольдфаден Авраам [127](#_page127)

Гомер [141](#_page141), [356](#_page356)

Гораций (Квинт Гораций Флакк) [198](#_page198)

Горбенко Аркадий Н. [361](#_page361), [362](#_page362), [389](#_page389), [448](#_page448)

Горданов Вячеслав Вячеславович [288](#_page288), [339](#_page339), [431](#_page431)

Гордон Н. [382](#_page382)

Горев Яков Лазаревич [115](#_page115), [453](#_page453)

Горин-Горяинов (Горяинов) Борис Анатольевич [69](#_page069), [442](#_page442)

Горлов Петр Петрович [134](#_page134), [403](#_page403), [437](#_page437)

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) [18](#_page018), [37](#_page037), [40](#_page040), [114](#_page114), [117](#_page117), [219](#_page219), [258](#_page258), [281](#_page281), [282](#_page282), [328](#_page328), [408](#_page408), [411](#_page411), [437](#_page437), [453](#_page453), [467](#_page467), [474](#_page474)

Горюнов (Бендель) Анатолий Иосифович [444](#_page444)

Готовцев Владимир Васильевич [454](#_page454)

Гофман Эрнст Теодор Амадей [447](#_page447)

Гофмансталь Гуго фон [440](#_page440), [442](#_page442)

Гоцци Карло [392](#_page392), [437](#_page437), [444](#_page444)

Граве А. (Гресс Семен Адольфович) [429](#_page429)

Грановский (Азарх) Алексей Михайлович [455](#_page455)

Греч Николай Иванович [372](#_page372)

Грибоедов Александр Сергеевич [450](#_page450)

Грибунин Владимир Федорович [86](#_page086)

Григорьев Аполлон Александрович [120](#_page120)

Григорьев И. Т. [459](#_page459)

Гринберг Иосиф Львович [304](#_page304), [431](#_page431)

Грипич Алексей Львович [36](#_page036), [463](#_page463)

Гриффит Дейвид Уорк [214](#_page214), [216](#_page216), [221](#_page221), [465](#_page465), [466](#_page466), [477](#_page477)

Губанков [428](#_page428)

Гуковский Григорий Александрович [359](#_page359)

Гуно Шарль [436](#_page436)

Гуревич Григорий Израилевич [454](#_page454)

Гуревич Любовь Яковлевна [437](#_page437)

Гутман Давид Григорьевич [454](#_page454)

Гюго Виктор Мари [114](#_page114), [154](#_page154), [392](#_page392), [452](#_page452)

Д. Т. [419](#_page419)

Др. С. — см. [Дрейден С. Д.](#_Tosh0007345)

Давыдов Владимир Николаевич (Горелов Иван Николаевич) [86](#_page086)

Дадиани Шалва Николаевич [411](#_page411)

Даль Владимир Иванович [313](#_page313), [372](#_page372)

Данилов Сергей Сергеевич [423](#_page423) – [425](#_page425)

Даниэль Марк Наумович [410](#_page410), [455](#_page455)

Даргомыжский Александр Сергеевич [436](#_page436)

Двориков Николай Сергеевич [401](#_page401), [448](#_page448)

{483} Деллюк Луи [215](#_page215), [465](#_page465)

Дельсарт Франсуа Альбер Никола [147](#_page147)

Деммени Евгений Сергеевич [394](#_page394)

Деннери Адольф Филипп [399](#_page399)

Державин Виталий Петрович [402](#_page402)

Державин Константин Николаевич [6](#_page006), [438](#_page438), [458](#_page458)

Державин Николай Севостьянович [6](#_page006)

Десницкий Василий Алексеевич [328](#_page328)

Дешевов Владимир Михайлович [67](#_page067), [168](#_page168), [301](#_page301), [385](#_page385), [401](#_page401), [448](#_page448), [463](#_page463)

Джолсон Ол (Розенблатт Джозеф) [230](#_page230), [470](#_page470)

Джонсон Бен [402](#_page402)

Дзержинский Иван Иванович [173](#_page173), [175](#_page175), [463](#_page463)

Дзиган Ефим Львович [416](#_page416), [478](#_page478)

Дидро Дени [366](#_page366), [367](#_page367)

Дикий Алексей Денисович [455](#_page455), [458](#_page458), [463](#_page463)

Диккенс Чарльз [265](#_page265), [477](#_page477)

Дилин Сергей Алексеевич [134](#_page134)

Динамов Сергей Сергеевич [121](#_page121)

Дмитриев Алексей Алексеевич [474](#_page474)

Дмитриев Владимир Владимирович [301](#_page301)

Добин Ефим Семенович [43](#_page043), [465](#_page465), [468](#_page468), [473](#_page473)

Добрушин Иехезкел Моисеевич [455](#_page455)

Добужинский Мстислав Валерианович [115](#_page115)

Довженко Александр Петрович [47](#_page047), [225](#_page225) – [227](#_page227), [247](#_page247), [250](#_page250), [313](#_page313), [320](#_page320), [403](#_page403), [469](#_page469)

Доктор Дапертутто — см. [Мейерхольд В. Э.](#_Tosh0007346)

Долгополое Михаил Николаевич [429](#_page429)

Домерщиков Платон Павлович [159](#_page159)

Дон Николай [384](#_page384)

Донат Тиберий Клавдий [198](#_page198)

Донской Марк Семенович [255](#_page255), [469](#_page469)

Дорохов Алексей Алексеевич [419](#_page419)

Достоевский Федор Михайлович [393](#_page393), [463](#_page463)

Дранишников Владимир Александрович [460](#_page460)

Дрейден Симон Давидович (псевд. С. Др.) [425](#_page425), [426](#_page426), [428](#_page428)

Дрессель Эрвин [402](#_page402)

Дружинин Александр Васильевич [372](#_page372)

Друскин Михаил Семенович [429](#_page429)

Дрэк Френсис [123](#_page123)

Дудников Дмитрий Михайлович [107](#_page107), [451](#_page451)

Дункан Айседора [28](#_page028), [379](#_page379)

Дэль Д. — см. [Любашевский Л. С.](#_Tosh0007347)

Дювивье Жюльен [476](#_page476)

Е. К. [420](#_page420)

Евреинов Николай Николаевич [435](#_page435)

Еврипид [34](#_page034), [137](#_page137), [177](#_page177), [186](#_page186), [195](#_page195), [197](#_page197), [303](#_page303), [352](#_page352), [362](#_page362), [366](#_page366), [418](#_page418), [422](#_page422)

Егоров Михаил Васильевич [417](#_page417)

Еланская Клавдия Николаевна [447](#_page447)

Еней Евгений Евгеньевич [221](#_page221), [288](#_page288), [340](#_page340), [367](#_page367), [431](#_page431), [468](#_page468)

Еремеев Г. И. [120](#_page120)

Ерофеев Владимир Алексеевич [469](#_page469)

Ершов Иван Васильевич [151](#_page151), [459](#_page459)

Ершов Петр Павлович [437](#_page437)

Ершов С. [90](#_page090), [92](#_page092), [401](#_page401), [447](#_page447), [448](#_page448)

Ефимова Анна Яковлевна [107](#_page107), [117](#_page117), [451](#_page451)

Жак-Далькроз Эмиль [441](#_page441)

Жаков Олег Петрович [275](#_page275)

Жежеленко Леонид Михайлович [398](#_page398)

Жеймо Янина Болеславовна [416](#_page416)

Желобинский Валерий Викторович [169](#_page169), [173](#_page173), [463](#_page463)

Желябужский Юрий Андреевич [236](#_page236), [467](#_page467), [468](#_page468), [471](#_page471), [472](#_page472)

Жижмор Макс Яковлевич [392](#_page392), [395](#_page395), [397](#_page397)

Жирмунский Виктор Максимович [304](#_page304), [359](#_page359)

Жуковская Наталия Юльевна [399](#_page399)

Жуковский Василий Андреевич [10](#_page010)

Журавлев Дмитрий Николаевич [312](#_page312)

Заблудовский Михаил Владимирович [370](#_page370)

Забродин Иван Степанович [371](#_page371)

Завадский Юрий Александрович [79](#_page079)

Загорский Михаил Борисович [445](#_page445)

Задыхин Яков Леонтьевич [389](#_page389)

Зак Виталий Германович [452](#_page452)

Закушняк Александр Яковлевич [393](#_page393)

Замятин Евгений Иванович [115](#_page115), [388](#_page388)

{484} Зарубина Ирина Петровна [107](#_page107), [451](#_page451)

Зархи Александр Григорьевич [45](#_page045), [46](#_page046), [111](#_page111) – [113](#_page113), [290](#_page290), [305](#_page305), [312](#_page312), [333](#_page333), [336](#_page336), [350](#_page350), [355](#_page355), [431](#_page431), [475](#_page475), [478](#_page478)

Зархи Натан Абрамович [40](#_page040), [117](#_page117) [415](#_page415), [453](#_page453), [467](#_page467)

Захава Борис Евгеньевич [438](#_page438)

Захаров Ростислав Владимирович [429](#_page429)

Зебер Гвидо [473](#_page473)

Зегерс Анна [310](#_page310)

Зелинский Фаддей Францевич [7](#_page007) – [10](#_page010), [19](#_page019), [177](#_page177), [180](#_page180), [197](#_page197), [198](#_page198), [330](#_page330), [359](#_page359) – [361](#_page361), [421](#_page421)

Зильберштейн Илья Самойлович [277](#_page277)

Злат А. (Златкин Александр Вульфович) [419](#_page419)

Золя Эмиль [401](#_page401), [412](#_page412)

Зон Борис Вульфович [33](#_page033), [101](#_page101), [130](#_page130) – [133](#_page133), [394](#_page394), [396](#_page396), [402](#_page402), [417](#_page417), [456](#_page456)

Зражевский Александр Иванович [81](#_page081), [445](#_page445)

Зускин Вениамин Львович [128](#_page128)

И. Л. — см. [Любинский И. Л.](#_Tosh0007348)

Ибсен Генрик [66](#_page066), [118](#_page118), [398](#_page398), [438](#_page438), [440](#_page440), [453](#_page453)

Иванов Всеволод Вячеславович [463](#_page463)

Иванов Вячеслав Иванович [16](#_page016), [21](#_page021), [102](#_page102), [449](#_page449)

Иванов-Барков Евгений Алексеевич [472](#_page472)

Ивановский Александр Викторович [45](#_page045), [220](#_page220), [236](#_page236), [350](#_page350), [351](#_page351), [467](#_page467), [471](#_page471), [472](#_page472)

Иернефельд Арвид [377](#_page377)

Иессель Леон [384](#_page384)

Изгур Роза Лазаревна [427](#_page427)

Ильинский Игорь Владимирович [105](#_page105), [107](#_page107)

Ильф (Файнзильберг) Илья Арнольдович [362](#_page362)

Ингрем Рэкс [471](#_page471)

Иогансон Эдуард Юльевич [472](#_page472), [475](#_page475)

Ипатов В. М. [305](#_page305)

Ирвинг Генри (Бродрибб Джон Генри) [455](#_page455)

Ирек [430](#_page430)

К—ий Г. — см. [Крыжицкий Г. К.](#_Tosh0007349)

К—ий Н. — см. [Коварский Н. А.](#_Tosh0007350)

Кр—ий Г. — см. [Крыжицкий Г. К.](#_Tosh0007349)

Каверин Вениамин Александрович [29](#_page029), [356](#_page356), [391](#_page391), [411](#_page411), [430](#_page430)

Кадров [431](#_page431)

Казанский Борис Васильевич [42](#_page042)

Казико Ольга Георгиевна [68](#_page068), [117](#_page117), [147](#_page147)

Кайзер Георг [35](#_page035), [38](#_page038), [115](#_page115), [308](#_page308), [380](#_page380), [438](#_page438), [452](#_page452)

Какаякова Агафья Тихоновна [370](#_page370), [371](#_page371)

Калашникова Татьяна Федоровна [14](#_page014)

Калидаса [88](#_page088), [447](#_page447)

Калугин Игорь Дмитриевич [439](#_page439), [447](#_page447)

Кальдерон де ла Барка Педро Энао де ла Барреда‑и‑Рианьо [61](#_page061), [88](#_page088), [378](#_page378), [447](#_page447)

Кальман Имре [152](#_page152)

Каменский Василий Васильевич [56](#_page056), [391](#_page391), [397](#_page397), [436](#_page436)

Камерницкий Дмитрий Владимирович [459](#_page459)

Канкарович Анатолий Исаакович [424](#_page424)

Кант Иммануил [28](#_page028), [118](#_page118)

Кантер Борис Владимирович [470](#_page470)

Каплан Михаил Григорьевич [273](#_page273), [475](#_page475)

Каплан Эммануил Иосифович [460](#_page460)

Каплер Алесей Яковлевич [277](#_page277), [290](#_page290)

Караваева Анна Александровна [416](#_page416)

Каравай А. И. [305](#_page305)

Каратыгин Петр Андреевич [453](#_page453)

Катаев Валентин Петрович [115](#_page115), [117](#_page117)

КаТе — см. [Тверской](#_Tosh0007351)

Катулл Гай Валерий [9](#_page009), [10](#_page010), [34](#_page034), [294](#_page294), [314](#_page314), [329](#_page329), [337](#_page337), [401](#_page401), [422](#_page422)

Кауфман Михаил Абрамович [466](#_page466), [475](#_page475)

Кацнельсон (Каценельсон) Леонид Григорьевич [414](#_page414), [417](#_page417)

Кашевник С. [300](#_page300), [362](#_page362), [392](#_page392), [448](#_page448)

Кашницкий Владимир Самойлович [392](#_page392)

Квинтилиан Марк Фабий [186](#_page186), [198](#_page198)

Келлерман Бернгард [385](#_page385)

Керубини Луиджи [409](#_page409)

Кибардина Валентина Тихоновна [478](#_page478)

Киреев Александр Николаевич [146](#_page146)

Киров (Костриков) Сергей Миронович [278](#_page278), [281](#_page281) – [283](#_page283), [341](#_page341), [344](#_page344), [345](#_page345), [417](#_page417)

Киршон Владимир Михайлович [115](#_page115), [116](#_page116), [169](#_page169), [277](#_page277), [398](#_page398), [409](#_page409), [418](#_page418), [472](#_page472)

Кленовский Николай Семенович [159](#_page159), [461](#_page461)

Клеон [193](#_page193), [194](#_page194)

{485} Клер (Шомет) Рене [215](#_page215), [267](#_page267), [268](#_page268), [465](#_page465)

Клодель Поль [88](#_page088), [447](#_page447)

Клюев Николай Алексеевич [307](#_page307)

Кмит Леонид (Алексей) Александрович [350](#_page350)

Коварский Николай Аронович (псевд. Н. К—ий) [323](#_page323), [347](#_page347), [425](#_page425), [431](#_page431)

Козинцев Григорий Михайлович [43](#_page043) – [45](#_page045), [220](#_page220), [227](#_page227), [232](#_page232), [240](#_page240), [242](#_page242), [245](#_page245), [288](#_page288), [305](#_page305), [313](#_page313), [324](#_page324), [346](#_page346), [355](#_page355), [370](#_page370), [381](#_page381), [411](#_page411), [417](#_page417), [430](#_page430) – [432](#_page432), [468](#_page468) – [470](#_page470), [473](#_page473), [475](#_page475)

Кольбер Клодетт [476](#_page476)

Кольцов (Фридлянд) Михаил Ефимович [28](#_page028), [118](#_page118)

Комаров Сергей Петрович [473](#_page473)

Комаровская Надежда Ивановна [440](#_page440)

Комиссаржевский Федор Федорович [454](#_page454)

Конвей Джек [477](#_page477)

Кондратьев Геннадий Петрович [161](#_page161), [163](#_page163), [462](#_page462)

Консовский Алексей Анатольевич [450](#_page450)

Константин Константинович, великий князь [462](#_page462)

Коонен Алиса Георгиевна [84](#_page084)

Копалин Илья Петрович [466](#_page466)

Кораллов Марлен Михайлович [432](#_page432)

Кормон Фернан [399](#_page399)

Корн (Зигерн-Корн) Николай Павлович [146](#_page146)

Корнейчук Александр Евдокимович [415](#_page415), [417](#_page417)

Корнилов Борис Петрович [338](#_page338)

Cornford C. [180](#_page180)

Коробов Алексей [475](#_page475)

Коровкин И. [90](#_page090), [92](#_page092), [401](#_page401), [447](#_page447), [448](#_page448)

Корчагина-Александровская Екатерина Павловна [86](#_page086), [87](#_page087), [344](#_page344), [397](#_page397), [412](#_page412), [447](#_page447)

Корчмарев Климентий Аркадьевич [168](#_page168)

Костерлиц Герман [476](#_page476)

Котлубай Ксения Ивановна [458](#_page458)

Красинькова Людмила Ивановна [133](#_page133)

Красовский Леонид Васильевич [447](#_page447)

Кржижановский Сигизмунд Доменикович [447](#_page447)

Крист В. [209](#_page209)

Croiset — см. [Круазе Альфред](#_Tosh0007352)

Кроленко Александр Александрович [9](#_page009), [10](#_page010)

Кролль Исаак Моисеевич [428](#_page428), [442](#_page442)

Кроль Георгий Александрович [474](#_page474)

Кроммелинк Фернан [384](#_page384), [438](#_page438)

Круазе (Croiset) Альфред [191](#_page191)

Крыжицкий Георгий Константинович (псевд.: Г. К.—ий, Г. Кр—ий) [424](#_page424), [426](#_page426)

Крэг Эдуард Гордон [128](#_page128), [455](#_page455)

Ксенофонт [185](#_page185), [352](#_page352)

Кугель Александр Рафаилович [396](#_page396), [435](#_page435), [444](#_page444)

Кудрявцева Антонина Васильевна [416](#_page416)

Кузмин Михаил Алексеевич [20](#_page020), [307](#_page307), [377](#_page377) – [379](#_page379), [386](#_page386), [424](#_page424), [427](#_page427)

Кузнецов Евгений Михайлович [381](#_page381), [425](#_page425), [426](#_page426)

Кузнецов Иван Николаевич [275](#_page275)

Кузнецов Николай Павлович [122](#_page122)

Кузнецова Вера Александровна [468](#_page468)

Кулешов Лев Владимирович [220](#_page220), [221](#_page221), [240](#_page240) – [242](#_page242), [384](#_page384), [430](#_page430), [467](#_page467), [468](#_page468), [472](#_page472), [473](#_page473)

Кулиджанов Лев Александрович [331](#_page331)

Кулиш Николай Гурьевич [40](#_page040), [115](#_page115)

Кустодиев Борис Михайлович [339](#_page339)

Кшенек Эрнст [31](#_page031), [307](#_page307)

Кюи Цезарь Антонович [378](#_page378)

Л. В. [420](#_page420)

Лабиш Эжен [400](#_page400)

Лавренев Борис Андреевич [70](#_page070), [115](#_page115), [116](#_page116), [277](#_page277), [388](#_page388), [390](#_page390), [394](#_page394), [442](#_page442) [445](#_page445), [452](#_page452), [463](#_page463)

Лаврентьев Андрей Николаевич [114](#_page114), [310](#_page310), [438](#_page438), [442](#_page442), [451](#_page451)

Лажечников Иван Иванович [471](#_page471)

Лактанций [198](#_page198)

Лапин Борис Матвеевич [269](#_page269)

Лапицкий (Михайлов) Иосиф Михайлович [32](#_page032), [154](#_page154), [460](#_page460)

Лариков Александр Иосифович [442](#_page442)

Лафарг Поль [135](#_page135), [205](#_page205), [456](#_page456)

Лащилин Лев Александрович [463](#_page463)

Лебедев Вячеслав П. [404](#_page404)

Лебедев Николай Иванович [288](#_page288), [357](#_page357), [431](#_page431), [478](#_page478)

Левин Борис Михайлович [277](#_page277), [281](#_page281) [5](#_page005)

Левин Лев Давыдович [453](#_page453)

Левин Лев Ильич [336](#_page336)

Левин Моисей Зелигович [37](#_page037), [116](#_page116), [297](#_page297), [301](#_page301), [416](#_page416), [418](#_page418)

{486} Легар Ференц [152](#_page152), [389](#_page389), [459](#_page459)

Легуве Эрнест [447](#_page447)

Лейтес Йозеф [476](#_page476)

Лекок Шарль [388](#_page388), [394](#_page394), [395](#_page395), [447](#_page447), [460](#_page460)

Лемберг Александр Григорьевич [466](#_page466)

Ленин Владимир Ильич [108](#_page108), [109](#_page109), [220](#_page220), [269](#_page269), [409](#_page409), [451](#_page451), [467](#_page467), [477](#_page477)

Ленский (Воробьев) Дмитрий Тимофеевич [392](#_page392)

Лео Мур (Мурашко Леонтий Игнатьевич) [469](#_page469)

Леонидов Борис Леонидович [390](#_page390)

Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович [469](#_page469)

Леонов Леонид Максимович [399](#_page399)

Лермонтов Михаил Юрьевич [104](#_page104), [438](#_page438), [449](#_page449)

Лерский (Герцак) Иван Владиславович [81](#_page081), [445](#_page445)

Лесков Николай Семенович [399](#_page399), [412](#_page412)

Либединский Юрий Николаевич [277](#_page277), [403](#_page403)

Ливанов Борис Николаевич [334](#_page334)

Лидин М. [428](#_page428)

Липскеров Константин Абрамович [150](#_page150), [458](#_page458)

Лисандр [195](#_page195)

Лисенко Лев Константинович [389](#_page389)

Литвинов Александр Аркадьевич [470](#_page470)

Литкенс Евграф Александрович [269](#_page269)

Литовцева Нина Николаевна [463](#_page463)

Лобанова М. Н. [12](#_page012)

Локшина Хеся Александровна [334](#_page334)

Лондон Джек (Гриффит Джон) [473](#_page473)

Лопе де Вега (Вега Карпьо Лопе Феликс де) [62](#_page062)

Лопухов Федор Васильевич [31](#_page031), [413](#_page413), [429](#_page429), [463](#_page463)

Лорд Андре де [395](#_page395)

Лукиан [198](#_page198)

Луначарский Анатолий Васильевич [16](#_page016), [23](#_page023), [82](#_page082), [83](#_page083), [120](#_page120), [191](#_page191), [205](#_page205), [289](#_page289), [299](#_page299), [340](#_page340), [363](#_page363), [382](#_page382), [388](#_page388), [440](#_page440), [445](#_page445), [467](#_page467), [472](#_page472)

Лунин Степан Михайлович [406](#_page406)

Лурье Соломон Яковлевич [180](#_page180)

Львов Николай Федорович [299](#_page299), [300](#_page300), [362](#_page362), [401](#_page401), [403](#_page403), [406](#_page406), [448](#_page448)

Л’Эрбье Марсель [215](#_page215), [465](#_page465)

Любашевский Леонид Соломонович (псевд. Д. Дэль) [29](#_page029), [130](#_page130), [131](#_page131), [336](#_page336), [415](#_page415), [431](#_page431), [456](#_page456), [478](#_page478)

Любимов-Ланской (Гелибтер) Евсей Осипович [391](#_page391), [463](#_page463)

Любинский Исаак Львович (псевд. И. Л.) [301](#_page301), [407](#_page407)

Любош С. А. [424](#_page424)

Люце Владимир Владимирович [453](#_page453)

М. Г. [419](#_page419)

М. Д. [419](#_page419)

М—ч С. [428](#_page428)

Мазинг Борис Владимирович (псевд. Б. М.) [427](#_page427), [430](#_page430), [431](#_page431)

Mason [180](#_page180)

Макарова Тамара Федоровна [478](#_page478)

Макарьев Леонид Федорович [7](#_page007), [130](#_page130), [134](#_page134), [292](#_page292), [388](#_page388), [389](#_page389), [393](#_page393), [398](#_page398), [412](#_page412), [456](#_page456)

Макиавелли Никколо [123](#_page123)

Максимов Петр [401](#_page401), [448](#_page448)

Малевич Казимир Северинович [307](#_page307)

Малеин Александр Иустинович [365](#_page365)

Малков Николай Петрович [425](#_page425)

Малявин С. А. [439](#_page439)

Мамонтов Савва Иванович [169](#_page169), [463](#_page463)

Мандельштам И. [383](#_page383)

Мандельштам Осип Эмильевич [361](#_page361)

Марголин Самуил Акимович [458](#_page458)

Марджанов Константин Александрович (Марджанишвили Котэ) [34](#_page034), [435](#_page435)

Маринчик Павел Филиппович [362](#_page362), [364](#_page364), [392](#_page392), [401](#_page401), [431](#_page431), [448](#_page448)

Марк Твен (Клеменс Самюэль Ленгхорн) [398](#_page398), [456](#_page456)

Маркина Зиновия Семеновна [277](#_page277), [478](#_page478)

Маркиш Симон Перецович [10](#_page010), [431](#_page431)

Маркс Карл [121](#_page121), [135](#_page135), [136](#_page136), [201](#_page201), [202](#_page202), [204](#_page204), [206](#_page206), [212](#_page212), [369](#_page369), [409](#_page409), [456](#_page456), [457](#_page457), [464](#_page464), [475](#_page475)

Мартине Марсель [438](#_page438), [445](#_page445), [452](#_page452)

Марциал Марк Валерий [198](#_page198)

Маршак Самуил Яковлевич [367](#_page367), [398](#_page398), [456](#_page456)

Масс Владимир Захарович [399](#_page399)

Мачерет Александр Вениаминович [451](#_page451), [475](#_page475)

Маяковский Владимир Владимирович [304](#_page304), [307](#_page307), [329](#_page329), [463](#_page463)

Медведев П. [424](#_page424)

Мейербер Джакомо (Вер Якоб Либман) [32](#_page032), [171](#_page171)

{487} Мейерхольд Всеволод Эмильевич (псевд. Доктор Дапертутто) [6](#_page006), [29](#_page029), [30](#_page030), [50](#_page050), [60](#_page060) – [62](#_page062), [69](#_page069), [85](#_page085), [89](#_page089), [102](#_page102), [104](#_page104) – [106](#_page106), [134](#_page134), [149](#_page149), [157](#_page157), [161](#_page161), [163](#_page163), [165](#_page165) – [167](#_page167), [173](#_page173), [303](#_page303), [304](#_page304), [307](#_page307), [384](#_page384), [396](#_page396), [413](#_page413), [438](#_page438), [439](#_page439), [441](#_page441), [447](#_page447), [449](#_page449), [450](#_page450), [463](#_page463)

Менандр [34](#_page034), [52](#_page052), [61](#_page061), [109](#_page109), [200](#_page200), [311](#_page311), [417](#_page417), [418](#_page418), [422](#_page422)

Меньшой (Гай) А. Г. [382](#_page382)

Мервольф Рудольф Иванович [427](#_page427)

Мережковский Дмитрий Сергеевич [212](#_page212), [398](#_page398), [443](#_page443), [444](#_page444)

Мериме Проспер [383](#_page383), [392](#_page392), [458](#_page458)

Мерклинг Анна Петровна [462](#_page462)

Метерлинк Морис [392](#_page392)

Микитенко Иван Кондратьевич [40](#_page040), [115](#_page115), [117](#_page117), [410](#_page410)

Миклашевский Константин Михайлович [383](#_page383)

Милль Сессиль Блаунт де [265](#_page265), [476](#_page476)

Минц Клементий Борисович [305](#_page305), [404](#_page404)

Михайлов И. [428](#_page428)

Михоэлс (Вовси) Соломон Михайлович [128](#_page128), [129](#_page129), [455](#_page455)

Мичурин Геннадий Михайлович [440](#_page440), [442](#_page442)

Мовшенсон Александр Григорьевич [424](#_page424)

Модестов Александр Юльевич [461](#_page461)

Мозжухин Иван Ильич [472](#_page472)

Моисси Александр [27](#_page027), [65](#_page065), [66](#_page066), [383](#_page383) – [386](#_page386), [440](#_page440)

Мокиль Сарра Яковлевна [475](#_page475)

Мокин Александр Фортунатович [150](#_page150)

Мокульский Стефан Стефанович [359](#_page359), [386](#_page386), [425](#_page425), [428](#_page428), [441](#_page441)

Молодцов Николай [398](#_page398)

Мольер (Поклен) Жан Батист [61](#_page061), [62](#_page062), [114](#_page114), [125](#_page125), [138](#_page138), [139](#_page139), [142](#_page142), [195](#_page195), [450](#_page450), [452](#_page452), [457](#_page457)

Монахов Николай Федорович [70](#_page070) – [72](#_page072), [76](#_page076), [107](#_page107), [114](#_page114), [122](#_page122), [123](#_page123), [356](#_page356), [390](#_page390), [391](#_page391), [415](#_page415), [417](#_page417), [440](#_page440), [442](#_page442), [443](#_page443)

Мордвинов Борис Аркадьевич [459](#_page459)

Моро Эмиль [388](#_page388)

Морозов Александр Николаевич [394](#_page394)

Морщихин Сергей Александрович [453](#_page453)

Москвин Андрей Николаевич [221](#_page221), [468](#_page468)

Москвин Иван Михайлович [85](#_page085), [86](#_page086), [222](#_page222), [468](#_page468), [471](#_page471)

Моцарт Вольфганг Амадей [161](#_page161), [487](#_page487) [171](#_page171), [338](#_page338), [385](#_page385), [462](#_page462)

Моэм Уильям Сомерсет [391](#_page391)

Музалевский Георгий Васильевич [440](#_page440)

Мусоргский Модест Петрович [169](#_page169), [174](#_page174), [436](#_page436)

Мэй Лань-фан [124](#_page124) – [126](#_page126), [273](#_page273), [414](#_page414), [454](#_page454)

Мюллер-Шлоссер Ганс [395](#_page395)

Müller-Stübing [191](#_page191)

Мясникова Варвара Сергеевна [350](#_page350)

Н. [425](#_page425)

Н. С. [420](#_page420)

Направник Эдуард Францевич [436](#_page436)

Народицкий Абрам Аронович [418](#_page418), [478](#_page478)

Недоброво Владимир Владимирович [430](#_page430), [431](#_page431), [468](#_page468), [473](#_page473)

Нексе Мартин Андерсен [382](#_page382)

Немирович-Данченко Владимир Иванович [31](#_page031), [149](#_page149), [154](#_page154), [155](#_page155), [409](#_page409), [458](#_page458), [460](#_page460)

Нивуа Поль [390](#_page390)

Низовой (Тупиков) Павел Григорьевич [391](#_page391), [444](#_page444)

Никитин Николай Николаевич [29](#_page029), [38](#_page038), [115](#_page115), [389](#_page389), [395](#_page395), [427](#_page427), [472](#_page472)

Никифоровская Надежда Алексеевна [368](#_page368)

Николаев [428](#_page428)

Никритина Анна Борисовна [117](#_page117)

Никулин (Олькеницкий) Лев Вениаминович [466](#_page466)

Оболенский Леонид Леонидович [473](#_page473)

Овидий Назон Публий [158](#_page158), [339](#_page339)

Ойслендер Нохум [455](#_page455)

Олеша Юрий Карлович [29](#_page029), [115](#_page115), [169](#_page169), [279](#_page279), [404](#_page404), [478](#_page478)

Ольховский Б. С. [471](#_page471)

О’Нейль (О’Нил) Юджин [84](#_page084), [395](#_page395), [443](#_page443), [446](#_page446)

Орленев (Орлов) Павел Николаевич [393](#_page393)

Осмеркин Александр Александрович [145](#_page145)

Островский Александр Николаевич [61](#_page061), [86](#_page086), [94](#_page094), [109](#_page109), [117](#_page117), [149](#_page149), [169](#_page169), [195](#_page195), [303](#_page303), [384](#_page384), [388](#_page388), [393](#_page393), [438](#_page438), [444](#_page444), [453](#_page453), [456](#_page456), [466](#_page466)

Оффенбах Жак [388](#_page388), [459](#_page459)

Охитина Александра Алексеевна [107](#_page107), [451](#_page451)

Охлопков Николай Павлович [416](#_page416)

{488} Павленков А. [428](#_page428)

Павлюченко Г. [408](#_page408)

Падво Михаил Борисович [428](#_page428)

Панаев Иван Иванович [372](#_page372)

Пантелеев Александр Петрович [467](#_page467)

Пантелеев (Ерофеев) Алексей Иванович [277](#_page277) – [279](#_page279), [281](#_page281), [282](#_page282), [478](#_page478)

Паньоль Марсель [390](#_page390)

Папазян Ваграм Камерович [401](#_page401)

Папаригопуло Борис Владимирович [277](#_page277), [386](#_page386), [398](#_page398)

Пауэл Пауль [465](#_page465)

Пашкова-Горлова Елена Николаевна [456](#_page456)

Пащенко Андрей Филиппович [168](#_page168), [388](#_page388), [463](#_page463)

Певцов Илларион Николаевич [30](#_page030), [81](#_page081), [107](#_page107), [445](#_page445), [478](#_page478)

Первомайский (Гуревич) Леонид Соломонович [415](#_page415)

Перголези Джованни Баттиста [410](#_page410)

Перестиани Иван Николаевич [220](#_page220), [467](#_page467)

Перикл [137](#_page137), [140](#_page140), [191](#_page191), [352](#_page352), [353](#_page353), [356](#_page356)

Персидская Ольга Николаевна [428](#_page428)

Перцов Виктор Осипович [473](#_page473)

Петр I [358](#_page358)

Петров Алексей Митрофанович [260](#_page260), [475](#_page475)

Петров Владимир Михайлович [45](#_page045), [255](#_page255), [327](#_page327), [340](#_page340), [470](#_page470)

Петров (Катаев) Евгений Петрович [362](#_page362)

Петров Николай Васильевич [34](#_page034), [81](#_page081), [356](#_page356), [363](#_page363), [389](#_page389), [394](#_page394), [427](#_page427), [435](#_page435), [439](#_page439), [442](#_page442), [444](#_page444), [445](#_page445)

Петров-Бытов Павел Петрович [47](#_page047), [48](#_page048), [255](#_page255) – [258](#_page258), [403](#_page403), [469](#_page469), [474](#_page474), [478](#_page478)

Петровский Федор Александрович [422](#_page422)

Петухова Вера Викторовна [13](#_page013), [359](#_page359) – [361](#_page361)

Пикель Ричард Витольдович [110](#_page110), [399](#_page399), [451](#_page451)

Пикфорд Мэри (Смит Гледис) [215](#_page215), [465](#_page465)

Пиотровская Евгения Викторовна [11](#_page011), [359](#_page359), [360](#_page360)

Пиотровский Иван Осипович [11](#_page011), [359](#_page359)

Пифагор [205](#_page205)

Плавт Тит Макций [61](#_page061), [135](#_page135), [137](#_page137), [139](#_page139), [195](#_page195), [198](#_page198), [295](#_page295), [457](#_page457)

Планкет Робер [155](#_page155), [459](#_page459)

Платон [196](#_page196)

Платон Иван Степанович [463](#_page463)

Погодин Михаил Петрович [457](#_page457)

Погодин (Стукалов) Николай Федорович [40](#_page040), [117](#_page117), [277](#_page277), [453](#_page453), [478](#_page478)

Погожев Владимир Петрович [159](#_page159), [461](#_page461)

Подгаецкий Михаил Григорьевич [385](#_page385)

Подольский С. Л. [407](#_page407)

Познанский Дмитрий А. [255](#_page255)

Полицеймако Виталий Павлович [117](#_page117)

Поллукс Юлий [198](#_page198)

Полонский Витольд Альфонсович [472](#_page472)

Поляновский Георгий Александрович [429](#_page429)

Попов Алексей Дмитриевич [78](#_page078), [118](#_page118), [255](#_page255), [444](#_page444), [452](#_page452), [454](#_page454), [463](#_page463)

Попов И. [405](#_page405), [406](#_page406)

Попова Варвара Александровна [222](#_page222), [468](#_page468)

Портнов Виктор Николаевич [327](#_page327), [342](#_page342), [343](#_page343)

Потапенко Игнатий Николаевич [436](#_page436)

Потапов В. — см. [Голубов В. И.](#_Tosh0007353)

Потебня Александр Афанасьевич [307](#_page307)

Правдухин Валерьян Павлович [392](#_page392), [393](#_page393), [444](#_page444)

Преображенская Ольга Ивановна [255](#_page255), [470](#_page470)

Прозоровский (Ременников) Лев Михайлович [463](#_page463)

Прокофьев В. [425](#_page425)

Проперций Секст [422](#_page422)

Просто зритель [425](#_page425)

Протазанов Яков Александрович [236](#_page236), [385](#_page385), [467](#_page467), [468](#_page468), [472](#_page472)

Птушко Александр Лукич [475](#_page475)

Пудовкин Всеволод Илларионович [42](#_page042), [47](#_page047), [218](#_page218), [219](#_page219), [222](#_page222), [232](#_page232), [246](#_page246) – [248](#_page248), [250](#_page250), [251](#_page251), [272](#_page272), [320](#_page320), [393](#_page393), [468](#_page468), [470](#_page470), [472](#_page472), [473](#_page473)

Пустыльник Абрам Соломонович [128](#_page128)

Пуччини Джакомо [170](#_page170)

Пушкин Александр Сергеевич [6](#_page006), [30](#_page030), [125](#_page125), [138](#_page138) – [148](#_page148), [158](#_page158) – [166](#_page166), [173](#_page173), [278](#_page278), [304](#_page304), [393](#_page393), [413](#_page413), [416](#_page416), [418](#_page418), [419](#_page419), [457](#_page457), [458](#_page458), [461](#_page461), [471](#_page471)

Пырьев Иван Александрович [312](#_page312)

Пятницкая Наталия Сергеевна [456](#_page456)

Р. В. [423](#_page423)

Р—ов С. — см. [Радлов С. Э.](#_Tosh0007354)

Рабинович И. [424](#_page424)

{489} Рабинович Исаак Михайлович [149](#_page149)

Рабле Франсуа [262](#_page262)

Радлов Сергей Эрнестович (псевд. С. Р—ов) [6](#_page006), [20](#_page020), [21](#_page021), [34](#_page034), [50](#_page050) – [52](#_page052), [117](#_page117) – [119](#_page119), [127](#_page127), [135](#_page135), [144](#_page144), [198](#_page198), [307](#_page307), [378](#_page378) – [381](#_page381), [386](#_page386), [411](#_page411), [413](#_page413), [414](#_page414), [421](#_page421), [423](#_page423) – [426](#_page426), [433](#_page433), [434](#_page434), [440](#_page440), [442](#_page442), [451](#_page451), [453](#_page453) – [455](#_page455), [458](#_page458) – [461](#_page461), [463](#_page463)

Радлов Эрнест Леопольдович [6](#_page006)

Радлова (Дармолатова) Анна Дмитриевна [119](#_page119), [124](#_page124)

Радлова-Казанская Наталия Эрнестовна [406](#_page406)

Разовский О. П. [383](#_page383)

Разумовский Александр Владимирович [305](#_page305)

Райзман Юлий Яковлевич [42](#_page042), [227](#_page227), [414](#_page414), [469](#_page469), [475](#_page475)

Ранцатто Виргилио [459](#_page459)

Раппапорт Виктор Романович [68](#_page068), [150](#_page150), [425](#_page425), [441](#_page441), [460](#_page460), [463](#_page463)

Расин Жан [61](#_page061), [143](#_page143)

Раскольников (Ильин) Федор Федорович [407](#_page407)

Рахманов Леонид Николаевич [277](#_page277), [279](#_page279), [280](#_page280), [312](#_page312), [330](#_page330), [351](#_page351), [432](#_page432), [478](#_page478)

Рашевская Наталия Сергеевна [81](#_page081), [412](#_page412)

Ренков Николай Степанович [475](#_page475)

Рено Мадлен [476](#_page476)

Ренуар Жан [401](#_page401)

Рид Джон [267](#_page267), [385](#_page385), [477](#_page477)

Римский-Корсаков Николай Андреевич [169](#_page169), [436](#_page436)

Рисc Ол. [428](#_page428), [461](#_page461)

Рождественский Всеволод Александрович [339](#_page339)

Роллан Ромен [174](#_page174), [323](#_page323), [390](#_page390)

Ромашов Борис Сергеевич [81](#_page081), [393](#_page393), [443](#_page443), [444](#_page444), [448](#_page448), [463](#_page463)

Ромм Михаил Ильич [312](#_page312)

Роом Абрам Матвеевич [466](#_page466), [469](#_page469), [478](#_page478)

Россини Джоаккино [436](#_page436)

Ростовцев (Эршлер) Михаил Антонович [427](#_page427)

Рубинштейн Антон Григорьевич [436](#_page436)

Рудников А. А. [391](#_page391)

Рузвельт Франклин Делано [266](#_page266), [476](#_page476)

Русинова Нина Павловна [444](#_page444)

Рябинкин Сергей Александрович [146](#_page146)

Сабинский Чеслав Генрихович [236](#_page236), [467](#_page467), [472](#_page472)

Савельев Иван Яковлевич [147](#_page147)

Савченко Игорь Андреевич [313](#_page313)

Садкович Николай Федорович [255](#_page255)

Садовская А. Я. [62](#_page062), [439](#_page439)

Салтыков-Щедрин (Салтыков) Михаил Евграфович [381](#_page381)

Сальери Антонио [338](#_page338)

Самойлов Георгий Ильич [117](#_page117)

Самосуд Самуил Абрамович [156](#_page156), [163](#_page163), [165](#_page165), [167](#_page167), [174](#_page174), [176](#_page176), [414](#_page414), [460](#_page460), [463](#_page463), [464](#_page464)

Санин (Шенберг) Александр Акимович [454](#_page454)

Сарду Викторьен [388](#_page388)

Свентицкий Александр Вячеславович [300](#_page300)

Светлов Борис Николаевич [467](#_page467)

Светоний Транквилл Гай [198](#_page198)

Свида [198](#_page198)

Свилова Елизавета Игнатьевна [466](#_page466)

Севилл Виктор [476](#_page476)

Сейфуллина Лидия Николаевна [78](#_page078), [392](#_page392), [393](#_page393), [444](#_page444), [445](#_page445)

Селезнева Тамара Федоровна [466](#_page466)

Сельвинский Илья Львович [169](#_page169), [404](#_page404)

Семенов Сергей Александрович [398](#_page398)

Сенека Луций Анней [198](#_page198), [409](#_page409)

Сервантес де Сааведра Мигель [6](#_page006), [394](#_page394), [411](#_page411)

Сибиряк (Хотинский) Николай Васильевич [450](#_page450)

Силь-Вар [439](#_page439)

Симон Шарль [436](#_page436)

Симон-Диманш Луиза [450](#_page450)

Симонид [193](#_page193)

Симонов Николай Константинович [67](#_page067), [68](#_page068), [81](#_page081), [258](#_page258), [259](#_page259), [474](#_page474), [478](#_page478)

Синклер Эптон [266](#_page266), [472](#_page472), [476](#_page476)

Скарская Надежда Федоровна [456](#_page456)

Скоринко Иван Владимирович [448](#_page448)

Скоробогатов Константин Васильевич [121](#_page121)

Скриб Огюстен Эжен [447](#_page447)

Скрябин Александр Николаевич [339](#_page339)

Славин Лев Исаевич [111](#_page111), [112](#_page112), [269](#_page269), [277](#_page277), [451](#_page451)

Слонимский Александр Леонидович [277](#_page277), [278](#_page278), [428](#_page428)

Слонимский Юрий Иосифович [429](#_page429)

Смирин Виктор Моисеевич [432](#_page432)

Смирнов Александр Александрович [121](#_page121), [425](#_page425)

{490} Смирнов Борис Александрович [119](#_page119), [120](#_page120), [454](#_page454)

Смолин Дмитрий Петрович [28](#_page028), [67](#_page067), [387](#_page387), [441](#_page441), [442](#_page442), [474](#_page474)

Смолич Николай Васильевич [156](#_page156), [414](#_page414), [459](#_page459), [460](#_page460), [464](#_page464)

Соколов И. [430](#_page430)

Соколовский Михаил Владимирович [21](#_page021), [95](#_page095), [299](#_page299) – [301](#_page301), [307](#_page307), [362](#_page362), [364](#_page364), [381](#_page381), [382](#_page382), [386](#_page386), [397](#_page397), [401](#_page401), [405](#_page405), [406](#_page406), [411](#_page411), [428](#_page428), [447](#_page447), [448](#_page448), [450](#_page450)

Сократ [188](#_page188), [189](#_page189), [194](#_page194), [196](#_page196), [352](#_page352)

Соллертинский Иван Иванович [313](#_page313), [429](#_page429)

Соловьев Владимир Николаевич [378](#_page378), [426](#_page426), [438](#_page438)

Соловьев Сергей Михайлович [177](#_page177), [212](#_page212), [409](#_page409)

Сологуб Федор (Тетерников Федор Кузьмич) [476](#_page476)

Соснов Я. [439](#_page439)

Сосор-Барма [477](#_page477)

Софокл [61](#_page061), [137](#_page137), [177](#_page177), [186](#_page186), [197](#_page197), [209](#_page209), [292](#_page292) – [294](#_page294), [303](#_page303), [417](#_page417), [418](#_page418), [422](#_page422), [440](#_page440), [442](#_page442)

Софронов Василий Яковлевич [147](#_page147), [440](#_page440), [443](#_page443), [454](#_page454)

Сошальская Варвара Владимировна [120](#_page120)

Стабовой Георгий Михайлович [472](#_page472)

Ставский Владимир Петрович [408](#_page408)

Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович [285](#_page285)

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич [27](#_page027), [80](#_page080), [85](#_page085), [156](#_page156), [223](#_page223), [444](#_page444), [446](#_page446), [461](#_page461), [463](#_page463)

Станицын (Гёзе) Виктор Яковлевич [459](#_page459)

Старк Эдуард Александрович [424](#_page424)

Стенберг Владимир Августович [84](#_page084), [446](#_page446)

Стенберг Георгий Августович [84](#_page084), [446](#_page446)

Стендаль (Бейль Анри Мари) [158](#_page158)

Стенич Валентин Иосифович [163](#_page163)

Сторицын Петр [424](#_page424)

Стравинский Игорь Федорович [393](#_page393)

Стрельников (Мезенкампф) Николай Михайлович [410](#_page410), [460](#_page460)

Стрешнева Вера Родионовна [67](#_page067)

Студенцов Евгений Павлович [442](#_page442)

Студнева [147](#_page147)

Суворин Алексей Сергеевич [439](#_page439)

Суворов Николай Георгиевич [339](#_page339), [340](#_page340)

Судаков Илья Яковлевич [444](#_page444), [446](#_page446), [463](#_page463)

Сумбатов (Сумбаташвили) Александр Иванович [442](#_page442)

Суслович (псевд. Эр. Эс.) Рафаил Рафаилович [362](#_page362), [364](#_page364), [425](#_page425), [428](#_page428)

Сутугин Сергей (Эттингер Осип Григорьевич) [445](#_page445)

Сухинов Иван Иванович [469](#_page469)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич [61](#_page061), [85](#_page085), [104](#_page104) – [106](#_page106), [438](#_page438), [450](#_page450)

Сушкевич Борис Михайлович [18](#_page018), [455](#_page455)

Тагер Павел Григорьевич [229](#_page229), [470](#_page470)

Таиров (Корнблит) Александр Яковлевич [84](#_page084), [87](#_page087) – [89](#_page089), [394](#_page394), [398](#_page398), [446](#_page446), [447](#_page447), [454](#_page454)

Тарасова Алла Константиновна [327](#_page327)

Тарич Юрий Викторович [468](#_page468), [472](#_page472)

Тарковский Андрей Арсениевич [42](#_page042)

Тарковский Арсений Александрович [10](#_page010)

Тарханов (Москвин) Михаил Михайлович [444](#_page444), [446](#_page446), [478](#_page478)

Тасин Георгий Николаевич [472](#_page472)

Тасин Л. [420](#_page420)

Тацит Публий Корнелий [198](#_page198)

Тверской, КаТе (Кузьмин-Караваев Константин Константинович) [116](#_page116), [121](#_page121), [382](#_page382), [396](#_page396), [424](#_page424) – [426](#_page426), [428](#_page428), [444](#_page444), [453](#_page453), [454](#_page454)

Терентьев Игорь Герасимович [25](#_page025), [385](#_page385), [386](#_page386), [392](#_page392)

Теренций Публий [137](#_page137), [198](#_page198), [200](#_page200)

Терешкович Макс Абрамович [463](#_page463)

Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс [198](#_page198)

Тибулл Альбий [422](#_page422)

Тимирязев Климент Аркадьевич [278](#_page278), [280](#_page280), [282](#_page282), [322](#_page322), [331](#_page331), [432](#_page432)

Тимофеев Б. [425](#_page425)

Тимошенко Семен Алексеевич [45](#_page045), [255](#_page255), [324](#_page324), [430](#_page430), [431](#_page431), [469](#_page469)

Тирсо де Молина (Тельес Габриель) [139](#_page139), [381](#_page381)

Тихомиров Василий Дмитриевич [463](#_page463)

Тихонов Николай Семенович [277](#_page277) – [279](#_page279), [283](#_page283)

Тихонович Валентин Владимирович [389](#_page389)

Толлер Эрнст [35](#_page035), [36](#_page036), [38](#_page038), [115](#_page115), [308](#_page308), [360](#_page360), [380](#_page380), [384](#_page384), [391](#_page391), [421](#_page421), [424](#_page424), [425](#_page425), [438](#_page438), [442](#_page442), [452](#_page452)

Толмачев Дмитрий Георгиевич [34](#_page034), [302](#_page302), [386](#_page386), [389](#_page389), [391](#_page391), [427](#_page427), [448](#_page448), [460](#_page460)

{491} Толстой Алексей Константинович [399](#_page399)

Толстой Алексей Николаевич [29](#_page029), [38](#_page038), [115](#_page115), [277](#_page277), [387](#_page387), [393](#_page393), [398](#_page398), [415](#_page415), [443](#_page443), [452](#_page452), [471](#_page471)

Толстой Иван Иванович [365](#_page365)

Толстой Лев Николаевич [440](#_page440)

Толчанов Иосиф Моисеевич [78](#_page078)

Томашевский Борис Викторович [359](#_page359)

Трабский Анатолий Яковлевич [377](#_page377)

Трауберг Илья Захарович [251](#_page251), [269](#_page269) – [274](#_page274), [405](#_page405), [417](#_page417), [477](#_page477)

Трауберг Леонид Захарович [43](#_page043), [45](#_page045), [220](#_page220), [227](#_page227), [232](#_page232), [240](#_page240), [242](#_page242), [245](#_page245), [290](#_page290), [305](#_page305), [312](#_page312), [324](#_page324), [346](#_page346), [355](#_page355), [370](#_page370), [381](#_page381), [411](#_page411), [430](#_page430), [431](#_page431), [468](#_page468) – [470](#_page470), [473](#_page473), [475](#_page475)

Трахтенберг Валентин Артурович [150](#_page150), [424](#_page424)

Тренев Константин Андреевич [441](#_page441), [442](#_page442), [445](#_page445), [447](#_page447), [463](#_page463)

Третьяков Сергей Михайлович [438](#_page438)

Триодин Петр Николаевич [463](#_page463)

Тур, братья (Тубельский Леонид Давидович, Рыжей Петр Львович) [115](#_page115), [408](#_page408), [453](#_page453)

Турин Виктор Александрович [470](#_page470)

Туровская Майя Иосифовна [42](#_page042)

Тынянов Юрий Николаевич [42](#_page042), [44](#_page044), [290](#_page290), [304](#_page304), [307](#_page307), [313](#_page313), [356](#_page356), [359](#_page359)

Тышлер Александр Григорьевич [121](#_page121), [122](#_page122), [124](#_page124), [128](#_page128)

Тэффи (Бучинская) Надежда Александровна [459](#_page459)

Тюменев Александр Ильич [191](#_page191)

Тютчев Федор Иванович [304](#_page304)

Тяпкина Елена Алексеевна [450](#_page450)

Уайльд Оскар Фингал О’Флаэрти [88](#_page088), [446](#_page446), [447](#_page447)

Угаров Александр Иванович [342](#_page342)

Угельский Сергей Александрович [458](#_page458)

Ульянский Антон Григорьевич [389](#_page389)

Усков Владимир Викторович [122](#_page122)

Успенский Андрей Васильевич [398](#_page398), [472](#_page472)

Уэллс Герберт Джордж [445](#_page445)

Файер Юрий Федорович [463](#_page463)

Файко Алексей Михайлович [115](#_page115), [388](#_page388), [400](#_page400), [440](#_page440), [447](#_page447), [452](#_page452), [463](#_page463)

Фемистокл [207](#_page207)

Фенин Лев Александрович [85](#_page085)

Феогнид [9](#_page009), [34](#_page034), [339](#_page339), [379](#_page379), [421](#_page421)

Феона Алексей Николаевич [427](#_page427)

Филлиппов Борис Михайлович [430](#_page430)

Филострат [198](#_page198)

Финн (Халфинн) Константин Яковлевич [110](#_page110) – [112](#_page112)

Фирдоуси [356](#_page356)

Фиш Геннадий Семенович [277](#_page277)

Флит Александр Матвеевич [459](#_page459)

Фогель Владимир Павлович [473](#_page473)

Фокин Михаил Михайлович [169](#_page169)

Фомин Иван Александрович [434](#_page434)

Фореггер (Грейфентурн) Николай Михайлович [24](#_page024), [307](#_page307), [424](#_page424)

Форш Ольга Дмитриевна [277](#_page277), [279](#_page279), [467](#_page467)

Франс Анатоль (Тибо Жан Анатоль) [438](#_page438)

Фрич Мартин [476](#_page476)

Фриче Владимир Максимович [118](#_page118), [453](#_page453), [454](#_page454)

Фукидид [140](#_page140)

Фурманов Дмитрий Андреевич [406](#_page406), [469](#_page469)

Фурманова Анна Никитична [406](#_page406)

Х. Хрис. (Херсонский Хрисанф Николаевич) [430](#_page430)

Хацревин Захарий Львович [269](#_page269)

Хвала Эммануил [462](#_page462)

Хейфиц Иосиф Ефимович [45](#_page045), [46](#_page046), [111](#_page111) – [113](#_page113), [290](#_page290), [305](#_page305), [311](#_page311), [312](#_page312), [318](#_page318), [333](#_page333), [336](#_page336), [350](#_page350) – [352](#_page352), [355](#_page355), [431](#_page431), [475](#_page475), [478](#_page478)

Ходасевич Валентина Михайловна [434](#_page434)

Холиншед Рафаэль [123](#_page123)

Холль [123](#_page123)

Холмская (Тимофеева) Зинаида Васильевна [435](#_page435)

Холодная Вера Васильевна [472](#_page472)

Холодняк Иван Ильич [198](#_page198)

Хохлов Константин Павлович [38](#_page038), [66](#_page066), [440](#_page440), [442](#_page442)

Цвейг Стефан [401](#_page401)

Цевен [477](#_page477)

Целлер Карл [459](#_page459)

Церетели Григорий Филимонович [200](#_page200)

Церетели Николай Михайлович [85](#_page085)

Цехановский Михаил Михайлович [228](#_page228)

Цимбал Сергей Львович [48](#_page048), [306](#_page306)

Чайковский Модест Ильич [158](#_page158) – [163](#_page163), [436](#_page436), [461](#_page461), [462](#_page462)

Чайковский Петр Ильич [157](#_page157) – [159](#_page159), [161](#_page161) – [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166), [168](#_page168), [171](#_page171), [173](#_page173), [174](#_page174), [436](#_page436), [461](#_page461), [462](#_page462)

{492} Чапаев Василий Иванович [282](#_page282), [318](#_page318), [347](#_page347)

Чапек Карел [38](#_page038), [115](#_page115), [383](#_page383)

Чаплин Чарльз Спенсер [221](#_page221), [320](#_page320)

Чардынин Петр Иванович [236](#_page236), [467](#_page467), [471](#_page471), [472](#_page472)

Чекрыгин Александр Иванович [427](#_page427)

Челлини Бенвенутто [123](#_page123)

Червяков Евгений Вениаминович [45](#_page045), [47](#_page047), [247](#_page247), [248](#_page248), [250](#_page250), [399](#_page399), [403](#_page403), [474](#_page474), [478](#_page478)

Черкасов Борис Эммануилович [146](#_page146)

Черкасов Николай Константинович [107](#_page107), [336](#_page336), [451](#_page451)

Черн Т. [427](#_page427)

Чернявский Максим Наумович [422](#_page422)

Честертон Джильберт Кейс [447](#_page447)

Чехов Антон Павлович [94](#_page094), [404](#_page404)

Чехов Михаил Александрович [384](#_page384), [395](#_page395)

Чикул Михаил Антонович [450](#_page450)

Чирков Борис Петрович [107](#_page107), [451](#_page451), [478](#_page478)

Чичеров Иван Иванович [363](#_page363)

Чулков Георгий Иванович [411](#_page411)

Чумандрин Михаил Федорович [474](#_page474)

Шаншиашвили Сандро Ильич [411](#_page411)

Шапорин Юрий Александрович [152](#_page152), [397](#_page397), [458](#_page458)

Шаргородский Арнольд Александрович [46](#_page046), [431](#_page431), [475](#_page475)

Шаховской Александр Александрович [441](#_page441)

Шварц Евгений Львович [29](#_page029), [33](#_page033), [101](#_page101), [130](#_page130) – [132](#_page132), [404](#_page404), [411](#_page411), [416](#_page416), [449](#_page449), [456](#_page456)

Швец Юрий Павлович [475](#_page475)

Шебалков Иван Андреевич [427](#_page427), [428](#_page428)

Шевченко Фаина Васильевна [86](#_page086)

Шейдлер Георгий Георгиевич [463](#_page463)

Шекспир Вильям [55](#_page055), [58](#_page058), [62](#_page062), [114](#_page114), [117](#_page117) – [125](#_page125), [127](#_page127) – [129](#_page129), [135](#_page135), [136](#_page136), [138](#_page138), [139](#_page139), [142](#_page142) – [144](#_page144), [202](#_page202), [206](#_page206), [259](#_page259), [340](#_page340), [395](#_page395), [412](#_page412) – [414](#_page414), [416](#_page416), [427](#_page427), [452](#_page452) – [455](#_page455), [457](#_page457)

Шелли Перси Биши [201](#_page201)

Шеман Георг Фридрих [202](#_page202)

Шенгелая Николай Михайлович [227](#_page227), [247](#_page247), [248](#_page248), [250](#_page250), [469](#_page469), [474](#_page474)

Шершеневич Вадим Габриэлевич [459](#_page459)

Шигорина [439](#_page439)

Шиллер Иоган Фридрих [114](#_page114), [115](#_page115), [451](#_page451), [452](#_page452)

Шильдкрет Константин Георгиевич [468](#_page468)

Шимановский Виктор Владиславович [56](#_page056), [57](#_page057), [381](#_page381), [382](#_page382), [436](#_page436)

Широков В. [474](#_page474)

Шихматов Леонид Моисеевич [79](#_page079)

Шишигин Фирс Ефимович [362](#_page362), [364](#_page364), [365](#_page365), [428](#_page428)

Шкаренков И. [475](#_page475)

Шкваркин Василий Васильевич [110](#_page110) – [112](#_page112)

Шкловский Виктор Борисович [42](#_page042), [307](#_page307), [378](#_page378), [432](#_page432), [466](#_page466), [468](#_page468), [477](#_page477)

Шлегель Август Вильгельм [259](#_page259), [474](#_page474)

Шницлер Артур [446](#_page446)

Шолом Алейхем (Рабинович Шолом Нохумович) [127](#_page127)

Шолохов Михаил Александрович [411](#_page411)

Шопенгауэр Артур [259](#_page259), [475](#_page475)

Шорин Александр Федорович [228](#_page228), [229](#_page229), [470](#_page470)

Шостак Михаил Соломонович [288](#_page288), [348](#_page348), [431](#_page431)

Шостакович Дмитрий Дмитриевич [154](#_page154), [156](#_page156), [168](#_page168), [169](#_page169), [172](#_page172), [173](#_page173), [232](#_page232), [301](#_page301), [314](#_page314), [338](#_page338), [340](#_page340), [356](#_page356), [412](#_page412), [429](#_page429), [460](#_page460), [463](#_page463), [464](#_page464)

Шоу Бернард Джордж [385](#_page385), [416](#_page416)

Шпиркан Дарья Вячеславовна [345](#_page345), [431](#_page431)

Шрекер Франц [387](#_page387)

Штейн Александр Петрович [115](#_page115), [453](#_page453)

Штраус Иоганн [153](#_page153)

Штраус Оскар [389](#_page389)

Штрижак Александр Зельманович [227](#_page227), [255](#_page255), [469](#_page469)

Шуб Эсфирь Ильинична [252](#_page252), [474](#_page474)

Шумяцкий Борис Захарович [264](#_page264), [349](#_page349), [476](#_page476)

Шутко Кирилл Иванович [394](#_page394)

Шэн Пьер [395](#_page395)

Щеглов Дмитрий Алексеевич [115](#_page115), [386](#_page386), [392](#_page392), [396](#_page396), [431](#_page431), [437](#_page437), [472](#_page472)

Щеголев Павел Елисеевич [387](#_page387), [443](#_page443), [452](#_page452), [467](#_page467)

Щепкин Михаил Семенович [26](#_page026), [86](#_page086)

Щукин Борис Васильевич [78](#_page078)

Щуко Владимир Алексеевич [115](#_page115)

Эзоп [421](#_page421)

{493} Эр. Эс. — см. [Суслович Р. Р.](#_Tosh0007355)

Эггерт Константин Владимирович [471](#_page471)

Эйзенштейн Сергей Михайлович [47](#_page047), [215](#_page215) – [218](#_page218), [221](#_page221), [222](#_page222), [242](#_page242) – [246](#_page246), [251](#_page251), [313](#_page313), [320](#_page320), [329](#_page329), [390](#_page390), [404](#_page404), [466](#_page466), [469](#_page469), [471](#_page471), [473](#_page473), [477](#_page477)

Эйхенбаум Борис Михайлович [42](#_page042), [145](#_page145), [304](#_page304), [359](#_page359), [394](#_page394), [425](#_page425), [458](#_page458)

Эккерт Фердинанд Фердинандович [459](#_page459)

Экскузович Иван Васильевич [427](#_page427)

Экстер Александра Александровна [88](#_page088), [447](#_page447)

Энгельгардт Николай А. [379](#_page379)

Энгельс Фридрих [23](#_page023), [121](#_page121), [136](#_page136), [294](#_page294), [457](#_page457), [464](#_page464), [475](#_page475)

Энритон Генрих Федорович [446](#_page446)

Эпштейн Жан [215](#_page215), [465](#_page465)

Эрдман Николай Робертович [68](#_page068), [69](#_page069), [87](#_page087), [387](#_page387), [430](#_page430), [441](#_page441), [442](#_page442), [447](#_page447)

Эренбург Илья Григорьевич [385](#_page385)

Эрлих А. [429](#_page429)

Эрман А. [389](#_page389)

Эрмлер Фридрих Маркович [45](#_page045), [227](#_page227), [245](#_page245), [260](#_page260) – [263](#_page263), [268](#_page268), [288](#_page288), [290](#_page290), [312](#_page312), [321](#_page321), [327](#_page327), [341](#_page341), [342](#_page342), [351](#_page351), [355](#_page355), [408](#_page408), [411](#_page411), [414](#_page414), [431](#_page431), [469](#_page469), [475](#_page475)

Эсмонд Г. [439](#_page439)

Эсхил [9](#_page009), [15](#_page015), [18](#_page018), [20](#_page020), [21](#_page021), [34](#_page034), [102](#_page102), [103](#_page103), [135](#_page135) – [138](#_page138), [177](#_page177), [193](#_page193), [195](#_page195), [197](#_page197), [200](#_page200) – [208](#_page208), [210](#_page210) – [212](#_page212), [259](#_page259), [288](#_page288), [290](#_page290), [311](#_page311), [353](#_page353), [362](#_page362), [366](#_page366), [413](#_page413), [417](#_page417), [418](#_page418), [422](#_page422), [449](#_page449), [457](#_page457), [464](#_page464)

Эткинд Ефим Григорьевич [422](#_page422)

Юдин Иван Иванович [314](#_page314)

Юнгер Елена Владимировна [261](#_page261), [305](#_page305)

Юрезанский Владимир Тимофеевич [471](#_page471)

Юрцев Борис Иванович [255](#_page255), [470](#_page470)

Юрьев Юрий Михайлович [30](#_page030), [67](#_page067), [106](#_page106), [107](#_page107), [114](#_page114), [138](#_page138), [152](#_page152), [377](#_page377), [445](#_page445), [450](#_page450), [454](#_page454)

Юрьин (Вентцель) Юрий Николаевич [62](#_page062), [439](#_page439)

Юткевич Сергей Иосифович [45](#_page045), [255](#_page255), [290](#_page290), [341](#_page341), [408](#_page408), [411](#_page411), [432](#_page432)

Якулов Георгий Богданович [402](#_page402)

Янковский Моисей Осипович [427](#_page427) – [429](#_page429), [431](#_page431)

Янукова Вера Дмитриевна [147](#_page147)

Янцат Валентин Иванович [147](#_page147)

Ярон Григорий Маркович [459](#_page459)

Яхонтов Владимир Николаевич [305](#_page305), [307](#_page307), [395](#_page395), [402](#_page402)

## **{****494}** Указатель названий[[487]](#footnote-27)

### I. Драматические и музыкальные произведения

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)
[О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Авангард» В. П. Катаева [117](#_page117), [453](#_page453)

«Адриенна Лекуврер». О.‑Э. Скриба и Э. Легуве [88](#_page088), [447](#_page447)

«Азеф» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева [116](#_page116), [452](#_page452)

«Алкеста» Еврипида [137](#_page137)

«Анзор» С. А. Шаншиашвили [411](#_page411)

«Анна Кристи» Ю. О’Нила [443](#_page443)

«Антигона» В. Газенклевера [89](#_page089), [396](#_page396), [447](#_page447)

«Антигона» Софокла [137](#_page137), [295](#_page295)

«Аристократы» Н. Ф. Погодина [277](#_page277)

«Арлекинада» Р. Дриго [172](#_page172)

«Ася» А. Я. Бруштейн [417](#_page417)

«Атлантида» Ф. Ф. Эккерта [459](#_page459)

«Афамант» Софокла [186](#_page186)

«Ахарняне» Аристофана [183](#_page183) – [185](#_page185), [188](#_page188), [194](#_page194), [195](#_page195), [380](#_page380), [412](#_page412), [418](#_page418), [421](#_page421), [422](#_page422)

«Беглец» Н. М. Стрельникова [410](#_page410)

«Безумный купец» Н. Н. Никитина [389](#_page389)

«Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова [478](#_page478)

«Бетховен» М. Я. Жижмора [395](#_page395)

«Благовещение» П. Клоделя [447](#_page447)

«Благочестивая Марта» Тирсо де Молина [381](#_page381)

«Близнецы» Т. М. Плавта [135](#_page135), [457](#_page457)

«Блокада России» С. Э. Радлова [377](#_page377), [434](#_page434)

«Блоха» Е. И. Замятина [115](#_page115)

«Багаж» С. Я. Маршака, инсц. [398](#_page398)

«Богатство» Аристофана [195](#_page195), [412](#_page412), [422](#_page422)

«Бой-баба» — см. [«Мадам Сан-Жен»](#_Tosh0007356)

«Болт» Д. Д. Шостаковича [168](#_page168), [463](#_page463)

«Большой день» В. М. Киршона [418](#_page418)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского [175](#_page175), [436](#_page436)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [141](#_page141) – [143](#_page143), [413](#_page413), [457](#_page457)

«Браки заключаются в небесах» В. Газенклевера [400](#_page400)

{495} «Бранд» Г. Ибсена [66](#_page066), [440](#_page440)

«Брат и сестра» Е. Л. Шварца [131](#_page131) – [133](#_page133), [416](#_page416), [456](#_page456)

«Братья Карамазовы» В. И. Немировича-Данченко по роману Ф. М. Достоевского [155](#_page155), [460](#_page460)

«Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова [39](#_page039), [168](#_page168), [396](#_page396), [463](#_page463)

«Будни» С. Кашевника и П. Ф. Маринчика [95](#_page095), [392](#_page392), [448](#_page448)

«Бузливая когорта» И. В. Скоринко [95](#_page095), [448](#_page448)

«Бунт машин» А. Н. Толстого по пьесе К. Чапека «ВУР» [38](#_page038), [115](#_page115)

«Бунтари» Л. Ф. Макарьева [130](#_page130), [412](#_page412), [456](#_page456)

«Буря» В. Шекспира [454](#_page454)

«В трех соснах» Д. Г. Толмачева [34](#_page034), [154](#_page154), [460](#_page460)

«Вавилоняне» Аристофана [194](#_page194)

«Ватага» Ф. В. Гладкова [382](#_page382)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [149](#_page149), [384](#_page384), [438](#_page438)

«Венецианский купец» В. Шекспира [452](#_page452)

«Вздор» К. Я. Финна [110](#_page110), [112](#_page112)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина по повести Л. Н. Сейфуллиной [78](#_page078), [79](#_page079), [392](#_page392), [393](#_page393), [443](#_page443), [444](#_page444)

«Виринея» С. Сутугина по повести Л. Н. Сейфуллиной [445](#_page445)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [393](#_page393), [399](#_page399)

«Внешторг на Эйфелевой башне» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга [381](#_page381)

«Воздушное похищение» [378](#_page378)

«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова [77](#_page077), [94](#_page094), [443](#_page443), [448](#_page448)

«Война», монтаж В. Н. Яхонтова [402](#_page402)

«Волк и семеро козлят», инсц. [400](#_page400)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [395](#_page395)

«Вольпоне, или Лис» Б. Джонсона [402](#_page402)

«Восстание ангелов» А. Я. Бруштейн и В. Н. Соловьева по мотивам романа А. Франса [438](#_page438)

«Враги» М. Горького [18](#_page018), [411](#_page411)

«Враги» Б. А. Лавренева [115](#_page115), [116](#_page116)

«Всадники» Аристофана [188](#_page188), [193](#_page193), [194](#_page194), [380](#_page380), [421](#_page421), [422](#_page422)

«Вторая дочь банкира» С. Э. Радлова [51](#_page051), [434](#_page434)

«ВУР» К. Чапека [38](#_page038), [383](#_page383)

«Высоты» Ю. Н. Либединского [403](#_page403)

«Высочайшая особа» [459](#_page459)

«Выстрел» А. И. Безыменского [363](#_page363)

«Гаврош» А. Я. Бруштейн по мотивам романа В. Гюго «Отверженные» [456](#_page456)

«Гадибук» С. Ан‑ского [126](#_page126), [149](#_page149), [455](#_page455)

«Газ» Г. Кайзера [38](#_page038), [115](#_page115), [308](#_page308), [380](#_page380), [452](#_page452)

«Гамлет» В. Шекспира [65](#_page065), [120](#_page120), [301](#_page301), [383](#_page383), [410](#_page410), [440](#_page440), [454](#_page454)

«Гений-масса» — см. [«Человек-масса»](#_Tosh0007357)

«Генрих IV» В. Шекспира [395](#_page395), [427](#_page427)

«Герцогиня Герольштейнская» Ж. Оффенбаха (на текст Н. А. Тэффи — «Екатерина II») [153](#_page153), [459](#_page459)

«Гибель пяти» — см. [«Смерть командарма»](#_Tosh0007358)

«Гобсэк» В. Газенклевера [387](#_page387)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [106](#_page106), [399](#_page399), [450](#_page450)

«Горе уму» — см. [«Горе от ума»](#_Tosh0007359)

«Город ветров» В. М. Киршона [116](#_page116), [169](#_page169)

«Горшок» Т.‑М. Плавта [295](#_page295)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [27](#_page027), [80](#_page080), [85](#_page085), [86](#_page086), [396](#_page396), [444](#_page444), [446](#_page446)

«Господа Головлевы» Б. В. Папаригопуло по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина [398](#_page398)

«Гражданин Дарней» Л. Ф. Макарьева [388](#_page388)

«Граф» К. Гольдони [384](#_page384)

«Грелка» А. Мельяка и Л. Галеви [107](#_page107)

«Гроза» А. Н. Островского [89](#_page089)

«Гугеноты» Д. Мейербера [32](#_page032)

«Гуляки» («Пирующие») Аристофана [194](#_page194)

«Гуси-лебеди» Н. С. Пятницкой и С. Я. Маршака [130](#_page130), [456](#_page456)

«Даешь» [404](#_page404)

«Далекое» А. Н. Афиногенова [131](#_page131)

«Дальний звон» Ф. Шрекера [387](#_page387)

«Две сиротки» А.‑Ф. Деннери и Ф. Кормона [399](#_page399)

«Двенадцатая ночь, или Как вам угодно» В. Шекспира [120](#_page120), [452](#_page452), [454](#_page454)

{496} «Д. Е.» («Даешь Европу») М. Г. Подгаецкого по мотивам романов «Трест ДЕ» И. Г. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана [385](#_page385)

«Девственный лес» Э. Толлера [38](#_page038), [308](#_page308), [452](#_page452)

«Девушка-сыщик» Л. Иесселя [384](#_page384)

«Девушки нашей страны» И. К. Микитенко [410](#_page410)

«9 января» — см. [«Три дня»](#_Tosh0007360)

«9 января» А. И. Пиотровского [423](#_page423)

«Действо о III Интернационале» [443](#_page443)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [105](#_page105), [106](#_page106), [438](#_page438)

«Дело чести» И. К. Микитенко [40](#_page040), [117](#_page117), [453](#_page453)

«День и ночь» Ш. Лекока [89](#_page089), [394](#_page394), [395](#_page395)

«Деревенский судья» П. Кальдерона [378](#_page378)

«Дети Индии» Н. Ю. Жуковской [399](#_page399)

«Джентльмен» А. И. Сумбатова [69](#_page069), [442](#_page442)

«Джибелла» В. М. Дешевова [419](#_page419), [426](#_page426)

«Джиоконда» М. Я. Жижмора [397](#_page397)

«Джой стрит» Н. А. Зархи [453](#_page453)

«Джон Рид» И. Г. Терентьева по роману Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир» [25](#_page025), [385](#_page385), [392](#_page392)

«Джума Машид» Г. С. Венецианова [115](#_page115), [116](#_page116)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова [80](#_page080), [81](#_page081), [349](#_page349), [393](#_page393), [444](#_page444)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [29](#_page029), [30](#_page030), [62](#_page062), [106](#_page106), [125](#_page125), [408](#_page408), [409](#_page409), [450](#_page450)

«Дон Жуан» В. Моцарта [385](#_page385)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [114](#_page114), [451](#_page451)

«Дон Кихот», инсц. по роману М. Сервантеса [390](#_page390)

«Дон Кихот», А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона по роману М. Сервантеса [132](#_page132), [394](#_page394), [456](#_page456)

«Дон Кихот» Г. И. Чулкова по роману М. Сервантеса [411](#_page411)

«Достигаев и другие» М. Горького [40](#_page040), [117](#_page117), [411](#_page411), [453](#_page453)

«Доходное место» А. Н. Островского [387](#_page387), [397](#_page397), [438](#_page438), [453](#_page453)

«Дочь банкира» — см. [«Вторая дочь банкира»](#_Tosh0007361)

«Дочь мадам Анго» («Мадам Анго») Ш. Лекока [154](#_page154), [388](#_page388), [460](#_page460)

«Дружная горка» В. М. Дешевова и Н. С. Дворикова [95](#_page095), [100](#_page100), [363](#_page363), [401](#_page401), [448](#_page448)

«Дубровский» Э. Ф. Направника [436](#_page436)

«Дуня-тонкопряха» Р. И. Мервольфа [34](#_page034), [35](#_page035), [302](#_page302), [389](#_page389), [391](#_page391), [427](#_page427)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [396](#_page396)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского [165](#_page165), [436](#_page436)

«Египетские ночи», композиция из произведений А. С. Пушкина, В. Шекспира, Б. Шоу [416](#_page416)

«Егор Булычов и другие» М. Горького [40](#_page040), [107](#_page107), [117](#_page117), [453](#_page453)

«Екатерина II» — см. [«Герцогиня Герольштейнская»](#_Tosh0007362)

«Ер-Таргын» Е. Г. Брусиловского [419](#_page419)

«Еремка-лодырь» Л. Ф. Макарьева [393](#_page393)

«Жакерия» П. Мериме [383](#_page383)

«Желтая кофта» Ф. Легара [153](#_page153), [389](#_page389), [459](#_page459)

«Жена и Зонтик, или Расстроенный настройщик» Ж.‑Э. Лауренфин [453](#_page453)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [413](#_page413)

«Женитьба Бальзаминова» — см. [«За чем пойдешь, то и найдешь»](#_Tosh0007363)

«Женихи на колесах» В. Ранцатто [153](#_page153), [459](#_page459)

«Женщина в сорок лет» Силь-Вара [62](#_page062), [439](#_page439)

«Женщина с прошлым» Я. Соснова [439](#_page439)

«Женщины на празднике» («Фесмофориазусы») Аристофана [186](#_page186), [195](#_page195), [412](#_page412), [422](#_page422)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [440](#_page440)

«Жизнь есть сон» П. Кальдерона [447](#_page447)

«Жизнь за мгновение» И. М. Булацеля [63](#_page063), [439](#_page439)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока [447](#_page447)

«За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова») А. Н. Островского [393](#_page393)

«Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева [72](#_page072), [116](#_page116), [387](#_page387), [443](#_page443), [452](#_page452)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши [169](#_page169), [404](#_page404)

{497} «Заемные жены, или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь» Ш. Варена и Девержа [453](#_page453)

«Заза» П. Бертона и Ш. Симона [56](#_page056), [63](#_page063), [436](#_page436)

«Закат» И. Э. Бабеля [399](#_page399)

«Законодательницы» («Экклезиазусы») Аристофана [137](#_page137), [181](#_page181), [195](#_page195), [405](#_page405), [406](#_page406), [421](#_page421), [422](#_page422)

«Западня» Н. С. Рашевской и А. А. Бартошевича по роману Э. Золя [412](#_page412)

«Зеленый цех» А. И. Пиотровского, М. В. Соколовского и Ф. Е. Шишигина [35](#_page035), [40](#_page040), [362](#_page362) [363](#_page363), [428](#_page428)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь» [438](#_page438)

«Земля и небо» бр. Тур [408](#_page408)

«Зови фабком!» И. Коровкина и С. Ершова [90](#_page090), [92](#_page092), [95](#_page095), [401](#_page401), [447](#_page447), [448](#_page448)

«Золото Рейна» Р. Вагнера [409](#_page409)

«Золотой век» Д. Д. Шостаковича [168](#_page168), [463](#_page463)

«Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова [175](#_page175)

«Зорька» Н. Ф. Львова [95](#_page095), [448](#_page448)

«Иван Каляев» И. Д. Калугина и В. В. Беренштама [87](#_page087), [447](#_page447)

«Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина [28](#_page028), [67](#_page067), [387](#_page387), [441](#_page441), [442](#_page442), [474](#_page474)

«Именины» В. В. Желобинского [169](#_page169), [174](#_page174), [175](#_page175)

«Ипполит» Еврипида [418](#_page418), [422](#_page422)

«К мировой коммуне» [34](#_page034)

«Каляев» — см. [«Иван Каляев»](#_Tosh0007364)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [139](#_page139), [141](#_page141), [143](#_page143), [144](#_page144), [416](#_page416)

«Канцлер и слесарь» А. В. Луначарского [64](#_page064), [382](#_page382), [440](#_page440)

«Кармен» Ж. Бизе [31](#_page031), [149](#_page149), [150](#_page150), [154](#_page154) – [156](#_page156), [170](#_page170), [172](#_page172), [174](#_page174), [388](#_page388), [409](#_page409), [458](#_page458), [460](#_page460)

«Карменсита и солдат» — см. [«Кармен»](#_Tosh0007365)

«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [67](#_page067), [441](#_page441)

«Кви‑про‑кво» С. Цвейга [401](#_page401)

«Кинжал» Б. А. Лавренева [394](#_page394)

«Клад» Е. Л. Шварца [130](#_page130), [411](#_page411), [456](#_page456)

«Клеш задумчивый» Н. Ф. Львова [17](#_page017), [96](#_page096) – [100](#_page100), [300](#_page300), [362](#_page362) – [365](#_page365), [403](#_page403), [406](#_page406), [448](#_page448)

«Князь Игорь» А. П. Бородина [175](#_page175)

«Когда появляется девушка» Л. Д. Левина [453](#_page453)

«Когда спящий проснется» М. Б. Загорского по роману Г. Уэллса [445](#_page445)

«Колокола Корневиля» — см. [«Корневильские колокола»](#_Tosh0007366)

«Колумб» Э. Дресселя [402](#_page402)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского [169](#_page169), [404](#_page404)

«Комаринский мужик» В. В. Желобинского [169](#_page169), [171](#_page171), [172](#_page172), [174](#_page174), [175](#_page175), [409](#_page409), [463](#_page463)

«Коммунистический манифест» А. И. Пиотровского [423](#_page423)

«Конек-горбунок» П. П. Горлова по сказке П. П. Ершова [58](#_page058), [130](#_page130), [295](#_page295), [437](#_page437)

«Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова [81](#_page081), [82](#_page082), [168](#_page168), [393](#_page393), [444](#_page444), [445](#_page445), [463](#_page463)

«Константин Терехин» («Ржавчина») В. М. Киршона и А. И. Успенского [398](#_page398), [472](#_page472)

«Коппелия» Л. Делиба [31](#_page031), [172](#_page172)

«Корневильские колокола» Р. План-кета [152](#_page152) – [155](#_page155), [409](#_page409), [459](#_page459), [460](#_page460)

«Король Лир» В. Шекспира [120](#_page120), [126](#_page126) – [128](#_page128), [384](#_page384), [415](#_page415), [452](#_page452), [454](#_page454), [455](#_page455)

«Корона и плащ» («Святой») Н. Н. Никитина по мотивам памфлета Х. Бергстедта «Праздник святого Йоргена» [38](#_page038), [115](#_page115)

«Косматая обезьяна» Ю. О’Нила [84](#_page084), [89](#_page089), [446](#_page446)

«Красные солдаты» К.‑А. Витфогеля [382](#_page382)

«Красный вихрь» В. М. Дешевова [385](#_page385)

«Красный год» [74](#_page074)

«Красный мак» Р. М. Глиэра [168](#_page168), [463](#_page463)

«Кровавое воскресенье» [75](#_page075), [443](#_page443)

«Крыша» А. Н. Горбенко [361](#_page361), [363](#_page363)

«Кто самый глупый» К.‑А. Витфогеля [383](#_page383)

«Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена [416](#_page416), [438](#_page438)

«Кыз-Жибек» Е. Г. Брусиловского [419](#_page419)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского [392](#_page392)

«Лед и сталь» В. М. Дешевова [168](#_page168), [169](#_page169), [463](#_page463)

«Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») Д. Д. Шостаковича {498} [154](#_page154), [156](#_page156), [169](#_page169), [172](#_page172) – [175](#_page175), [412](#_page412), [460](#_page460), [463](#_page463), [464](#_page464)

«Лейтенант Шмидт» («Красный лейтенант») А. И. Пиотровского [423](#_page423)

«Лекарь поневоле» Ж.‑Б. Мольера [452](#_page452)

«Лес» А. Н. Островского [77](#_page077), [85](#_page085), [106](#_page106), [149](#_page149), [387](#_page387)

«Ливень» С. Моэма [391](#_page391)

«Лизистрата» Аристофана [14](#_page014), [135](#_page135), [137](#_page137), [181](#_page181), [195](#_page195), [196](#_page196), [380](#_page380), [388](#_page388), [405](#_page405), [421](#_page421), [422](#_page422), [425](#_page425), [426](#_page426), [440](#_page440), [457](#_page457)

«Линия огня» Н. Н. Никитина [115](#_page115)

«Любительница голубой мечты задумчивости» Н. А. Энгельгардта [379](#_page379)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила [84](#_page084), [89](#_page089), [395](#_page395), [446](#_page446)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [39](#_page039), [168](#_page168), [463](#_page463)

«Лягушки» Аристофана [186](#_page186), [188](#_page188), [195](#_page195), [405](#_page405), [406](#_page406), [422](#_page422)

«Мавра» И. Ф. Стравинского [393](#_page393)

«Мадам Анго» — см. [«Дочь мадам Анго»](#_Tosh0007367)

«Мадам Сан-Жен» («Бой-баба») В. Сарду и Э. Моро [388](#_page388)

«Мазепа» П. И. Чайковского, [436](#_page436)

«Макбет» В. Шекспира [259](#_page259), [452](#_page452), [454](#_page454)

«Маккавеи» А. Г. Рубинштейна [56](#_page056), [436](#_page436)

«Маленькая женщина с большим характером» Г. Эсмонда [62](#_page062), [439](#_page439)

«Малиновое варенье» А. Н. Афиногенова [400](#_page400)

«Мама римская» («Римская мама») А. А. Ашкенази [153](#_page153), [459](#_page459)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана [68](#_page068), [69](#_page069), [77](#_page077), [87](#_page087), [106](#_page106), [387](#_page387), [441](#_page441), [442](#_page442), [447](#_page447)

«Марион де Лорм» В. Гюго [392](#_page392)

«Марица» И. Кальмана [152](#_page152)

«Марфа Посадница» М. П. Погодина [457](#_page457)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [30](#_page030), [61](#_page061), [102](#_page102), [106](#_page106), [107](#_page107), [438](#_page438), [449](#_page449)

«Мейстерзингеры» — см. [«Нюрнбергские мейстерзингеры»](#_Tosh0007368)

«Менехмы» Т.‑М. Плавта [295](#_page295)

«Мертвая зыбь» В. П. Державина [402](#_page402)

«Меч мира» А. И. Пиотровского [378](#_page378), [423](#_page423)

«Мещанка» П. Ф. Маринчика [95](#_page095), [401](#_page401), [448](#_page448)

«Мировой конкурс остроумия» В. В. Каменского [436](#_page436)

«Мировой фильм» В. Г. Зака [116](#_page116), [452](#_page452)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского [168](#_page168), [463](#_page463)

«Много шума из ничего» В. Шекспира [452](#_page452)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина [40](#_page040), [117](#_page117), [453](#_page453)

«Молодой пласт» Л. А. Бочина [408](#_page408)

«Молящие» Эсхила [418](#_page418), [422](#_page422)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [140](#_page140), [144](#_page144), [146](#_page146), [147](#_page147)

«Музыкантская команда» Д. Дэля [131](#_page131) – [133](#_page133), [415](#_page415), [456](#_page456)

«Мыза Дангардт» М.‑А. Нексе [382](#_page382)

«Мятеж» Б. А. Лавренева [70](#_page070), [71](#_page071), [115](#_page115), [116](#_page116), [388](#_page388), [390](#_page390), [442](#_page442)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [466](#_page466)

«На земле» П. Г. Низового [78](#_page078), [391](#_page391), [444](#_page444)

«На перевальной тропе» П. П. Горлова [403](#_page403)

«На полюс» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона [456](#_page456)

«Настанет время» Р. Роллана [390](#_page390)

«Настина обида» М. В. Соколовского [382](#_page382)

«Наталья Тарпова» С. А. Семенова [398](#_page398)

«Начало жизни» Л. С. Первомайского [415](#_page415)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского [388](#_page388), [391](#_page391)

«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского [384](#_page384)

«Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга» С. Э. Радлова [50](#_page050), [51](#_page051), [433](#_page433)

«Недоросль» Д. И. Фонвизина [105](#_page105), [364](#_page364), [450](#_page450)

«Нейшлотский переулок» [384](#_page384)

«Необыкновенные приключения Эрнста Гофмана» К. Н. Державина [6](#_page006), [438](#_page438)

«Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля и К. К. Тверского по роману Д. С. Мережковского «14 декабря» [80](#_page080), [396](#_page396), [444](#_page444)

«Новые приключения Петрушки» [400](#_page400)

«Нора» — см. [«Кукольный дом»](#_Tosh0007369)

«Норд-ост» Д. А. Щеглова [396](#_page396)

{499} «Нос» Д. Д. Шостаковича [173](#_page173), [464](#_page464)

«Ночь» М. Мартине [438](#_page438), [445](#_page445), [452](#_page452)

«Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера [31](#_page031), [155](#_page155), [407](#_page407), [428](#_page428), [460](#_page460), [461](#_page461)

«Обезьяна-доносчица» С. Э. Радлова [51](#_page051), [434](#_page434)

«Облака» Аристофана [181](#_page181), [184](#_page184), [186](#_page186), [188](#_page188), [189](#_page189), [193](#_page193), [194](#_page194), [196](#_page196), [394](#_page394), [422](#_page422)

«Облигация» А. Г. Ульянского [389](#_page389)

«Обмен» П. Клоделя [447](#_page447)

«Обнаженная» А. Батайля [63](#_page063), [439](#_page439)

«Обряд русской народной свадьбы» В. Н. Всеволодского-Гернгросса [382](#_page382), [383](#_page383)

«Общество почетных звонарей» Е. И. Замятина [388](#_page388)

«Озеро Люль» А. М. Файко [64](#_page064), [77](#_page077), [89](#_page089), [168](#_page168), [440](#_page440), [447](#_page447), [463](#_page463)

«Орестея» Эсхила [136](#_page136), [137](#_page137), [209](#_page209), [210](#_page210), [259](#_page259), [418](#_page418), [422](#_page422), [457](#_page457)

«Орлиный бунт» А. Ф. Пащенко [168](#_page168), [388](#_page388), [463](#_page463)

«Орфей и Эвридика» Х. Глюка [158](#_page158)

«Освобожденный Прометей» Эсхила [203](#_page203), [208](#_page208), [209](#_page209), [418](#_page418), [422](#_page422)

«Осы» Аристофана [181](#_page181) – [186](#_page186), [188](#_page188), [189](#_page189), [193](#_page193) – [195](#_page195), [394](#_page394), [421](#_page421), [422](#_page422)

«Отелло» В. Шекспира [117](#_page117), [118](#_page118), [120](#_page120), [127](#_page127), [136](#_page136), [401](#_page401), [414](#_page414), [416](#_page416), [452](#_page452) – [454](#_page454)

«Павел I» Д. С. Мережковского [107](#_page107), [398](#_page398)

«Падение Елены Лей» А. И. Пиотровского [6](#_page006), [35](#_page035) – [37](#_page037), [77](#_page077), [294](#_page294), [295](#_page295), [297](#_page297), [329](#_page329), [356](#_page356), [380](#_page380), [424](#_page424), [438](#_page438), [452](#_page452)

«Памяти Ленина» А. И. Пиотровского [425](#_page425)

«Памяти Парижской коммуны» А. И. Пиотровского [423](#_page423)

«Парижская коммуна» [63](#_page063)

«Парижская коммуна» А. И. Пиотровского [383](#_page383), [425](#_page425)

«Партизанские дни» Б. В. Асафьева [419](#_page419)

«Патетическая соната» Н. Г. Кулиша [40](#_page040)

«Перикола» Ж. Оффенбаха [388](#_page388)

«Персы» Эсхила [417](#_page417), [418](#_page418), [422](#_page422)

«Петербург», монтаж В. Н. Яхонтова [307](#_page307), [395](#_page395)

«Петр Первый» А. Н. Толстого [29](#_page029), [415](#_page415)

«Пиковая дама» П. И. Чайковского [499](#_page499) [157](#_page157) – [163](#_page163), [165](#_page165) – [168](#_page168), [172](#_page172) – [174](#_page174), [413](#_page413), [414](#_page414), [436](#_page436), [461](#_page461), [462](#_page462)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [29](#_page029), [140](#_page140) – [144](#_page144), [457](#_page457)

«Плавятся дни» Н. Ф. Львова [17](#_page017), [95](#_page095), [100](#_page100), [363](#_page363), [364](#_page364), [401](#_page401), [448](#_page448)

«Пламя Парижа» Б. В. Асафьева [156](#_page156), [408](#_page408), [461](#_page461)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука [415](#_page415), [417](#_page417)

«Пленник» С. Э. Радлова [51](#_page051), [434](#_page434)

«Пленник эмира» Л. Ф. Макарьева [133](#_page133), [456](#_page456)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [400](#_page400)

«Поднятая целина» А. Б. Винера по роману М. А. Шолохова [29](#_page029), [411](#_page411)

«Подозрительная туфля» [124](#_page124)

«Покрывало Пьеретты» А. Шницлера [85](#_page085), [446](#_page446)

«Полубарские затеи, или Домашний театр» А. А. Шаховского [68](#_page068) [441](#_page441)

«Портной Виббель» Г. Мюллера-Шлоссера [395](#_page395)

«Похититель огня» П. П. Горлова [295](#_page295)

«Похождения Тома Сойера» Б. В. Зона по роману Марк Твена [130](#_page130), [456](#_page456)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского [438](#_page438)

«Правь, Британия» А. И. Пиотровского [35](#_page035), [40](#_page040), [295](#_page295), [301](#_page301), [363](#_page363), [428](#_page428)

«Праздник III Интернационала» [34](#_page034), [54](#_page054), [434](#_page434), [459](#_page459)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха [152](#_page152), [153](#_page153), [459](#_page459)

«Привидения» Г. Ибсена [117](#_page117), [453](#_page453)

«Приключения Э.‑Т.‑А. Гофмана в Париже» — см. [«Необыкновенные приключения Эрнста Гофмана»](#_Tosh0007370)

«Прикованный Прометей» Эсхила [136](#_page136), [138](#_page138), [177](#_page177), [200](#_page200), [202](#_page202) – [212](#_page212), [413](#_page413), [418](#_page418), [422](#_page422), [464](#_page464)

«Принц и нищий» Л. Ф. Макарьева по роману Марк Твена [398](#_page398)

«Принцесса Брамбилла» Л. В. Красовского по повести Э.‑Т.‑А. Гофмана [88](#_page088), [447](#_page447)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [60](#_page060), [61](#_page061), [78](#_page078) – [80](#_page080), [392](#_page392), [437](#_page437), [438](#_page438), [444](#_page444)

«Продавец птиц» К. Целлера [152](#_page152), [153](#_page153), [459](#_page459)

{500} «Продавцы славы» М. Паньоля и П. Нивуа [390](#_page390)

«Продолжение следует» А. Я. Бруштейн [456](#_page456)

«Прометей» — см. [«Прикованный Прометей»](#_Tosh0007371)

«Прометей-огненосец» Эсхила [203](#_page203), [209](#_page209)

«Прометей освобожденный» — см. [«Освобожденный Прометей»](#_Tosh0007372)

«Птицы» Аристофана [137](#_page137), [181](#_page181) – [189](#_page189), [193](#_page193) – [195](#_page195), [394](#_page394), [422](#_page422)

«Пугачевщина» К. А. Тренева [69](#_page069), [87](#_page087), [441](#_page441), [442](#_page442), [445](#_page445), [447](#_page447)

«Пурга» Д. А. Щеглова [115](#_page115), [472](#_page472)

«Пушкин и Дантес» В. В. Каменского [391](#_page391)

«Радужный перевал» [125](#_page125), [126](#_page126)

«Разбег» В. П. Ставского и Г. Павлюченко [408](#_page408)

«Разбойники» Ф. Шиллера [114](#_page114)

«Разлом» Б. А. Лавренева [115](#_page115), [116](#_page116), [168](#_page168), [452](#_page452), [463](#_page463)

«Разрушители машин» Э. Толлера [452](#_page452)

«Разрушитель Иерусалима» А. Иернефельда [377](#_page377)

«Расстроенный настройщик» — см. [«Жена и зонтик, или Расстроенный настройщик»](#_Tosh0007373)

«Расточитель» Н. С. Лескова [399](#_page399)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [51](#_page051), [106](#_page106), [133](#_page133), [134](#_page134), [307](#_page307), [387](#_page387), [395](#_page395), [417](#_page417), [450](#_page450), [456](#_page456)

«Рельсы гудят» В. М. Киршона [398](#_page398)

«Ремесло господина кюре» К. Вотейля, А. де Лорда и П. Шэна [395](#_page395)

«Риголетто» Д. Верди [154](#_page154)

«Рикетта» О. Штрауса [389](#_page389)

«Римская мама» — см. [«Мама римская»](#_Tosh0007374)

«Ричард III» В. Шекспира [120](#_page120) – [124](#_page124), [414](#_page414), [453](#_page453), [454](#_page454)

«Робеспьер» Ф. Ф. Раскольникова [407](#_page407)

«Рогоносец» — см. [«Великодушный рогоносец»](#_Tosh0007375)

«Розита» А. П. Глобы [396](#_page396)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира [117](#_page117), [118](#_page118), [120](#_page120), [127](#_page127), [136](#_page136), [413](#_page413), [453](#_page453) – [455](#_page455)

«Рост» А. П. Глебова [116](#_page116)

«Русалка» А. Даргомыжского [436](#_page436)

«Русалка» А. С. Пушкина [31](#_page031), [138](#_page138), [140](#_page140), [141](#_page141), [144](#_page144), [147](#_page147), [148](#_page148)

«Рыбаки из Киоджи» К. Гольдони [385](#_page385)

«Рюи-Блаз» В. Гюго [452](#_page452)

«Ряса» И. Н. Потапенко [56](#_page056), [436](#_page436)

«Садко» Н. А. Римского-Корсакова [413](#_page413)

«Сакунтала» Калидасы [447](#_page447)

«Саламинский бой» А. И. Пиотровского и С. Э. Радлова [423](#_page423)

«Саломея» О. Уайльда [85](#_page085), [446](#_page446), [447](#_page447)

«Самое главное» Н. Н. Евреинова [55](#_page055), [435](#_page435)

«Саранча» Е. О. Любимова-Ланского по повести А. А. Рудникова и Н. Г. Варламова [391](#_page391)

«Сашка Чумовой» А. Н. Горбенко [95](#_page095), [299](#_page299), [389](#_page389), [448](#_page448)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [104](#_page104), [105](#_page105), [410](#_page410), [438](#_page438), [449](#_page449), [450](#_page450)

«Свержение самодержавия» [73](#_page073) – [75](#_page075), [377](#_page377)

«Светлый ручей» Д. Д. Шостаковича [31](#_page031), [169](#_page169), [172](#_page172), [174](#_page174), [175](#_page175), [413](#_page413), [429](#_page429)

«Свои люди сочтемся» А. Н. Островского [130](#_page130), [395](#_page395), [456](#_page456)

«Святая Иоанна» Б. Шоу [385](#_page385)

«Святыня брака» [413](#_page413)

«Сганарель» — см. [«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера](#_Tosh0007376)

«Севильский цирюльник» Д. Россини [436](#_page436)

«Семь против Фив» Эсхила [418](#_page418), [422](#_page422)

«Семь разбойников» С. Э. Радлова [378](#_page378)

«Сережа Костриков» А. И. Пантелеева [277](#_page277) – [279](#_page279), [281](#_page281), [282](#_page282), [478](#_page478)

«Сестры Жерар» В. З. Масса на тему мелодрамы А.‑Ф. Деннери и Ф. Кормона «Две сиротки» [399](#_page399)

«Сильва» И. Кальмана [152](#_page152)

«Скандальный мертвец» В. В. Каменского [397](#_page397)

«Скипетр» А. Эрмана [389](#_page389)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера [142](#_page142)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [139](#_page139), [140](#_page140), [142](#_page142), [143](#_page143), [148](#_page148), [416](#_page416)

«Слуга двух господ» К. Гольдони [76](#_page076), [390](#_page390), [443](#_page443), [452](#_page452)

«Служанка-госпожа» Д. Перголези [410](#_page410)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [399](#_page399)

{501} «Смерть командарма» («Гибель пяти») А. И. Пиотровского, [35](#_page035), [38](#_page038) – [40](#_page040), [70](#_page070), [115](#_page115), [295](#_page295), [305](#_page305), [385](#_page385), [386](#_page386), [389](#_page389), [426](#_page426), [442](#_page442)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [381](#_page381), [425](#_page425)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [61](#_page061), [104](#_page104), [438](#_page438), [452](#_page452)

«Смехотворные прелестницы» Ж.‑Б. Мольера [452](#_page452)

«Собака садовника» — см. [«Собака на сене»](#_Tosh0007377)

«Собака на сене» («Собака садовника») Лопе де Вега [62](#_page062), [416](#_page416)

«Солнце» Л. К. Лисенко [389](#_page389)

«Соловей» М. А. Кузмина [379](#_page379)

«Соломенная шляпка» Э. Лабиша [400](#_page400)

«Сполошный зык» («Стенька Разин») Ю. Н. Юрьина [62](#_page062), [439](#_page439)

«Степан Разин» П. Н. Триодина [168](#_page168), [463](#_page463)

«Страх» А. Н. Афиногенова [107](#_page107)

«Суд» В. М. Киршона [409](#_page409)

«Сцены из рыцарских времен» А. С. Пушкина [6](#_page006), [138](#_page138), [139](#_page139), [142](#_page142) – [146](#_page146), [458](#_page458)

«Сын мандарина» Ц. А. Кюи [378](#_page378)

«Сыновья» Ю. П. Германа [283](#_page283)

«Сэр Джон Фальстаф» композиция А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по исторической хронике В. Шекспира «Генрих IV» [395](#_page395), [427](#_page427), [428](#_page428)

«Так было» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона [402](#_page402), [456](#_page456)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [405](#_page405)

«Тема о блудном сыне» [379](#_page379)

«Темп» Н. Ф. Погодина [39](#_page039)

«Терей» Софокла [186](#_page186)

«Тетнульд» Ш. Н. Дадиани [411](#_page411)

«Тимошкин рудник» Л. Ф. Макарьева [130](#_page130), [389](#_page389), [456](#_page456)

«Тихий Дон» И. И. Дзержинского [171](#_page171), [174](#_page174), [175](#_page175), [413](#_page413), [463](#_page463)

«Тишина» Аристофана [194](#_page194), [412](#_page412), [422](#_page422)

«Том Сойер» — см. [«Похождения Тома Сойера»](#_Tosh0007378)

«Травиата» Д. Верди [170](#_page170), [436](#_page436)

«Третейский суд» Менандра [418](#_page418), [422](#_page422)

«3 июля» [63](#_page063)

«3 – 5 июля» А. И. Пиотровского [423](#_page423)

«Три дня» [56](#_page056), [437](#_page437)

«Три еврейских изюминки» И. М. Добрушина и Н. Ойслендера [128](#_page128), [455](#_page455)

«Турецкая трубка» Г. Е. Белицкого и Л. М. Жежеленко [398](#_page398)

«Тыл» В. П. Лебедева [404](#_page404)

«1905 год» А. А. Бардовского [390](#_page390)

«У парижской заставы» («Водовоз») Л. Керубини [409](#_page409)

«Ужин шуток» С. Бенелли [381](#_page381)

«Узелок» И. Г. Терентьева [392](#_page392)

«Укрощение мистера Робинзона» В. А. Каверина [411](#_page411)

«Укрощение строптивой» В. Шекспира [120](#_page120), [414](#_page414), [454](#_page454)

«Улица радости» Н. А. Зархи [40](#_page040)

«Ундервуд» Е. Л. Шварца [33](#_page033), [101](#_page101), [102](#_page102), [130](#_page130), [132](#_page132), [404](#_page404), [449](#_page449), [456](#_page456)

«Унтиловск» Л. М. Леонова [399](#_page399)

«Утопия» Я. Л. Горева, бр. Тур и А. П. Штейна [115](#_page115), [117](#_page117), [453](#_page453)

«Учитель Бубус» А. М. Файко [388](#_page388)

«Фабзавшторм» Д. Г. Толмачева [95](#_page095), [391](#_page391), [448](#_page448)

«Фабрика молодости» А. Н. Толстого [398](#_page398)

«Фальстаф» — см. [«Сэр Джон Фальстаф»](#_Tosh0007379)

«Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского [447](#_page447)

«Фауст» Ш. Гуно [436](#_page436)

«Федор Иоаннович» — см. [«Царь Федор Иоаннович»](#_Tosh0007380)

«Федра» Еврипида [137](#_page137)

«Фокстрот» В. Андреева [391](#_page391)

«Фронт и тыл» А. П. Гладковского [168](#_page168), [463](#_page463)

«Хижина дяди Тома» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона по роману Г. Бичер-Стоу [130](#_page130), [132](#_page132), [396](#_page396), [456](#_page456)

«Химия» А. Г. Ульянского [389](#_page389)

«Хитрая вдовушка и ее четыре поклонника» К. Гольдони [395](#_page395)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони [409](#_page409)

«Хулиган» Я. Л. Задыхина [389](#_page389)

«Царевич Алексей» Д. С. Мережковского [443](#_page443)

«Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова [56](#_page056), [436](#_page436)

«Царь Максимилиан» [85](#_page085)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [382](#_page382)

{502} «Царь Эдип» Г. Гофмансталя [440](#_page440)

«Царь Эдип» Софокла [28](#_page028), [66](#_page066), [69](#_page069), [137](#_page137), [387](#_page387), [418](#_page418), [422](#_page422), [440](#_page440), [442](#_page442)

«Целина» Н. Ф. Львова и А. Н. Горбенко [363](#_page363)

«Чапаев» А. Н. Фурмановой и С. М. Лунина по роману Д. А. Фурманова [406](#_page406)

«Человек, который был четвергом» С. Д. Кржижановского по роману Д. Честертона [89](#_page089), [447](#_page447)

«Человек-масса» Э. Толлера [35](#_page035), [36](#_page036), [38](#_page038), [380](#_page380), [384](#_page384), [421](#_page421), [425](#_page425), [452](#_page452)

«Человек с портфелем» А. М. Файко [116](#_page116), [400](#_page400), [452](#_page452)

«Черевички» П. И. Чайковского [406](#_page406)

«Черный амулет» Н. М. Стрельникова [153](#_page153), [459](#_page459)

«Четыре дня» М. Н. Даниэля [128](#_page128), [410](#_page410), [455](#_page455)

«Четыре миллиона авторов» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона [456](#_page456)

«Чу-Юн-Вай» Ю. Берстля [391](#_page391)

«Чудак» А. Н. Афиногенова [169](#_page169)

«Чудеса в решете» А. Н. Толстого [393](#_page393)

«Чудо св. Антония» М. Метерлинка [392](#_page392)

«Чужой ребенок» В. В. Шкваркина [110](#_page110), [112](#_page112)

«Чумной город» Д. Вильсона [140](#_page140), [457](#_page457)

«Шахтер» В. Н. Билль-Белоцерковского [400](#_page400)

«Шестилетие комсомола» («За шесть лет») [382](#_page382)

«Шеф» А. Н. Горбенко [95](#_page095), [448](#_page448)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского [39](#_page039), [79](#_page079), [168](#_page168), [391](#_page391), [463](#_page463)

«Штурм Перекопа» Ю. А. Шапорина [150](#_page150), [151](#_page151), [397](#_page397), [458](#_page458)

«Эвмениды» Эсхила [209](#_page209), [210](#_page210)

«Эдип в Колоне» Софокла [209](#_page209)

«Эдип-царь» («Эдип») — см. [«Царь Эдип» Софокла](#_Tosh0007381)

«Эуген Несчастный» Э. Толлера [69](#_page069), [380](#_page380), [421](#_page421), [424](#_page424), [425](#_page425), [442](#_page442)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира [452](#_page452)

«Яд» А. В. Луначарского [388](#_page388)

### II. Кинофильмы

[А](#_c01)   [Б](#_c02)   [В](#_c03)   [Г](#_c04)   [Д](#_c05)   [Е](#_c06)   [З](#_c08)   [И](#_c09)   [К](#_c11)   [Л](#_c12)   [М](#_c13)   [Н](#_c14)
[О](#_c15)   [П](#_c16)   [Р](#_c17)   [С](#_c18)   [Т](#_c19)   [У](#_c20)   [Ф](#_c21)   [Х](#_c22)   [Ц](#_c23)   [Ч](#_c24)   [Ш](#_c25)   [Э](#_c30)   [Ю](#_c31)   [Я](#_c32)

«Авиамарш» М. А. Кауфмана [475](#_page475)

«Адрес Ленина» В. М. Петрова [255](#_page255), [340](#_page340)

«Антон Иванович сердится» А. В. Ивановского [472](#_page472)

«Арсенал» («Январское восстание в Киеве в 1918 году») А. П. Довженко [225](#_page225) – [227](#_page227), [247](#_page247), [248](#_page248), [403](#_page403), [469](#_page469), [470](#_page470)

«Ася» А. В. Ивановского [351](#_page351)

«Афганистан» — см. [«Сердце Азии»](#_Tosh0007382)

«Аэлита» Я. А. Протазанова [385](#_page385), [468](#_page468)

«Бабы рязанские» О. И. Преображенской [228](#_page228), [255](#_page255), [470](#_page470)

«Белый орел» Я. А. Протазанова [237](#_page237), [472](#_page472)

«Беспокойная старость» — см. [«Депутат Балтики»](#_Tosh0007383)

«Большой парад» К.‑У. Видора [266](#_page266), [476](#_page476)

«Братья» М. В. Егорова [417](#_page417)

«Броненосец “Потемкин”» С. М. Эйзенштейна [42](#_page042), [215](#_page215) – [219](#_page219), [222](#_page222), [223](#_page223), [229](#_page229), [244](#_page244), [390](#_page390), [466](#_page466), [470](#_page470), [473](#_page473)

«Буйной дорогой» И. З. Трауберга [251](#_page251)

«В город входить нельзя» Ю. А. Желябужского [238](#_page238), [472](#_page472)

«Великий гражданин» Ф. М. Эрмлера [46](#_page046), [316](#_page316), [321](#_page321), [327](#_page327), [341](#_page341), [344](#_page344), [345](#_page345), [351](#_page351), [355](#_page355)

«Великий путь» Э. И. Шуб [252](#_page252)

«Веселая канарейка» Л. В. Кулешова [228](#_page228), [241](#_page241), [473](#_page473)

«Вива, Вилья!» — см. [«Да здравствует Вилья!»](#_Tosh0007384)

«Водоворот» П. П. Петрова-Бытова [224](#_page224), [255](#_page255), [469](#_page469)

«Возвращение Максима» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга [46](#_page046), [277](#_page277), [355](#_page355)

«Встречный» Ф. М. Эрмлера и С. И. Юткевича [46](#_page046), [48](#_page048), [312](#_page312), [324](#_page324), [338](#_page338), [341](#_page341), [408](#_page408), [470](#_page470)

{503} «Гайда, тройка» Ч. Г. Сабинского [472](#_page472)

«Гей, рупп!» — см. [«Эй, ухнем!»](#_Tosh0007385)

«Генеральная линия» — см. [«Старое и новое»](#_Tosh0007386)

«Голубой экспресс» («Экспресс Нанкин — Су-Чжоу») И. З. Трауберга [274](#_page274), [405](#_page405), [477](#_page477)

«Горячие денечки» А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица — [111](#_page111), [112](#_page112), [263](#_page263), [475](#_page475)

«Гроза» В. М. Петрова [46](#_page046), [327](#_page327), [328](#_page328), [339](#_page339), [349](#_page349)

«Гюлли» Н. М. Шенгелая [224](#_page224), [469](#_page469)

«Да здравствует Вилья!» («Вива Вилья!») Д. Конвея [264](#_page264), [266](#_page266) – [268](#_page268), [477](#_page477)

«Два броневика» С. А. Тимошенко [255](#_page255)

«Два друга, модель и подруга» А. Д. Попова [255](#_page255)

«Дворец и крепость» А. В. Ивановского [220](#_page220), [467](#_page467)

«Девушка с Далекой реки» Е. В. Червякова [247](#_page247), [248](#_page248), [474](#_page474)

«Девятое января» В. К. Висковского [305](#_page305), [389](#_page389)

«Декабристы» А. В. Ивановского [223](#_page223), [235](#_page235), [471](#_page471)

«Депутат Балтики» А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица [46](#_page046), [48](#_page048), [277](#_page277) – [280](#_page280), [282](#_page282), [284](#_page284), [285](#_page285), [312](#_page312), [316](#_page316), [323](#_page323), [324](#_page324), [331](#_page331), [333](#_page333) – [335](#_page335), [341](#_page341), [351](#_page351), [352](#_page352), [355](#_page355), [478](#_page478)

«Дети капитана Гранта» В. П. Вайнштока [370](#_page370)

«Джимми Хиггинс» Г. Н. Тасина [239](#_page239), [472](#_page472)

«Для вас найдется работа» И. З. Трауберга [477](#_page477)

«Доля ты русская, долюшка женская» («Из тьмы прошлого») Б. Н. Светлова [220](#_page220), [467](#_page467)

«Долюшка женская» — см. [«Доля ты русская, долюшка женская» («Из тьмы прошлого»)](#_Tosh0007387)

«Дом в сугробах» Ф. М. Эрмлера [475](#_page475)

«Друзья» Л. О. Арнштама [277](#_page277) – [279](#_page279), [283](#_page283), [285](#_page285), [478](#_page478)

«Его зовут Сухэ-Батор» А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица [352](#_page352)

«Его призыв» А. Я. Протазанова [468](#_page468)

«Ее путь» А. З. Штрижака [227](#_page227), [228](#_page228), [469](#_page469)

«За монастырской стеной» П. И. Чардынина [228](#_page228), [236](#_page236), [471](#_page471)

«Заводной жук» Д. Н. Бассалыго [255](#_page255)

«Заключенные» Е. В. Червякова [277](#_page277), [478](#_page478)

«Земля» А. П. Довженко [47](#_page047)

«Златые горы» С. И. Юткевича [470](#_page470)

«Золотой клюв» Е. В. Червякова [227](#_page227), [248](#_page248), [249](#_page249), [403](#_page403)

«Золотой мед» Н. Я. Береснева и В. М. Петрова [228](#_page228), [255](#_page255), [470](#_page470)

«Иван да Марья» В. Широкова [255](#_page255), [474](#_page474)

«Иудушка Головлев» А. В. Ивановского [348](#_page348), [351](#_page351), [472](#_page472)

«Каин и Артем» П. П. Петрова-Бытова [257](#_page257), [474](#_page474)

«Каприз Екатерины II» П. И. Чардынина [234](#_page234), [471](#_page471)

«Каторга» Ю. Я. Райзмана [227](#_page227), [228](#_page228), [469](#_page469)

«Катька Бумажный ранет» Э. Ю. Иогансона и Ф. М. Эрмлера [324](#_page324), [341](#_page341), [475](#_page475)

«Кин» А. Волкова [393](#_page393)

«Клеопатра» С.‑Б. де Милля [265](#_page265), [476](#_page476)

«Коллежский регистратор» («Станционный смотритель») Ю. А. Желябужского и И. М. Москвина [236](#_page236), [468](#_page468), [471](#_page471), [472](#_page472)

«Комедия брака» — см. [«Люблю ли тебя?»](#_Tosh0007388)

«Комсомольск» С. А. Герасимова [48](#_page048), [277](#_page277), [478](#_page478)

«Конец Санкт-Петербурга» В. И. Пудовкина [247](#_page247)

«Королевские матросы» В. А. Брауна [325](#_page325)

«Красные дьяволята» И. Н. Перестиани [220](#_page220), [467](#_page467)

«Крестьяне» Ф. М. Эрмлера [259](#_page259) – [263](#_page263), [268](#_page268), [316](#_page316), [327](#_page327), [341](#_page341), [343](#_page343), [344](#_page344), [351](#_page351), [414](#_page414), [474](#_page474), [475](#_page475)

«Кружева» С. И. Юткевича [255](#_page255)

«Крылья холопа» Ю. В. Тарича [223](#_page223), [468](#_page468)

«Лавка древностей» Т. Бентли [264](#_page264), [476](#_page476)

«Ледяной дом» К. В. Эггерта [234](#_page234), [235](#_page235), [471](#_page471)

«Леночка и виноград» А. В. Кудрявцевой [416](#_page416)

{504} «Лесной человек» Г. М. Стабового [472](#_page472)

«Лесные люди» А. А. Литвинова [227](#_page227), [469](#_page469)

«Летун» И. З. Трауберга [477](#_page477)

«Летчики» Ю. А. Райзмана [414](#_page414), [475](#_page475)

«Луч смерти» Л. В. Кулешова [221](#_page221), [241](#_page241), [468](#_page468)

«Люблю ли тебя?» («Комедия брака») С. А. Герасимова [110](#_page110), [112](#_page112), [113](#_page113)

«Любовь и ненависть» А. А. Гендельштейна [475](#_page475)

«Любовь сильна не страстью поцелуя» Ч. Г. Сабинского [472](#_page472)

«Мария Шапделен» Ж. Дювивье [265](#_page265), [476](#_page476)

«Мать» В. И. Пудовкина [42](#_page042), [218](#_page218), [219](#_page219), [222](#_page222), [223](#_page223), [247](#_page247), [393](#_page393), [466](#_page466) – [468](#_page468), [470](#_page470)

«Минарет смерти» («Пленница гарема») В. К. Висковского [224](#_page224), [469](#_page469)

«Могила Панбурлея» Ч. Г. Сабинского [237](#_page237), [472](#_page472)

«Мой сын» Е. В. Червякова [227](#_page227), [228](#_page228), [247](#_page247) – [249](#_page249), [474](#_page474)

«Молодой лес» Лейтеса [265](#_page265), [268](#_page268), [476](#_page476)

«Молодость побеждает» М. Г. Геловани [255](#_page255)

«Монастырская стена» — см. [«За монастырской стеной» П. И. Чардынина](#_Tosh0007389)

«Мы из Кронштадта» Е. Л. Дзигана [286](#_page286), [416](#_page416), [478](#_page478)

«Мятеж» С. А. Тимошенко [225](#_page225), [255](#_page255), [469](#_page469)

«На дальнем берегу» Э. Ю. Иогансон [238](#_page238), [472](#_page472)

«Нана» Ж. Ренуара [401](#_page401)

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. В. Кулешова [221](#_page221), [241](#_page241), [384](#_page384), [468](#_page468)

«Новый Вавилон» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга [227](#_page227), [245](#_page245), [246](#_page246), [254](#_page254), [468](#_page468), [473](#_page473)

«Новый Гулливер» А. Л. Птушко [263](#_page263), [475](#_page475)

«Обломок империи» Ф. М. Эрмлера [227](#_page227), [245](#_page245), [246](#_page246), [262](#_page262), [273](#_page273), [324](#_page324), [341](#_page341), [420](#_page420), [475](#_page475)

«Одиннадцатый» Д. Вертова [250](#_page250), [251](#_page251)

«Одна» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга [370](#_page370), [470](#_page470)

«Октябрина» — см. [«Похождения Октябрины»](#_Tosh0007390)

«Октябрь» («Десять дней, которые потрясли мир») С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова [225](#_page225), [244](#_page244) – [247](#_page247), [469](#_page469), [473](#_page473)

«Отец Сергий» Я. А. Протазанова [472](#_page472)

«Оторванные рукава» Б. И. Юрцева [228](#_page228), [255](#_page255), [470](#_page470)

«Очень хорошо живется» — см. [«Простой случай»](#_Tosh0007391)

«Падение династии Романовых» Э. И. Шуб [252](#_page252)

«Папиросница от Моссельпрома» Ю. А. Желябужского [472](#_page472)

«Париж уснул» Р. Клера [215](#_page215)

«Парижский сапожник» Ф. М. Эрмлера [224](#_page224), [341](#_page341), [469](#_page469), [475](#_page475)

«Песнь на камне» Лео Мура [224](#_page224), [469](#_page469)

«Песнь о Казахстане» И. Г. Трауберга [477](#_page477)

«Петер» («Петер и Ева») Г. Костерлица [265](#_page265), [476](#_page476)

«Петр Первый» В. М. Петрова [46](#_page046), [340](#_page340)

«Пиковая дама» Я. А. Протазанова [472](#_page472)

«Пленники моря» («Драма на подводной лодке») М. Е. Вернера [228](#_page228), [470](#_page470)

«По закону» Л. В. Кулешова [241](#_page241), [473](#_page473)

«Победители ночи» — см. [«Турбина № 3»](#_Tosh0007392)

«Подвиг во льдах», монтаж Г. Н. и С. Д. Васильевых [400](#_page400)

«Подруги» Л. О. Арнштама [46](#_page046), [415](#_page415)

«Последний миллиардер» Р. Клера [267](#_page267), [268](#_page268)

«Потемкин» — см. [«Броненосец “Потемкин”»](#_Tosh0007393)

«Потомок Чингис-хана» В. И. Пудовкина [227](#_page227), [229](#_page229), [248](#_page248), [272](#_page272)

«Похождения мистера Веста в стране большевиков» — см. [«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»](#_Tosh0007394)

{505} «Похождения Октябрины» Г. М. Козинцева и Л. Г. Трауберга [242](#_page242), [305](#_page305)

«Почта» М. М. Цехановского [228](#_page228)

«Поющий шут» Л. Бэкона [229](#_page229), [470](#_page470)

«Поэт и царь» В. Р. Гардина [227](#_page227), [234](#_page234), [235](#_page235), [471](#_page471)

«Право на жизнь» П. П. Петрова-Бытова [255](#_page255)

«Предатель» А. М. Роома [218](#_page218), [466](#_page466)

«Простой случай» («Очень хорошо живется») В. И. Пудовкина [232](#_page232), [470](#_page470)

«Пугачев» П. П. Петрова-Бытова [279](#_page279), [478](#_page478)

«Пурга» Ч. Г. Сабинского [238](#_page238), [472](#_page472)

«Путевка в жизнь» Н. В. Экка [470](#_page470)

«Путешествие в Арзрум» М. З. Левина [277](#_page277), [370](#_page370), [416](#_page416), [418](#_page418)

«Путь на Восток» Д.‑У. Гриффита [465](#_page465)

«Рапорт миллионам» Б. Кантера [227](#_page227), [470](#_page470)

«Рейс мистера Ллойда» Д. Н. Бассалыго [255](#_page255), [474](#_page474)

«Родной брат» Г. А. Кроля [255](#_page255), [474](#_page474)

«Россия Николая II и Лев Толстой» Э. И. Шуб [252](#_page252)

«С. В. Д.» («Союз Великого дела») Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга [223](#_page223), [468](#_page468), [469](#_page469), [473](#_page473)

«Светлый город» О. И. Преображенской [255](#_page255)

«Свои и чужие» Ю. В. Тарича [238](#_page238), [472](#_page472)

«Семеро смелых» С. А. Герасимова [48](#_page048), [131](#_page131), [274](#_page274) – [276](#_page276), [324](#_page324), [351](#_page351), [416](#_page416), [477](#_page477)

«Семьсот семнадцать» — см. [«Товарный № 717»](#_Tosh0007395)

«Сердце Азии» («Афганистан») В. А. Ерофеева [227](#_page227), [228](#_page228), [469](#_page469)

«Скарамуш» Р. Ингрема [235](#_page235), [471](#_page471)

«Скорбь бесконечная» А. П. Пантелеева [220](#_page220), [467](#_page467)

«Сломанные побеги» Д.‑У. Гриффита [465](#_page465)

«Смертный номер» Г. А. Кроля [305](#_page305)

«Солдатский сын» Н. И. Лебедева [357](#_page357)

«Спящий Париж» — см. [«Париж уснул»](#_Tosh0007396)

«Станционный смотритель» — см. [«Коллежский регистратор»](#_Tosh0007397)

«Старое и новое» («Генеральная линия») С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова [227](#_page227), [244](#_page244), [245](#_page245), [404](#_page404), [473](#_page473)

«Стачка» С. М. Эйзенштейна [215](#_page215) – [218](#_page218), [221](#_page221), [222](#_page222), [244](#_page244), [247](#_page247), [473](#_page473)

«Строгий юноша» А. М. Роома [279](#_page279), [478](#_page478)

«Счастливые кольца» Л. В. Голуба и Н. Ф. Садковича [255](#_page255)

«Счастливый червонец» А. А. Дмитриева [255](#_page255), [474](#_page474)

«Сын Монголии» И. З. Трауберга [269](#_page269), [417](#_page417)

«Товарный № 717» Н. И. Лебедева [357](#_page357)

«Толпа» К.‑У. Видора [266](#_page266), [476](#_page476)

«Третья жена муллы» В. К. Висковского [237](#_page237), [472](#_page472)

«Три товарища» С. А. Тимошенко [48](#_page048)

«Тунгус с Хэньмара» М. В. Большинцова [327](#_page327)

«Турбина № 3» («Победители ночи») С. А. Тимошенко [324](#_page324), [391](#_page391), [430](#_page430), [431](#_page431)

«Турксиб» В. А. Турина [227](#_page227), [470](#_page470)

«1860 год» А. Блазетти [265](#_page265), [476](#_page476)

«Ухабы» («Ухабы жизни») А. М. Роома [224](#_page224), [469](#_page469)

«Федька» Н. И. Лебедева [277](#_page277), [281](#_page281), [478](#_page478)

«Фриц Бауэр» В. М. Петрова [339](#_page339)

«Хлеб наш насущный» К.‑У. Видора [266](#_page266), [268](#_page268), [476](#_page476)

«Хромой барин» К. В. Эггерта [228](#_page228), [234](#_page234), [236](#_page236), [471](#_page471)

«Цена человека» М. А. Авербаха и М. С. Донского [227](#_page227), [255](#_page255), [469](#_page469)

«Чапаев» Г. Н. и С. Д. Васильевых [46](#_page046), [48](#_page048), [260](#_page260), [268](#_page268), [276](#_page276), [278](#_page278), [282](#_page282), [316](#_page316), [347](#_page347), [349](#_page349), [350](#_page350), [431](#_page431), [475](#_page475), [478](#_page478)

«Частная жизнь Петра Виноградова» А. В. Мачерета [111](#_page111), [475](#_page475)

«Частный случай» И. З. Трауберга [477](#_page477)

«Человек с киноаппаратом» Д. Вертова [250](#_page250), [251](#_page251)

{506} «Черный парус» С. И. Юткевича [255](#_page255)

«Чертово колесо» («Моряк с “Авроры”») Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга [43](#_page043), [221](#_page221), [299](#_page299), [305](#_page305), [324](#_page324), [356](#_page356), [391](#_page391), [430](#_page430), [468](#_page468)

«Член правительства» А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица [321](#_page321), [352](#_page352)

«Чудо» П. П. Петрова-Бытова [256](#_page256) – [259](#_page259), [474](#_page474)

«Чудотворец» А. П. Пантелеева [220](#_page220), [467](#_page467)

«Шагай, Совет!» Д. Вертова [216](#_page216)

«Шестая часть мира» Д. Вертова [216](#_page216), [222](#_page222), [224](#_page224), [250](#_page250), [251](#_page251), [395](#_page395)

«Шинель» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга [222](#_page222), [468](#_page468)

«Эвер Грин» («Вечно юная») В. Севилла [265](#_page265), [476](#_page476)

«Эй, ухнем!» («Гей, рупп!») М. Фрича [266](#_page266), [268](#_page268), [476](#_page476)

«Элисо» Н. М. Шенгелая [227](#_page227), [248](#_page248), [474](#_page474)

«Юность Максима» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга [46](#_page046), [268](#_page268), [276](#_page276), [313](#_page313), [324](#_page324), [349](#_page349), [350](#_page350), [475](#_page475), [478](#_page478)

«Юность поэта» А. А. Народицкого [278](#_page278), [418](#_page418), [478](#_page478)

«Яд» Е. А. Иванова-Баркова [238](#_page238), [472](#_page472)

1. Ф. Зелинский. Жизнь идей. СПб., 1905. [↑](#footnote-ref-2)
2. А. А. Кроленко приводит эти слова не по памяти. На протяжении многих лет он вел своеобразную хронику-дневник, в который заносил все сколько-нибудь существенное из случившегося за день. Слова Зелинского почерпнуты из этой хроники. [↑](#footnote-ref-3)
3. Сообщено М. Н. Лобановой, двоюродной сестрой А. И. Пиотровского. [↑](#footnote-ref-4)
4. «История советского театра». Л., ГИХЛ, 1933. [↑](#footnote-ref-5)
5. «История советского театра», стр. 245. [↑](#footnote-ref-6)
6. Проблемы социологии искусства. «Academia», 1926, стр. 125. [↑](#footnote-ref-7)
7. Е. Добин. Козинцев и Трауберг. Л.‑М., «Искусство», 1963, стр. 46. [↑](#footnote-ref-8)
8. Печатается по тексту сборника статей А. И. Пиотровского «За советский театр!» Л., «Academia», 1925 (впервые напечатано в газете «Жизнь искусства», 1920, 19 – 20 июня; 25 июня). [↑](#endnote-ref-2)
9. Театр Народной комедии был организован режиссером С. Э. Радловым не в январе 1920 г., как указал А. И. Пиотровский в примечании к своей статье, а несколько раньше. Днем начала его деятельности правильнее считать 15 ноября 1919 г., когда в Железном зале петроградского Народного дома начались выступления Театра художественного дивертисмента под руководством С. Э. Радлова. Название «Театр Народной комедии» появилось на афише этого коллектива только 17 февраля 1920 г.

Стремясь реформировать эстраду, приблизив ее к интересам народных масс, С. Э. Радлов привлек к работе наряду с драматическими актерами артистов цирка, смело вводил в спектакли элементы клоунады и акробатики. Поиски театра, направленные на возрождение т. н. цирковой комедии, представляли несомненный интерес. Однако установить тесную связь с новым зрителем коллективу не удалось, и в январе 1922 г. он прекратил свое существование. [↑](#endnote-ref-3)
10. «Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга» — цирковая комедия С. Э. Радлова. Премьера спектакля состоялась 8 января 1920 г. [↑](#endnote-ref-4)
11. Здесь явная описка, речь идет о Бобчинском. Текст реплики также приведен неточно. Бобчинский говорит: «… только сверх носа небольшая нашлепка!» [↑](#endnote-ref-5)
12. {434} «Обезьяна-доносчица», «Вторая дочь банкира», «Пленник» — комедии С. Э. Радлова. Премьеры спектаклей состоялись соответственно 17 февраля, 20 апреля, 30 мая 1920 г. [↑](#endnote-ref-6)
13. Печатается по тексту сборника «За советский театр!» (впервые напечатано в газете «Жизнь искусства», 1920, 19 – 20 августа). [↑](#endnote-ref-7)
14. В начале двадцатых годов А. И. Пиотровский во многом разделял идеи сторонников наиболее радикальных преобразований в сфере искусства. Такая точка зрения неизбежно вела к отрицанию роли традиций в художественном творчестве. Говоря о «чистом искусстве», критик имел в виду творчество тех художников, которые оставались верны традициям психологического реализма. [↑](#endnote-ref-8)
15. А. И. Пиотровский был излишне категоричен. Советская власть даже в трудные годы гражданской войны стремилась создать максимально благоприятные условия для работы художественной интеллигенции. Борясь за сохранение культурного наследия, пролетарское государство вместе с тем всячески способствовало и становлению нового искусства. Однако отсюда не следовало, что поддержка должна быть оказана любому эксперименту. Государство заботилось в первую очередь о развитии тех видов и форм искусства, которые наиболее эффективно служили делу социалистической революции. [↑](#endnote-ref-9)
16. План монументальной пропаганды предусматривал сооружение в Москве, Петрограде и других городах страны памятников выдающимся революционерам, деятелям науки, литературы и искусства. В первые годы Советской власти ряд таких памятников действительно был установлен. Выполненные скульпторами крайне левых направлений в сжатые сроки, они, как правило, не отвечали высоким художественным требованиям и вскоре были снесены. [↑](#endnote-ref-10)
17. Остров отдыха — Каменный остров в Петрограде. 20 июня 1920 г., в день открытия Домов отдыха на островах, здесь в естественных условиях была поставлена пантомима «Блокада России» (сценарист и режиссер С. Э. Радлов). Территорию острова и расположенные на нем здания специально оформили к этому дню архитектор И. А. Фомин и художница В. М. Ходасевич. [↑](#endnote-ref-11)
18. Праздник III Интернационала (режиссер А. И. Пиотровский) — массовое театрализованное представление с элементами военного маневра — был проведен 2 августа 1920 г. в Красном Селе под Петроградом; в сценах боев участвовало свыше двух тысяч красноармейцев. [↑](#endnote-ref-12)
19. В годы гражданской войны дни красного календаря часто отмечались в Петрограде агитационными представлениями под открытым небом, получившими название «массовых празднеств» или «массовых инсценировок». Проводились они в большинстве случаев у здания Фондовой биржи. А. И. Пиотровский принимал активное участие в организации празднеств и посвятил им несколько статей. [↑](#endnote-ref-13)
20. {435} Печатается по тексту сборника «За советский театр!» (впервые напечатано в газете «Жизнь искусства», 1922, 3 января). [↑](#endnote-ref-14)
21. В январе 1921 г. новых постановок произведений В. Шекспира ни один из петроградских театров не осуществил. Речь здесь идет о заметном изменении репертуара в первый период нэпа. [↑](#endnote-ref-15)
22. Органы Наркомпроса, ведавшие организацией культурной жизни страны, постоянно боролись за снижение цен на места в театрах, кино и т. п. Полностью решить такую сложную задачу Наркомпросу по условиям времени не удалось. Тем не менее к началу 1921 г. зрелища стали подлинно доступными для народа. Этому способствовало два обстоятельства: во-первых, несмотря на стремительное падение курса рубля, цены на билеты оставались предельно низкими, во-вторых, широкий размах приобрела система бесплатного распределения билетов через государственные учреждения и общественные организации. [↑](#endnote-ref-16)
23. Большая драма — Большой драматический театр, начавший свою деятельность 15 февраля 1919 г. [↑](#endnote-ref-17)
24. См. статью А. И. Пиотровского [«Театр Народной комедии»](#_Toc318709690) (стр. 50 настоящего сборника). [↑](#endnote-ref-18)
25. Театр «Вольная комедия» (главный режиссер Н. В. Петров) — открылся в Петрограде 9 ноября 1920 г. по инициативе Петроградского Театрального отделения и Политпросветотдела Балтфлота как театр политической сатиры. На намеченных позициях коллектив удержался недолго, однако деятельность его продолжалась до 1925 г. [↑](#endnote-ref-19)
26. Театр Комической оперы, организованный К. А. Марджановым в Петрограде, открылся 5 июня 1920 г. По замыслу своего руководителя, он должен был стать театром синтетического плана, рассчитанным на постановку комической оперы, оперетты, легкой комедии. Начав работу в задуманном направлении и осуществив ряд интересных спектаклей, театр обратился к ходовому опереточному репертуару и в 1922 г. закрылся. [↑](#endnote-ref-20)
27. «Самое главное» — пьеса Н. Н. Евреинова. Премьера спектакля в театре «Вольная комедия» состоялась 19 февраля 1921 г. [↑](#endnote-ref-21)
28. «Кривое зеркало» — театр малых форм в Петербурге — Петрограде — Ленинграде. Возник в 1908 году по инициативе артистки З. В. Холмской, работал под руководством известного критика А. Р. Кугеля. После смерти А. Р. Кугеля (1928 г.) превратился в обычный театр эстрады и вскоре прекратил свое существование. Говоря о «технике» «Кривого зеркала», А. И. Пиотровский подразумевал своеобразную трактовку театром остросатирических и пародийных произведений, а также его стремление к освоению новых жанров (напр., моноспектакль). Театр «Вольная комедия» на первых порах шел в русле тех же традиций, чему способствовало сотрудничество Н. Н. Евреинова — бывшего режиссера «Кривого зеркала». [↑](#endnote-ref-22)
29. А. И. Пиотровский несколько односторонне оценивал суть перемен, которые вносил в театральную жизнь нэп. Возможность возрождения частной инициативы в сфере искусства он рассматривал как отказ пролетарского государства от достигнутых в ходе {436} культурной революции завоеваний. При этом А. И. Пиотровский упускал из виду, что рабоче-крестьянская власть, принципиально выступая против системы антреприз, никогда не запрещала их законодательным путем. Последовательно осуществляя идеологический контроль во всех сферах творческой деятельности, государство и раньше ни в коей мере не стремилось поставить театры под «стеклянный колпак» или взять на себя функции монополиста в определении путей развития «художественного производства». Усиление предпринимательского начала в театральном деле, вызванное нэпом, вовсе не вело к сдаче позиций, завоеванных Советской властью. Уже недалекое будущее показало, что идеологическое руководство и контроль не только по-прежнему оставались за государством, но именно в годы нэпа приобрели наиболее четкие формы (были созданы специальные контролирующие организации — Главлит и Главрепертком). Что же касается хозяйственной и административной деятельности антрепренеров, то она жестко регламентировалась финансовыми органами и профсоюзом работников искусств. [↑](#endnote-ref-23)
30. Большая опера — Государственный Большой оперный театр в Петрограде (б. Оперный театр Народного дома). Сезон 1921/22 г. театр действительно начал «Маккавеями» А. Г. Рубинштейна и «Царской невестой» Н. А. Римского-Корсакова, которые в дальнейшем не исполнялись. В полемическом задоре А. И. Пиотровский зачислил в разряд «дешевых опер» многие произведения оперной классики, лишенные, с его точки зрения, ярко выраженного социального звучания, то есть такие, как «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Мазепа» П. И. Чайковского, «Дубровский» Э. Ф. Направника, «Травиата» Д. Верди, «Фауст» Ш. Гуно, «Севильский цирюльник» Д. Россини. Кроме этих опер и «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, театр в ноябре и декабре 1921 г. (сезон открылся 1 ноября) никаких других произведений в свой репертуар не включал. [↑](#endnote-ref-24)
31. Петроградский драматический театр — б. Драматический театр Народного дома. «Ряса» — пьеса И. Н. Потапенко (премьера 6 октября 1921 г.); «Заза» — пьеса П. Бертона и Ш. Симона. В газете «Жизнь искусства», где систематически публиковались театральные программы, постановка пьесы «Заза» Петроградским драматическим театром в сезоне 1921/22 г. не отмечена. [↑](#endnote-ref-25)
32. Речь идет о пьесе В. В. Каменского «Мировой конкурс остроумия» (премьера 8 ноября 1921 г.). [↑](#endnote-ref-26)
33. Печатается по тексту сборника «За советский театр!» (впервые напечатано в газете «Жизнь искусства», 1922, 24 января). [↑](#endnote-ref-27)
34. Центральная театральная студия Главполитпросвета, которой руководил актер и режиссер В. В. Шимановский (первоначальное название — «Центральная драматическая студия»), организовалась в Петрограде не в 1920 г., как указал А. И. Пиотровский в примечании к статье, а летом 1919 г. на базе Рабочей драматической студии Дома культуры Северо-западных {437} железных дорог. 15 декабря 1924 г. студия была преобразована в Государственный агитационный театр. [↑](#endnote-ref-28)
35. «Девятое января» — одна из картин композиции «Три дня» (14 декабря 1825 г., 9 января 1905 г., 25 октября 1917 г.), впервые показанной 22 января 1922 г. По свидетельству Д. А. Щеглова, «инсценировка имела большой успех и… за два года была поставлена более ста раз» (Дм. Щеглов. У истоков. — В кн.: «У истоков». М., ВТО, 1960, стр. 124). [↑](#endnote-ref-29)
36. Д. А. Щеглов писал в своих воспоминаниях, что эта картина «начиналась пением “Спаси, господи”, затем читались с пафосом отрывки из статьи Горького “9 января”, воспоминания очевидцев, например Л. Гуревич и др. Заканчивалась картина “пантомимой скорби” и пением без слов “Вы жертвою пали…”» (Там же, стр. 123). [↑](#endnote-ref-30)
37. Печатается по тексту сборника «За советский театр!» (впервые напечатано в газете «Жизнь искусства», 1922, 4 апреля). [↑](#endnote-ref-31)
38. Ленинградский Тюз открылся 23 февраля 1922 г. инсценировкой П. П. Горлова по сказке П. П. Ершова «Конек-горбунок» (режиссер А. А. Брянцев). А. И. Пиотровский допустил описку, указав в примечании к статье, что в этот день театр был основан. На самом деле датой основания Тюза является 5 июля 1921 г., — день, когда Петроградский губоно утвердил проект организации театра для юношества. [↑](#endnote-ref-32)
39. Печатается по тексту сборника «За советский театр!» (впервые напечатано в газете «Жизнь искусства», 1922, 12 сентября). [↑](#endnote-ref-33)
40. Речь идет о передвижных фронтовых театральных труппах, которые в годы гражданской войны повсеместно обслуживали воинские части и подразделения. Такие труппы в большом количестве создавались Политуправлением Реввоенсовета республики, а также политуправлениями и политотделами фронтов, армий, дивизий. [↑](#endnote-ref-34)
41. Правильнее: «Передвижная труппа ПТО». Петроградское отделение ТЕО (Театрального отдела Наркомпроса — органа высшей театральной власти в стране) было ликвидировано 20 ноября 1919 г., после чего все его функции перешли к новому органу местной власти — Петроградскому Театральному отделению (ПТО). [↑](#endnote-ref-35)
42. Печатается по тексту сборника «За советский театр!» (впервые напечатано в журнале «Жизнь искусства», 1923, № 21). [↑](#endnote-ref-36)
43. «Принцесса Турандот» К. Гоцци была поставлена Е. Б. Вахтанговым в Третьей студии МХАТа (премьера 28 февраля 1922 г.). [↑](#endnote-ref-37)
44. {438} Театр Новой драмы открылся в Петрограде 29 октября 1922 г. Являясь театром экспериментальным, ставил своей задачей поиски новых форм истолкования современной и классической драматургии. Осуществив несколько постановок («Восстание ангелов» А. Я. Бруштейн и В. Н. Соловьева по А. Франсу, «Необыкновенные приключения Эрнста Гофмана» К. Н. Державина, «Падение Елены Лей» А. И. Пиотровского, «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина), театр в 1923 г. закрылся. А. И. Пиотровский явно симпатизировал опытам Новой драмы. Об этом свидетельствует тот факт, что именно сюда он отдал свою пьесу. [↑](#endnote-ref-38)
45. В сезонах 1921/22 г. и 1922/23 г. В. Э. Мейерхольд поставил «Нору» Г. Ибсена (спектакль шел под названием «Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд») и «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка в Театре актера, «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина в Театре ГИТИС, «Земля дыбом» С. М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь» в Театре Вс. Мейерхольда, «Доходное место» А. Н. Островского в Театре Революции. [↑](#endnote-ref-39)
46. Упоминая о «Принцессе Турандот», работах В. Э. Мейерхольда и Театра Новой драмы, А. И. Пиотровский хотел подчеркнуть, что даже самые современные искания в области режиссуры строятся на классике и таком драматургическом материале, как либретто, инсценировка, переводная пьеса и далеко не совершенные опыты начинающих авторов. Все это никак не удовлетворяло молодой советский театр, который остро нуждался в высокохудожественной драматургии, отражающей сложнейшие проблемы революционной современности. [↑](#endnote-ref-40)
47. «… Островский в Третьей студии…» — спектакль «Правда — хорошо, а счастье — лучше», поставленный Б. Е. Захавой. [↑](#endnote-ref-41)
48. К произведениям А. В. Сухово-Кобылина В. Э.  Мейерхольд обращался неоднократно начиная с 1904 г., когда он осуществил постановку «Дела» на сцене Товарищества новой драмы в Херсоне. В 1917 г. им были поставлены в Александринском театре «Свадьба Кречинского» (совместно с А. Н. Лаврентьевым), «Дело» и «Смерть Тарелкина» (спектакль шел под названием «Веселые расплюевские дни»). «Маскарад» М. Ю. Лермонтова был осуществлен В. Э. Мейерхольдом тоже в Александринском театре в 1917 г. В 1922 г. режиссер создал новый сценический вариант «Смерти Тарелкина» (Театр ГИТИС), а в 1933 г. — «Свадьбы Кречинского» (Театр им. Вс. Мейерхольда). О последнем спектакле см. статью А. И. Пиотровского [«Трагикомедия о деньгах. “Свадьба Кречинского” в Театре им. В. Э. Мейерхольда»](#_Toc318709722) (стр. 104 настоящего сборника). [↑](#endnote-ref-42)
49. А. И. Пиотровский имел в виду экспрессионистскую драматургию Г. Кайзера, Э. Толлера, В. Газенклевера, поклонником и пропагандистом которой он тогда являлся. [↑](#endnote-ref-43)
50. Печатается по тексту сборника «За советский театр!» (впервые напечатано в журнале «Жизнь искусства», 1923, № 33). [↑](#endnote-ref-44)
51. {439} В XVIII в. немецкие города Лейпциг и Иена быстро выросли в крупнейшие культурные центры Германии. Их названия стали с тех пор символом бурного развития культуры в провинции. [↑](#endnote-ref-45)
52. В сезоне 1920/21 г. в Петрозаводском городском театре работала труппа под руководством К. Н. Берлянда, И. Д. Калугина и С. А. Малявина, состоявшая в основном из петроградских артистов. В репертуаре труппы, так же как и в предыдущие сезоны, когда театром руководил Н. В. Петров, преобладала классика. [↑](#endnote-ref-46)
53. Автор пьесы «Сполошный зык» («Стенька Разин») Ю. Н. Юрьин жил и работал в те годы в Петрозаводске. [↑](#endnote-ref-47)
54. Пушкинский театр — городской театр Пскова. С августа 1920 г. — Псковский государственный театр им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-48)
55. Политпросветы — губернские и уездные отделения Главного политико-просветительного комитета республики, органы, руководившие культурной жизнью в пределах губернии или уезда. [↑](#endnote-ref-49)
56. В первые годы нэпа большинство театров было снято с государственного обеспечения и переведено на самоокупаемость. Это обстоятельство и имел в виду А. И. Пиотровский, когда писал о переходе политпросветов «на расчетливое хозяйство». [↑](#endnote-ref-50)
57. «Псковский набат», «Карельская коммуна», «Волна» — газеты Пскова, Петрозаводска, Архангельска. [↑](#endnote-ref-51)
58. А. С. Суворин — журналист, драматург, издатель реакционной газеты «Новое время»; был одним из организаторов, а затем владельцем театра Литературно-художественного общества в Петрограде. Суворинский театр ориентировался в основном на мелкобуржуазного зрителя, уделяя значительное внимание постановкам мелодрам и развлекательных пьес. В первые годы нэпа, когда театры в связи с переходом на самоокупаемость, вынуждены были изменить свою репертуарную политику, многие актерские коллективы действительно обрели «суворинское лицо». Особенно заметно это было в провинции, где наряду с классикой и пьесами, рожденными революцией, нередко шли низкопробные поделки, постановка которых преследовала чисто кассовые цели. [↑](#endnote-ref-52)
59. «Женщина в сорок лет» — пьеса Силь-Вара. [↑](#endnote-ref-53)
60. «Маленькая женщина с большим характером» — пьеса Эсмонда. Сведения о спектаклях, которые приводит А. И. Пиотровский, не совпадают с отчетами, помещенными в газете «Псковский набат». Главную роль в пьесе Эсмонда исполняла актриса Шигорина. В бенефис А. Я. Садовской, который состоялся в конце июля 1923 г., шла пьеса Я. Соснова «Женщина с прошлым». [↑](#endnote-ref-54)
61. Бенефис М. Д.  Борисевич состоялся в двадцатых числах июля 1923 г. (см.: Бенефис М. Д. Борисевич. — «Волна», 1923, 25 июля, № 163). [↑](#endnote-ref-55)
62. «Жизнь за мгновение» — пьеса И. М. Булацеля, «Обнаженная» — пьеса А. Батайля. [↑](#endnote-ref-56)
63. «Кавалерийский набег девятнадцатого — двадцатого года…» — тенденция к решительным реформам в области сценического искусства, пропагандистами которых являлись теоретики Пролеткульта и деятели левого театрального фронта во главе с В. Э. Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-57)
64. {440} Печатается по тексту сборника «За советский театр!» (впервые напечатано в журнале «Жизнь искусства», 1924, № 1). [↑](#endnote-ref-58)
65. Имеется в виду драматургическая основа театрализованных празднеств («массовых инсценировок»). [↑](#endnote-ref-59)
66. «Канцлер и слесарь» — пьеса А. В. Луначарского. «Озеро Люль» — пьеса А. М. Файко. [↑](#endnote-ref-60)
67. Печатается по тексту газеты «Ленинградская правда», 1924, 22 марта. [↑](#endnote-ref-61)
68. В 1924 г. А. Моисси дважды гастролировал в Ленинграде. Во время первого приезда он дал четыре спектакля (три — на сцене Большого драматического театра, один — на сцене Академического театра драмы). 20 и 23 марта А. Моисси выступил в роли Гамлета, 22 марта — в роли Эдипа («Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя), 24 марта — в роли Протасова («Живой труп» Л. Н. Толстого). [↑](#endnote-ref-62)
69. Вместе с А. Моисси в спектакле участвовали: Д. М. Голубинский (король), Н. И. Комаровская (королева), Н. Ф. Монахов (Полоний), Е. А. Боронихин (Лаэрт), М. А. Ведринская (Офелия), Г. М. Мичурин (Горацио), Г. В. Музалевский (1‑й актер), В. Я. Софронов (1‑й могильщик). [↑](#endnote-ref-63)
70. Спектакли «Гамлет» и «Царь Эдип», подготовленные специально к приезду А. Моисси, в текущий репертуар театра не вошли. [↑](#endnote-ref-64)
71. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1925, № 17. [↑](#endnote-ref-65)
72. Премьера «Царя Эдипа» Софокла в Ленинградском академическом театре драмы (режиссер К. П. Хохлов) состоялась 21 апреля 1925 г. [↑](#endnote-ref-66)
73. «Бранд» — драма Г. Ибсена. [↑](#endnote-ref-67)
74. «Лизистрата» Аристофана (перевод А. И. Пиотровского, композиция текста А. И. Пиотровского и С. Э. Радлова) была поставлена в Ленинградском академическом театре драмы С. Э. Радловым (премьера 4 октября 1924 г.). Спектакль исполнялся на сцене Малого оперного театра, которая в те годы постоянно использовалась как филиальная сцена Академического театра драмы. [↑](#endnote-ref-68)
75. ИСИ — Ленинградский институт сценических искусств; ныне Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. [↑](#endnote-ref-69)
76. {441} Далькрозианство — система ритмического воспитания, разработанная швейцарским композитором и педагогом Э. Жак-Далькрозом. В основе этой системы лежала органическая связь музыки и движения. [↑](#endnote-ref-70)
77. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1925, № 19. [↑](#endnote-ref-71)
78. Речь идет о пьесе Д. В. Аверкиева «Каширская старина». [↑](#endnote-ref-72)
79. Пьеса Д. П. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских» — одна из первых советских пьес, вошедших в репертуар Малого театра и Ленинградского академического театра драмы. В Ленинграде спектакль поставил Л. С. Вивьен (премьера 7 мая 1925 г.) на сцене Малого оперного театра. [↑](#endnote-ref-73)
80. Точнее: Театра-студии Академического театра драмы. Театр-студия был организован с целью создать необходимые условия для совершенствования мастерства молодых актеров, уже окончивших специальные учебные заведения. [↑](#endnote-ref-74)
81. Комедию А. А. Шаховского «Полубарские затеи» в постановке В. Р. Раппапорта и оформлении Н. П. Акимова Театр-студия показал впервые 2 апреля 1925 г. [↑](#endnote-ref-75)
82. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1925, № 23. [↑](#endnote-ref-76)
83. Генеральная репетиция «Мандата» Н. Р. Эрдмана в Ленинградском академическом театре драмы, после которой А. И. Пиотровский написал рецензию, состоялась 31 мая 1925 г.; премьера спектакля — 2 октября 1925 г. [↑](#endnote-ref-77)
84. В редакционном примечании к рецензии А. И. Пиотровского указывалось: «Настоящий отзыв о постановке “Мандата” в актеатрах является предварительным. К подробной оценке этого спектакля редакция вернется, когда пьеса увидит свет академической рампы». После премьеры спектакля журнал опубликовал статью С. С. Мокульского (см.: С. М. «Мандат» в Акдраме. — «Жизнь искусства», 1925, № 42, стр. 18). [↑](#endnote-ref-78)
85. Постановка «Мандата», осуществленная В. Э. Мейерхольдом в театре его имени (премьера 20 апреля 1925 г.), получила почти единодушную положительную оценку критики, театральной общественности и зрителей. Рецензенты отмечали остросатирическое звучание спектакля, его антимещанский обличительный пафос, использование режиссером ряда новаторских приемов. [↑](#endnote-ref-79)
86. Работа над «Пугачевщиной» К. А. Тренева протекала в Ленинградском академическом театре драмы в сложных условиях Руководство постановкой переходило от одного режиссера к другому, в процессе репетиций менялся состав исполнителей, актеры {442} с трудом осваивали новый, необычный для них драматургический материал. В результате выпуск спектакля неоднократно откладывался. Премьера была назначена сперва на 15 мая 1925 г., затем перенесена на 22 мая и, наконец, отложена до следующего сезона. После длительной доработки, проведенной режиссерской коллегией в составе Л. С. Вивьена, Н. В. Петрова и К. П. Хохлова, спектакль увидел свет рампы только 20 февраля 1926 г. [↑](#endnote-ref-80)
87. В Малом театре, раньше чем в Академическом театре драмы, была поставлена пьеса Д. П. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских», в МХАТ — «Пугачевщина» К. А. Тренева, в Театре им. Вс. Мейерхольда — «Мандат» Н. Р. Эрдмана. [↑](#endnote-ref-81)
88. «Джентльмена» А. И. Сумбатова Академической театр драмы показал 14 февраля 1925 г. (режиссер Е. П. Студенцов); о постановке «Царя Эдипа» Софокла см. статью А. И. Пиотровского [«Романтический “Эдип” (Акдрама)»](#_Toc318709700) (стр. 66 настоящего сборника). [↑](#endnote-ref-82)
89. Б. А. Горин-Горяинов играл в спектакле роль Гулячкина. [↑](#endnote-ref-83)
90. А. И. Пиотровский слишком строго отнесся к спектаклю Академического театра драмы. Его постановщик и исполнители вовсе не стремились к «левизне». Спектакль был поставлен в плане бытовой комедии, но от этого отнюдь не терял политической заостренности; тема обличения мещанства раскрывалась в нем достаточно убедительно. [↑](#endnote-ref-84)
91. «Эуген Несчастный» Э. Толлера (перевод А. И. Пиотровского) был поставлен в Ленинградском академическом театре драмы С. Э. Радловым (премьера 15 декабря 1923 г.). Спектакль исполнялся на сцене Малого оперного театра. [↑](#endnote-ref-85)
92. Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1925, № 47. [↑](#endnote-ref-86)
93. Статья была написана в связи с предстоящей постановкой пьесы А. И. Пиотровского «Гибель пяти» на сцене Ленинградского Большого драматического театра. [↑](#endnote-ref-87)
94. Премьера спектакля, осуществленного П. К. Вейсбремом, состоялась 18 ноября 1925 г. [↑](#endnote-ref-88)
95. Печатается по тексту сборника «Дела и дни Большого драматического театра». Сборник № 2. Л., «Academia», 1926. [↑](#endnote-ref-89)
96. «Мятеж» Б. А. Лавренева был поставлен в Большом драматическом театре А. Н. Лаврентьевым и И. М. Кроллем (премьера 17 октября 1925 г.). [↑](#endnote-ref-90)
97. Роль белогвардейца Липеровского играли поочередно Г. М. Мичурин и А. И. Лариков. [↑](#endnote-ref-91)
98. {443} Здесь перечислены роли, исполненные Н. Ф. Монаховым в спектаклях Большого драматического театра «Царевич Алексей» Д. С. Мережковского, «Анна Кристи» Ю. О’Нила, «Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева. [↑](#endnote-ref-92)
99. Печатается по тексту сборника «Массовые празднества». Л., «Academia», 1926. [↑](#endnote-ref-93)
100. Эта инсценировка была исполнена 12 марта 1919 г. Помимо нее и упоминаемой ниже в статье инсценировки «Кровавое воскресенье» (22 января 1920 г.), красноармейский коллектив поставил массовое празднество «Действо о III Интернационале» (11 мая 1919 г.). [↑](#endnote-ref-94)
101. Любопытный текст «игрища» так и остался не напечатанным. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-9)
102. Текст также не издан. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-10)
103. О реальности места в празднестве см. также мою статью «Празднества 1920 года» в сборнике «За советский театр!» изд. 1925 г. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-11)
104. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1926, № 1. [↑](#endnote-ref-95)
105. Сотое представление «Слуги двух господ» К. Гольдони состоялось в Большом драматическом театре 1 января 1926 г. [↑](#endnote-ref-96)
106. А. Н. Бенуа был не только режиссером, но и художником спектакля. [↑](#endnote-ref-97)
107. Помимо Н. Ф. Монахова, во всех ста спектаклях участвовал и исполнитель роли доктора Ломбарди В. Я. Софронов. [↑](#endnote-ref-98)
108. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1926, № 1. [↑](#endnote-ref-99)
109. А. И. Пиотровский имел, очевидно, в виду усиленные поиски режиссуры в области освоения новых приемов сценической выразительности, действительно имевшие место в начале двадцатых годов. Не все из проводившихся тогда экспериментов были подлинно новаторскими и в достаточной степени оправданными. Тем не менее они внесли свежую струю в советское сценическое искусство, заметно стимулировали его дальнейший рост. [↑](#endnote-ref-100)
110. «Воздушный пирог» — комедия Б. С. Ромашова. Речь в этой фразе идет о переходе советского театра к постановке современных остросоциальных произведений, появление которых свидетельствовало о начале нового этапа развития драматургического творчества. [↑](#endnote-ref-101)
111. Печатается по тексту «Красной газеты» (веч. вып.), 1926, 2 июня.

Государственная академическая студия им. Евг. Вахтангова гастролировала в Ленинграде с 1 июня по 4 июля 1926 г. [↑](#endnote-ref-102)
112. {444} Драма «Виринея» была написана Л. Н. Сейфуллиной в содружестве с В. П. Правдухиным (по одноименной повести Л. Н. Сейфуллиной). Премьера спектакля в Студии им. Евг. Вахтангова (режиссер А. Д. Попов) состоялась 13 октября 1925 г.; первое представление в Ленинграде — 1 июня 1926 г. [↑](#endnote-ref-103)
113. «На земле» — пьеса П. Г. Низового; речь идет о спектакле Четвертой студии МХАТ, поставленном М. М. Тархановым (премьера 5 декабря 1925 г.). [↑](#endnote-ref-104)
114. Роль Анисьи исполняла Н. П. Русинова; молодого солдата — А. И. Горюнов. [↑](#endnote-ref-105)
115. Печатается по тексту «Красной газеты» (веч. вып.), 1926, 5 июня. [↑](#endnote-ref-106)
116. «Принцесса Турандот» К. Гоцци в постановке Третьей студии МХАТ (постановка Е. Б. Вахтангова, премьера 28 февраля 1922 г.) впервые была показана в Ленинграде 27 апреля 1923 г. [↑](#endnote-ref-107)
117. Печатается по тексту «Красной газеты» (веч. вып.), 1926, 9 октября. [↑](#endnote-ref-108)
118. Премьера пьесы М. А. Булгакова на сцене МХАТ (постановка К. С. Станиславского, режиссер И. Я. Судаков) состоялась 5 октября 1926 г. [↑](#endnote-ref-109)
119. Так часто называли в то время Московский Художественный театр в отличие от МХАТ II, возникшего в 1924 г. из Первой студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-110)
120. «Горячее сердце» — пьеса А. Н. Островского (премьера 23 января 1926 г.); «Николай I и декабристы» — инсценировка А. Р. Кугеля и К. К. Тверского по роману Д. С. Мережковского (премьера 19 мая 1926 г.). [↑](#endnote-ref-111)
121. Спектакль был осуществлен главным образом силами актеров Второй студии МХАТ, влившейся в 1924 г. в основной состав труппы. [↑](#endnote-ref-112)
122. Печатается по тексту «Красной газеты» (веч. вып.), 1926, 3 декабря.

Пьесу Б. С. Ромашова «Конец Криворыльска» поставил в Ленинградском академическом театре драмы Н. В. Петров (премьера 2 декабря 1926 г.). [↑](#endnote-ref-113)
123. «Сатирическая мелодрама» — авторский подзаголовок к пьесе. [↑](#endnote-ref-114)
124. {445} И. В. Лерский играл в спектакле роль бухгалтера Отченаша, А. И. Зражевский — фининспектора Корзинкина, В. И. Воронов — хроникера Куликова. [↑](#endnote-ref-115)
125. И. Н. Певцов создал в спектакле сложный образ бывшего врангелевца, белогвардейского шпиона Севостьянова (Лодыжкина). [↑](#endnote-ref-116)
126. В беседе с корреспондентом журнала «Театры и зрелища» Н. В. Петров говорил: «Постановка пьесы строго натуралистическая, но в соответствии с большим числом картин… в постановку введен конструктивизм — механизация отдельных частей сцены, дающая возможность… производить перемены картин на глазах у зрителей». («Конец Криворыльска». — «Театры и зрелища», 1926, № 48, 30 ноября, стр. 4). [↑](#endnote-ref-117)
127. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1926, № 52. [↑](#endnote-ref-118)
128. 30 ноября 1926 г. А. И. Пиотровский выступил на собрании Московского общества драматических писателей и композиторов с докладом на тему «Театральная Чухлома в Ленинграде». Доклад вызвал ряд откликов в ленинградской прессе. Основные тезисы выступления А. И. Пиотровского изложены в публикуемой статье, а также в статье Б. А. Лавренева «Борьба за репертуар акдрамы» («Жизнь искусства», 1926, № 50, 14 декабря, стр. 10). [↑](#endnote-ref-119)
129. Здесь явный намек на статью главного режиссера Ленинградского академического театра драмы Ю. М. Юрьева, который решительно выступил в защиту театра. Его статья была опубликована журналом «Жизнь искусства» под одним заголовком со статьей Б. А. Лавренева. [↑](#endnote-ref-120)
130. Речь идет о статье А. В. Луначарского «О нашей театральной политике» («Красная газета», веч. вып., 1926, 21 декабря, № 306). [↑](#endnote-ref-121)
131. В статье А. В. Луначарского эта мысль выражена несколько иначе. А. В. Луначарский писал: «Если бы нетерпеливые критики сердились по поводу общей нашей театральной отсталости, то тут приходилось бы еще вести какой-нибудь спор, но когда слышишь в качестве обоснования упреков ленинградской театральной жизни противопоставление этой жизни московской, то тут приходится пожать плечами». [↑](#endnote-ref-122)
132. А. И. Пиотровский несколько преувеличивал зависимость репертуарных исканий ленинградских театров от московских. В Академическом театре драмы, например, раньше, чем в Москве, прошла «Ночь» М. Мартине и драма М. Б. Загорского по роману Г. Уэллса «Когда спящий проснется»; театр по собственной инициативе принял к постановке «Виринею» Л. Н. Сейфуллиной в переделке С. Сутугина и лишь с появлением авторской инсценировки отложил работу над ней; раньше чем во МХАТе намечался театром и выпуск «Пугачевщины» К. А. Тренева. [↑](#endnote-ref-123)
133. По этому поводу А. В. Луначарский писал в своей статье: «Мне кажется, что даже московский театральный патриот готов будет вполне примириться на такой формуле, что ленинградские {446} театры в области драмы не отстают от Москвы, а в области оперы и балета опережают ее». [↑](#endnote-ref-124)
134. Здесь, очевидно, имеется в виду Ленинградский Трам, в работе которого А. И. Пиотровский принимал деятельное участие в качестве руководителя литературной частью. [↑](#endnote-ref-125)
135. Доклад и статья А. И. Пиотровского безусловно были продиктованы искренней заботой о положении дел на ленинградском театральном фронте. Однако в пылу полемики, а также в силу своей приверженности к новым формам сценического искусства, критик явно недооценивал те серьезные сдвиги, которые произошли в деятельности академических театров Ленинграда, и в частности Академического театра драмы. [↑](#endnote-ref-126)
136. Печатается по тексту «Красной газеты» (веч. вып.), 1927, 4 мая. [↑](#endnote-ref-127)
137. В 1927 г. Камерный театр гастролировал в Ленинграде с 3 по 29 мая; предыдущие его гастроли в Ленинграде проходили с 27 апреля по 30 мая 1924 г. [↑](#endnote-ref-128)
138. «Косматая обезьяна» Ю. О’Нила впервые была показана 14 января 1926 г.; «Любовь под вязами» О’Нила — 11 ноября 1926 г. [↑](#endnote-ref-129)
139. Красный театр и Театр строителей — ленинградские театры. «Любовь под вязами» в Красном театре была поставлена П. К. Вейсбремом 14 февраля 1927 г., в Театре строителей — Г. Ф. Энритоном 4 февраля 1927 г. [↑](#endnote-ref-130)
140. Спектакль оформляли постоянные художники театра В. А. и Г. А. Стенберги. [↑](#endnote-ref-131)
141. «Сдвиг» в творческих позициях театра, о котором писал А. И. Пиотровский, начался несколько раньше. Еще в марте 1923 г. А. Я. Таиров говорил: «Мы утвердили мастерство театра, развили нашу технику, обогатили форму. Дальше задерживаться на формализме невозможно. У нас множество формальных возможностей. Нам нужно содержание, идея. Нам нужен драматург». (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1390, л. 18). [↑](#endnote-ref-132)
142. «Покрывало Пьеретты» — пантомима А. Шницлера (премьера 6 октября 1916 г.), «Саломея» — пьеса О. Уайльда (премьера 9 октября 1917 г.). Упоминая об этих спектаклях, А. И. Пиотровский подразумевал тот период жизни театра, о котором А. Я. Таиров позже писал: «Постепенно и сценическую площадку мы стали рассматривать как “мир в себе”». (А. Я. Таиров. По-новому о новом. — В кн.: Советский театр и современность. М., ВТО, 1947, стр. 155). [↑](#endnote-ref-133)
143. Печатается по тексту «Красной газеты» (веч. вып.), 1927, 17 июня. [↑](#endnote-ref-134)
144. Спектакль был поставлен К. С. Станиславским, М. М. Тархановым и И. Я. Судаковым. [↑](#endnote-ref-135)
145. {447} Роль Параши исполняла К. Н. Еланская. [↑](#endnote-ref-136)
146. Речь идет о спектакле, поставленном В. Э. Мейерхольдом в театре его имени (премьера 19 января 1924 г.). [↑](#endnote-ref-137)
147. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1928, № 5. [↑](#endnote-ref-138)
148. В «Мандате» Н. Р. Эрдмана Е. П. Корчагина-Александровская исполняла роль Гулячкиной, в «Иване Каляеве» И. Д. Калугина и В. В. Беренштама — мать Ивана Каляева, в «Пугачевщине» К. А. Тренева — мать Пугачева. [↑](#endnote-ref-139)
149. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1928, № 7. [↑](#endnote-ref-140)
150. Речь идет о Первой студии МХАТ, созданной в 1912 г. [↑](#endnote-ref-141)
151. Имеются в виду постановки «Саломеи» О. Уайльда, «Обмена» и «Благовещения» П. Клоделя, «Фамиры Кифаред» И. Ф. Анненского, «Сакунталы» Калидасы, «Жизнь есть сон» П. Кальдерона. [↑](#endnote-ref-142)
152. Экстер А. А. — театральный художник. Постоянно сотрудничала с А. Я. Таировым. [↑](#endnote-ref-143)
153. Камерный театр дважды гастролировал в странах Европы — летом 1923 г. и летом 1925 г. [↑](#endnote-ref-144)
154. «Адриенна Лекуврер» — пьеса О.‑Э. Скриба и Э. Легуве (премьера 25 ноября 1919 г.); «Принцесса Брамбилла» — инсценировка Л. В. Красовского по Э.‑Т.‑А. Гофману (премьера 4 мая 1920 г.). [↑](#endnote-ref-145)
155. «Человек, который был Четвергом» — инсценировка С. Д. Кржижановского по роману Д.‑К. Честертона. Премьера спектакля в Камерном театре состоялась 6 декабря 1923 г. Пьеса А. М. Файко «Озеро Люль» была поставлена В. Э. Мейерхольдом в Театре Революции 7 ноября 1923 г. Спор между А. Я. Таировым и В. Э. Мейерхольдом, о котором упоминается в статье, касался права авторства на некоторые постановочные приемы. [↑](#endnote-ref-146)
156. «Антигону» В. Газенклевера А. Я. Таиров поставил 1 октября 1927 г. [↑](#endnote-ref-147)
157. Начало этому направлению в творчестве Камерного театра положила работа над опереттой Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля» (премьера 3 октября 1922 г.). В дальнейшем театр неоднократно обращался к жанру музыкального спектакля. [↑](#endnote-ref-148)
158. Печатается по тексту книги: И. Коровкин, С. Ершов. Зови фабком! Л.‑М., «Теакинопечать», 1929.

Статья написана А. И. Пиотровским и М. В. Соколовским. [↑](#endnote-ref-149)
159. См. прим. 4 к статье А. И. Пиотровского «Трам» [В электронной версии — [154](#_Tosh0007398)]. [↑](#endnote-ref-150)
160. {448} Печатается по тексту журнала «Звезда», 1929, № 4. [↑](#endnote-ref-151)
161. Говоря о «воздушных пирогах», А. И. Пиотровский имел в виду пьесы, в которых явления современности становились лишь поводом или внешним фоном для развития увлекательного сюжета, построенного в традиционных формах. Преувеличивая значение реформы, «наметившейся в “грубых” инсценировках», и достоинства трамовских пьес, А. И. Пиотровский в данном случае упускал из виду, что комедия Б. С. Ромашова, несмотря на ряд ее недостатков (в частности, слабую разработку образов положительных героев), поднимала вопросы в достаточной степени актуальные для своего времени. [↑](#endnote-ref-152)
162. Правильнее — Дом коммунистического просвещения. Дому было присвоено имя Михаила Глерона — организатора одного из петроградских райкомов комсомола, погибшего в годы гражданской войны. [↑](#endnote-ref-153)
163. Трам открылся 21 ноября 1925 г. Пьеса А. Н. Горбенко «Сашка Чумовой» была поставлена руководителем театра М. В. Соколовским. [↑](#endnote-ref-154)
164. «Фабзавшторм» — пьеса Д. Г. Толмачева (премьера 6 марта 1926 г.), «Будни» — пьеса С. Кашевника и П. Ф. Маринчика (премьера 9 июня 1926 г.), «Мещанка» — пьеса П. Ф. Маринчика (премьера 27 ноября 1926 г.), «Шеф» — пьеса А. Н. Горбенко (премьера 5 февраля 1927 г.), «Зорька» — пьеса Н. Ф. Львова (премьера 24 апреля 1927 г.), «Бузливая когорта» — пьеса И. В. Скоринко (премьера 27 июля 1927 г.), «Зови фабком!» — пьеса И. Коровкина и С. Ершова (премьера 7 января 1928 г.), «Плавятся дни» — пьеса Н. Ф. Львова (премьера 29 апреля 1928 г.), «Дружная горка» — оперетта В. М. Дешевова и Н. С. Дворикова на текст Н. Ф. Львова и П. Максимова (премьера 15 ноября 1928 г.). Все спектакли были поставлены М. В. Соколовским. [↑](#endnote-ref-155)
165. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1929, № 22. [↑](#endnote-ref-156)
166. Пьеса Н. Ф. Львова «Клеш задумчивый» была поставлена в Ленинградском Траме М. В. Соколовским (премьера 11 мая 1929 г.). [↑](#endnote-ref-157)
167. Жанр пьесы был определен автором в подзаголовке: «диалектическое представление в трех кругах». [↑](#endnote-ref-158)
168. Речь идет об одном из эпизодов пьесы, воскрешающем события кронштадтского мятежа 1921 г. [↑](#endnote-ref-159)
169. В «Клеше задумчивом» впервые в советской драматургии нашла отражение проблема социалистического соревнования. [↑](#endnote-ref-160)
170. Спектакль был оформлен И. Н. Вусковичем, музыку написал В. М. Дешевов. [↑](#endnote-ref-161)
171. {449} Печатается по тексту «Красной газеты» (веч. вып.), 1929, 25 сентября.

Пьесой Е. Л. Шварца «Ундервуд» (премьера 21 сентября 1929 г.) Тюз открыл сезон 1929/30 г. [↑](#endnote-ref-162)
172. Согласно рапповской терминологии все писатели не члены РАПП делились на «союзников» и «попутчиков» (в 1931 г. был выдвинут лозунг: «не попутчик, а союзник или враг»). Называя пьесу Е. Л. Шварца «попутнической», А. И. Пиотровский хотел подчеркнуть, что она не отвечает в полной мере тем требованиям, которые предъявляются к современной драматургии. [↑](#endnote-ref-163)
173. Печатается по тексту журнала «Советский театр», 1932, № 10 – 11. [↑](#endnote-ref-164)
174. Идея «соборного» (то есть всенародного) действа или творчества, выдвинутая Вячеславом Ивановым, сводилась к призыву ликвидировать различие между театром и жизнью, между актером и зрителем. По мысли В. И. Иванова, зрители должны одновременно являться и участниками спектакля. [↑](#endnote-ref-165)
175. Студия на Бородинской — экспериментальная студия, созданная В. Э. Мейерхольдом в Петербурге в 1913 г. Здесь Мейерхольд проводил опыты в области биомеханики, разрабатывал некоторые принципы режиссуры и актерского исполнительства, легшие в дальнейшем в основу его творческой деятельности. [↑](#endnote-ref-166)
176. Речь идет о постановке «Маскарада» М. Ю. Лермонтова в Александринском театре, показанной зрителям 25 февраля 1917 г. после многолетней репетиционной работы. Спектакль этот по праву воспринимался передовыми кругами русского общества как подлинно новаторское произведение сценического искусства. [↑](#endnote-ref-167)
177. Здесь проводится параллель между предреволюционным искусством и искусством периода упадка древнегреческого мира (Александрийская школа), которое отличалось эклектичностью, чрезмерным вниманием к формальным сторонам творчества. [↑](#endnote-ref-168)
178. В статье «Четвертый год», на которую ссылается А. И. Пиотровский, приведенная фраза звучит несколько иначе: «25 октября вернуло миру Эсхила и Возрождение, оно родило поколение с огненной душой Прометея» («Жизнь искусства», 1920, 6 – 8 ноября, № 602 – 604). [↑](#endnote-ref-169)
179. Печатается по тексту «Вечерней Красной газеты», 1933, 16 апреля. [↑](#endnote-ref-170)
180. {450} Имеется в виду уголовное дело, возбужденное против А. В. Сухово-Кобылина по обвинению его в убийстве своей гражданской жены Луизы Симон-Диманш. После многолетнего судебного разбирательства писатель был оправдан. [↑](#endnote-ref-171)
181. О постановках В. Э. Мейерхольдом произведений А. В. Сухово-Кобылина см. прим. 3 и 6 к статье А. И. Пиотровского «Об авторе» [В электронной версии — [39](#_Tosh0007399) и [42](#_Tosh0007400)]. [↑](#endnote-ref-172)
182. Премьера спектакля состоялась в Ленинграде, где Театр им. Вс. Мейерхольда гастролировал с 10 по 25 апреля 1933 г.; Московско-Нарвский Дом культуры — ныне Дворец культуры им. М. Горького. [↑](#endnote-ref-173)
183. Здесь и ниже цитируется статья В. Э. Мейерхольда «Свадьба Кречинского» («Вечерняя Красная газета», 1933, 14 апреля, № 86), посвященная обоснованию режиссерской трактовки спектакля. Текст статьи приведен А. И. Пиотровским неточно. У В. Э. Мейерхольда сказано: «Кречинский, показываемый на современной сцене — в особо, конечно, заостренной маске, — должен быть воспринят как образ сегодняшней действительности, как явь, возможная лишь в тенетах капиталистических отношений, где министры, чиновники, духовенство, полиция, армия — не что иное, как труппа марионеток на театре жизни. Эту труппу приводят в движение те, кто держит ключи от золотого сундука — банкиры, спекулянты, биржевые игроки, эдакие Кречинские современного буржуазного уклада». [↑](#endnote-ref-174)
184. Роль Муромского исполнял в спектакле Н. В. Сибиряк, роль Нелькина — М. А. Чикул. [↑](#endnote-ref-175)
185. Атуеву играла Е. А. Тяпкина. [↑](#endnote-ref-176)
186. Образ Софьи в спектакле Ленинградского Трама «Недоросль» (премьера 5 апреля 1933 г.) был намеренно вульгаризирован. Руководитель театра и постановщик спектакля М. В. Соколовский писал, что «Трам ставит Правдина, Милона и Софью в один ряд с Митрофаном… и противопоставляет им двух “молодых людей” из дворни — Палашку и Тришку» (М. Соколовский. Повесть о судьбе шести молодых людей. — «Вечерняя Красная газета», 1933, 4 апреля, № 78). [↑](#endnote-ref-177)
187. Тишку играл А. А. Консовский. [↑](#endnote-ref-178)
188. В статье В. Э. Мейерхольда об этом сказано следующим образом: «Теперь, когда на Западе снова вызван к жизни тип человека, казавшийся похороненным навсегда, — тип полицейского подхалима и шпиона, провокатора и палача, скрытого часто под маской смиренного благодушия, — символом “вечного паразитического” вырастает другой персонаж трилогии Сухово-Кобылина — Расплюев». [↑](#endnote-ref-179)
189. Премьера «Ревизора» Н. В. Гоголя состоялась в Театре им. Вс. Мейерхольда 9 декабря 1926 г., «Горя уму» (по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») — 12 марта 1928 г. [↑](#endnote-ref-180)
190. Над «Дон Жуаном» Ж.‑Б. Мольера В. Э. Мейерхольд работал трижды. Спектакль был поставлен в Александринском театре 9 ноября 1910 г. и возобновлен на той же сцене В. Э. Мейерхольдом 13 мая 1922 г., а затем 26 декабря 1932 г. Заглавную роль исполнял Ю. М. Юрьев. [↑](#endnote-ref-181)
191. {451} Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1934, № 2. [↑](#endnote-ref-182)
192. Речь идет об актерах ленинградских театров. И. П. Зарубина работала тогда в Театре ЛОСПС, А. Я. Ефимова — в Большом драматическом театре, А. А. Охитина и Б. П. Чирков — в Тюзе, Н. К. Черкасов и Н. К. Вальяно — в Академическом театре драмы, Д. М. Дудников — в Театре-студии под руководством С. Э. Радлова. [↑](#endnote-ref-183)
193. В статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» по этому поводу сказано следующее: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104). [↑](#endnote-ref-184)
194. См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 164; т. 36, стр. 205; т. 45, стр. 109, 125. [↑](#endnote-ref-185)
195. Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1934, № 6. [↑](#endnote-ref-186)
196. Р. Пикель. Проблемы советской комедии. — В кн.: «Драматургия. Первый дискуссионный сборник». М., «Советская литература», 1933, стр. 230 – 231. Возражая против схематизма этой статьи, А. И. Пиотровский исходил из более широкого понимания социальной функции комедии, подчеркивал ее жанровое и внутривидовое многообразие, которое игнорировал Р. В. Пикель. [↑](#endnote-ref-187)
197. В этом пункте точки зрения обоих критиков совпали. Высмеивая противников сатиры, Р. В. Пикель отмечал, что их теории вытекали из ошибочных представлений о функции смеха в условиях строящегося социализма: «Не зазорно ли нам смеяться на театре, когда вокруг такие гигантские дела и величайшие проблемы?» (Там же, стр. 222). [↑](#endnote-ref-188)
198. Сценарий Л. И. Славина лег в основу одноименного фильма, поставленного режиссером А. В. Мачеретом. [↑](#endnote-ref-189)
199. А. И. Пиотровский имел в виду одно из проявлений т. н. теории «диалектико-материалистического творческого метода», выдвинутой критиками рапповского толка. [↑](#endnote-ref-190)
200. Печатается по тексту «Литературной газеты», 1934, 12 марта. [↑](#endnote-ref-191)
201. Большой драматический театр открылся в Петрограде 15 февраля 1919 г. постановкой «Дон Карлоса» Ф. Шиллера (режиссер А. Н. Лаврентьев). [↑](#endnote-ref-192)
202. Выражение «горные высоты» (в другом месте — «горный воздух») принадлежит А. А. Блоку. В речи, обращенной к актерам {452} Большого драматического театра 5 мая 1920 г., он говорил: «… мы стоим у самых вершин, у истоков творчества… Мы находимся в довольно разреженной атмосфере, в горном воздухе, где дышать временами трудно, ибо мы имеем дело с Шекспиром и Шиллером… Спуститься с этих вершин в долины лирики и еще глубже — в долины современной психологии мы всегда сумеем…» (А. Блок. [Речь к актерам при закрытии сезона]. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 6. М.‑Л., Гослитиздат, 1962, стр. 398). [↑](#endnote-ref-193)
203. Сведения, приведенные А. И. Пиотровским, относятся не к трем, а к четырем сезонам работы театра. В первые три сезона, помимо названных произведений Ф. Шиллера, театр поставил «Слугу двух господ» К. Гольдони и шесть шекспировских спектаклей: «Макбет», «Много шума из ничего», «Отелло», «Король Лир», «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь». В четвертом сезоне (1921/22 г.) были показаны «Юлий Цезарь» В. Шекспира, «Мольеровский спектакль» («Смехотворные прелестницы» и «Лекарь поневоле») и «Рюи Блаз» В. Гюго. [↑](#endnote-ref-194)
204. Немецкая экспрессионистская драматургия заняла сравнительно небольшое место в репертуаре театра. На его сцене шла только одна пьеса Г. Кайзера («Газ») и одна пьеса Э. Толлера («Девственный лес»). Однако влияние экспрессионизма заметно сказалось на ряде других работ коллектива. Подробно эта проблема освещена в статье А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского «На путях экспрессионизма» (сб. «Большой драматический театр». Л., изд. Гос. БДТ им. М. Горького, 1935). [↑](#endnote-ref-195)
205. Московский Театр Революции, открывшийся 29 октября 1922 г., на первом этапе своей деятельности действительно отдал дань увлечению экспрессионистской драматургией. На его сцене шли: «Ночь» М. Мартине, «Разрушители машин» и «Человек-масса» Э. Толлера. Ленинградский театр Новой драмы, как отмечал впоследствии А. И. Пиотровский, был «первым экспрессионистским театром в СССР, осуществляя эту свою пропаганду и на западном (“Гений-масса”) и на советском репертуаре (“Падение Елены Лей”), экспрессионистски перетолковывая классику (“Смерть Тарелкина”)». (А. Пиотровский. Театры, которых уже нет… Листки воспоминаний. — «Рабочий и театр», 1932, № 29 – 30, стр. 7). [↑](#endnote-ref-196)
206. «Мировой фильм» — пьеса В. Г. Зака. [↑](#endnote-ref-197)
207. «Азеф» и «Заговор императрицы» — пьесы А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева. [↑](#endnote-ref-198)
208. «Разлом» Б. А. Лавренева в Театре им. Евг. Вахтангова был поставлен А. Д. Поповым (премьера 9 ноября 1927 г.). [↑](#endnote-ref-199)
209. «Человек с портфелем» — пьеса А. М. Файко. [↑](#endnote-ref-200)
210. Внутри Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), оформившейся в 1925 г., в конце двадцатых годов шла острая борьба за определение путей и методов художественного творчества. Одна из борющихся групп, объединившаяся вокруг журнала «На литературном посту» (т. н. «налитпостовцы»), отстаивая концепцию «живого человека», ратовала за «психологизм» искусства. Другая группировка — «литфронтовцы» — стремилась к утверждению искусства пропагандистского, публицистического. Борьба внутри РАПП наложила известный отпечаток и на деятельность некоторых театров, в том числе Большого драматического, творческой практике которого оказались созвучны идеи «литфронта». {453} А. И. Пиотровский, также во многом разделявший теоретические установки «литфронта», с большой симпатией относился к опытам создания публицистического спектакля в БДТ. [↑](#endnote-ref-201)
211. «Утопия» — пьеса Я. Л. Горева, бр. Тур и А. П. Штейна. Спектакли «Авангард», «Дело чести» и «Утопия» были поставлены театром в 1930 и 1931 гг. [↑](#endnote-ref-202)
212. Речь идет о Постановлении ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», согласно которому ликвидировались РАПП и другие однотипные организации, сложившиеся в двадцатые годы. [↑](#endnote-ref-203)
213. Пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие» была поставлена К. К. Тверским и В. В. Люце (премьера 25 сентября 1932 г.), «Достигаев и другие» — В. В. Люце (премьера 6 ноября 1933 г.). В постановке «Егора Булычова» сказалась тенденция к вульгарно-социологическому истолкованию пьесы. [↑](#endnote-ref-204)
214. В тот период Большой драматический театр впервые за всю свою историю обратился к драматургии А. Н. Островского. 12 февраля 1933 г. он показал «Доходное место» в постановке В. В. Люце. Очередным шекспировским спектаклем театра стал «Ричард III». Однако эта работа была завершена только через год после опубликования статьи А. И. Пиотровского. Подробнее о спектакле см. статью А. И. Пиотровского [«Трагедия о короле Ричарде»](#_Toc318709727) (стр. 120 настоящего сборника). [↑](#endnote-ref-205)
215. «Моего друга» Н. Ф. Погодина поставил К. К. Тверской (премьера 15 ноября 1932 г.), «Джой стрит» Н. А. Зархи — С. А. Морщихин (премьера 25 июня 1932 г.). [↑](#endnote-ref-206)
216. Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1934, № 14.

Ленинградский Молодой театр, руководимый С. Э. Радловым, в январе 1934 г. был передан из ведения Техникума сценических искусств в ведение Управления Ленгостеатров и переименован в Театр-студию под руководством С. Э. Радлова. [↑](#endnote-ref-207)
217. Премьера «Отелло» В. Шекспира в Молодом театре состоялась 4 мая 1932 г. Позднее С. Э. Радлов осуществил второй вариант постановки спектакля (премьера 20 мая 1935 г.). [↑](#endnote-ref-208)
218. «Привидения» Г. Ибсена С. Э. Радлов поставил в Молодом театре 13 мая 1933 г. [↑](#endnote-ref-209)
219. Спектакль «Вечер водевилей» (премьера 14 января 1934 г.) состоял из водевилей «Расстроенный настройщик» (режиссер В. С. Гиршгорн) и «Заемные жены» (режиссер С. Э. Радлов), переведенных с французского П. А. Каратыгиным, и современного водевиля Л. Д. Левина «Когда появляется девушка» (режиссер С. Э. Радлов). [↑](#endnote-ref-210)
220. Спектакль был поставлен С. Э. Радловым (премьера 23 апреля 1934 г.). [↑](#endnote-ref-211)
221. А. И. Пиотровский имел в виду тенденцию к вульгарно-социологическому истолкованию творчества В. Шекспира, нашедшую выражение в некоторых трудах литературоведа В. М. Фриче. [↑](#endnote-ref-212)
222. {454} Спектакль «Ромео и Джульетта» был поставлен в Театре Революции лишь 17 мая 1935 г., то есть через год после опубликования статьи А. И. Пиотровского, и, вопреки опасениям критика, явился заметным вкладом советского театрального искусства в дело освоения шекспировского наследия. Некоторое сходство со взглядами В. М. Фриче А. И. Пиотровский усмотрел, очевидно, в статье постановщика спектакля А. Д. Попова, написанной в тот период, когда театр только приступал к работе над шекспировской трагедией (см.: А. Д. Попов. Эстафета Шекспира. «Ромео и Джульетта» Театра Революции. — «Советское искусство», 1933, 8 октября, № 46). [↑](#endnote-ref-213)
223. Роль Ромео исполнял Б. А. Смирнов — ныне артист МХАТа, лауреат Ленинской премии, народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-214)
224. Печатается по тексту газеты «Советское искусство», 1935, 23 марта. [↑](#endnote-ref-215)
225. Здесь названы последние постановки произведений В. Шекспира. «Гамлет» шел в Театре им. Евг. Вахтангова (режиссер Н. П. Акимов, премьера 19 мая 1932 г.), «Двенадцатая ночь» — во МХАТ II (режиссеры С. В. Гиацинтова и В. В. Готовцев, премьера 26 декабря 1933 г.), «Король Лир» — в Государственном еврейском театре (см. статью А. И. Пиотровского [«“Король Лир” в Гос. еврейском театре»](#_Toc318709729) на стр. 126 настоящего сборника), «Отелло» и «Ромео и Джульетта» в Театре-студии под руководством С. Э. Радлова (см. статью А. И. Пиотровского [«“Ромео и Джульетта” в Театре-студии п/р С. Э. Радлова»](#_Toc318709726) на стр. 117 настоящего сборника), «Укрощение строптивой» в Ленинградском театре комедии (режиссер Д. Г. Гутман, премьера 14 февраля 1935 г.). [↑](#endnote-ref-216)
226. «Ричард III» В. Шекспира был поставлен К. К. Тверским в содружестве с В. Я. Софроновым и Г. И. Гуревичем (премьера 27 февраля 1935 г.). [↑](#endnote-ref-217)
227. Здесь явно противопоставляются такие спектакли, как «Ричард III» в Малом театре (режиссеры А. А. Санин и Н. О. Волконский, премьера 19 января 1920 г.) и «Макбет» в Большом драматическом театре (режиссер Ю. М. Юрьев, премьера 25 февраля 1919 г.), с одной стороны, и «Буря» в Московском театре ХПСРО (режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, премьера 25 апреля 1919 г.) и «Ромео и Джульетта» в Камерном театре (режиссер А. Я. Таиров, премьера 17 мая 1921 г.), с другой. [↑](#endnote-ref-218)
228. Печатается по тексту «Вечерней Красной газеты», 1935, 4 апреля.

Китайский артист Мэй Лань-фан гастролировал со своим театром в Ленинграде 2 – 9 апреля 1935 г. [↑](#endnote-ref-219)
229. {455} Печатается по тексту «Вечерней Красной газеты», 1935, 28 мая. [↑](#endnote-ref-220)
230. «Гадибук» («Дибук», «Меж двух миров») — пьеса С. Ан‑ского (С. А. Раппопорта). «Гадибук» был поставлен Е. Б. Вахтанговым в еврейском Театре-студии «Габима» (премьера 31 января 1922 г.). А. И. Пиотровский ошибся, говоря, что спектакль показывали в Ленинграде «десять лет назад», то есть весной 1925 г. На самом деле «Габима» гастролировала в Ленинграде в июне 1923 г. Первое представление «Гадибука» состоялось здесь 13 июня. [↑](#endnote-ref-221)
231. Премьера «Короля Лира» В. Шекспира в Государственном еврейском театре состоялась 10 февраля 1935 г. В Ленинграде театр гастролировал с 22 мая по 31 июня 1935 г. [↑](#endnote-ref-222)
232. См. статью А. И. Пиотровского [«“Ромео и Джульетта” в Театре-студии п/р С. Э. Радлова»](#_Toc318709726) (стр. 117 настоящего сборника). [↑](#endnote-ref-223)
233. В интервью Г. Крэга, которое, очевидно, имел в виду А. И. Пиотровский, эта мысль изложена несколько иначе. Посмотрев «Короля Лира» в Госете, английский режиссер говорил: «Со времен моего учителя великого Ирвинга я не запомню такого актерского исполнения, которое потрясло бы меня так глубоко до основания, как Михоэлс своим исполнением Лира. … Какие бы похвалы ни были сформулированы по адресу актера Михоэлса это не будет преувеличением. Теперь мне ясно, почему в Англии нет настоящего Шекспира на театре. Потому что там нет такого актера, как Михоэлс». (Три разговора с Гордоном Крэгом. — «Советское искусство», 1935, 5 апреля, № 16). [↑](#endnote-ref-224)
234. Пьесу М. Н. Даниэля «Четыре дня» поставили в Государственном еврейском театре С. Э. Радлов и С. М. Михоэлс (премьера 7 ноября 1931 г.); пьеса И. М. Добрушина и Н. Ойслендера «Три еврейских изюминки» шла в постановке А. М. Грановского (премьера 29 марта 1924 г.). [↑](#endnote-ref-225)
235. Печатается по тексту журнала «Советский театр», 1936, № 7. [↑](#endnote-ref-226)
236. А. И. Пиотровский имел, очевидно, в виду смену художественного руководства Большого драматического театра. В конце сезона 1935/36 г. на должность художественного руководителя театра был приглашен А. Д. Дикий. [↑](#endnote-ref-227)
237. Первая половина 1936 г. действительно прошла в Академическом театре драмы под знаком острой дискуссии о путях дальнейшей работы, что явилось естественным откликом на статьи центральной печати о формализме. Не вдаваясь в оценку последних итогов работы театра, следует отметить, что А. И. Пиотровский несколько преувеличивал степень его «отсталости» и «инертности». Сезоны 1932 – 1936 гг., прошедшие под художественным руководством Б. М. Сушкевича, ознаменовались постановкой ряда значительных спектаклей и явились временем заметного творческого роста коллектива. [↑](#endnote-ref-228)
238. {456} Постановку сказки Н. С. Пятницкой и С. Я. Маршака «Гусилебеди» осуществили А. А. Брянцев и Е. Н. Пашкова-Горлова (премьера 23 февраля 1924 г.). [↑](#endnote-ref-229)
239. «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского (премьера 15 февраля 1927 г.) и «Тимошкин рудник» Л. Ф. Макарьева (премьера 6 декабря 1925 г.) поставил А. А. Брянцев. [↑](#endnote-ref-230)
240. «Похождения Тома Сойера» — инсценировка Б. В. Зона по роману Марка Твена (премьера 25 декабря 1924 г.), «Хижина дяди Тома» — инсценировка А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона по роману Г. Бичер-Стоу (премьера 15 октября 1927 г.). Оба спектакля поставил Б. В. Зон. [↑](#endnote-ref-231)
241. А. А. Брянцев в 1904 – 1919 гг. был актером и режиссером Передвижного общедоступного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. [↑](#endnote-ref-232)
242. Помимо «Тимошкина рудника» Ленинградский Тюз осуществил еще несколько постановок пьес Л. Ф. Макарьева. Наиболее значительным был спектакль «Бунтари», поставленный А. А. Брянцевым (премьера 26 января 1934 г.). [↑](#endnote-ref-233)
243. Главным режиссером Ленинградского Тюза Б. В. Зон работал недолго. В марте 1935 г. он возглавил филиал этого театра, открывшийся в помещении на ул. Желябова, а в августе 1936 г., возникший на базе филиала, Новый Тюз. [↑](#endnote-ref-234)
244. На сцене Ленинградского Тюза шли пьесы А. Я. Бруштейн «Гаврош» (премьера 15 мая 1925 г.) и «Продолжение следует» (премьера 13 июня 1934 г.) и написанные ею в соавторстве с Б. В. Зоном «Дон Кихот» (премьера 24 декабря 1926 г.), «Хижина дяди Тома» (см. прим. 5 [В электронной версии — [230](#_Tosh0007401)]), «Так было» (премьера 12 января 1929 г.), «На полюс» (премьера 7 февраля 1930 г.), «Четыре миллиона авторов» (премьера 24 декабря 1930 г.). Из пьес Е. Л. Шварца, кроме «Ундервуда» (см. статью А. И. Пиотровского [«Ундервуд»](#_Toc318709720) на стр. 101 настоящего сборника), в Тюзе был поставлен «Клад» (премьера 8 октября 1933 г.). Пьеса Д. Дэля (Л. С. Любашевского) «Музыкантская команда» (премьера 6 ноября 1935 г.) шла на сцене филиала ТЮЗа, а в дальнейшем была включена в репертуар Нового Тюза. [↑](#endnote-ref-235)
245. Речь идет о дискуссиях среди зрителей-школьников. Критика в целом положительно оценила спектакль. Отмечая, что на сцене Тюза впервые показана пьеса о советской школе, рецензенты вместе с тем критиковали автора за стремление провести прямую аналогию между классовой дифференциацией в общественной жизни и в детском коллективе. [↑](#endnote-ref-236)
246. Премьера «Брата и сестры» Е. Л. Шварца состоялась 16 марта 1936 г. [↑](#endnote-ref-237)
247. «Пленник эмира» Л. Ф. Макарьева (премьера 6 ноября 1935 г.) и «Ревизор» Н. В. Гоголя (премьера 18 апреля 1936 г.) были поставлены А. А. Брянцевым. [↑](#endnote-ref-238)
248. Печатается по тексту журнала «Советский театр», 1936, № 8. [↑](#endnote-ref-239)
249. В «Воспоминаниях о Марксе» Поль Лафарг писал: «Он постоянно читал поэтов, выбирая их из всей европейской литературы. {457} Ежегодно перечитывал он Эсхила в греческом оригинале; его и Шекспира он любил как двух величайших драматических гениев, которых породило человечество». (Цит. по кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2‑х т., т. II, М., «Искусство», 1967, стр. 555). [↑](#endnote-ref-240)
250. О постановке «Лизистраты» Аристофана см. прим. 3 к статье А. И. Пиотровского «Романтический “Эдип” (Акдрама)» [В электронной версии — [67](#_Tosh0007402)]; «Близнецы» Т.‑М. Плавта были поставлены в Театре экспериментальных постановок С. Э. Радловым в июне 1918 г. [↑](#endnote-ref-241)
251. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 443. [↑](#endnote-ref-242)
252. У К. Маркса в предисловии к его докторской диссертации сказано: «Прометей — самый благородный святой и мученик в философском календаре» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., изд. 1, т. 1, стр. 26). [↑](#endnote-ref-243)
253. Излагая точку зрения автора книги «Материнское право» И.‑Я. Бахофена и в основном соглашаясь с ним, Ф. Энгельс писал: «Бахофен толкует “Орестею” Эсхила, как драматическое изображение борьбы между гибнущим материнским правом и возникающим в героическую эпоху и побеждающим отцовским правом» (Ф. Энгельс. К истории первобытной семьи. — В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 22, стр. 216). [↑](#endnote-ref-244)
254. Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1937, № 2. [↑](#endnote-ref-245)
255. «Пир во время чумы» А. С. Пушкина представляет собой перевод (с некоторыми отступлениями от подлинника) одной из сцен пьесы английского драматурга Д. Вильсона «Чумной город». Песни, включенные в текст «Пира во время чумы», были написаны А. С. Пушкиным. [↑](#endnote-ref-246)
256. А. С. Пушкин [Заметки о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина]. — В кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч. в 6‑ти т., т. 5. М.‑Л., «Academia», 1936, стр. 329. [↑](#endnote-ref-247)
257. А. С. Пушкин. Набросок предисловия к «Борису Годунову». — Там же, стр. 287. [↑](#endnote-ref-248)
258. А. С. Пушкин [Заметки о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина]. — Там же, стр. 330. [↑](#endnote-ref-249)
259. Имеется в виду знаменитое пушкинское определение. «У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». (А. С. Пушкин. [Материалы записных книжек]. — Там же, стр. 463.) [↑](#endnote-ref-250)
260. У А. С. Пушкина сказано: «Народ требует сильных ощущений — для него и казни — зрелище. Трагедия преимущественно выводила перед ним тяжкие злодеяния, страдания тяжкие, сверхъестественные, даже физические…» (А. С. Пушкин. [Заметки о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина]. — Там же, стр. 331.) [↑](#endnote-ref-251)
261. Там же. [↑](#endnote-ref-252)
262. {458} В Театре под руководством С. Э. Радлова «Маленькие трагедии» были поставлены С. Э. Радловым (премьера 12 января 1937 г.), в Большом драматическом театре — А. Д. Диким и С. А. Марголиным (премьера 28 марта 1937 г.). [↑](#endnote-ref-253)
263. Печатается по тексту газеты «Советское искусство», 1937, 11 апреля. [↑](#endnote-ref-254)
264. О постановке «Маленьких трагедий» на ленинградской сцене см. прим. 8 к статье А. И. Пиотровского «“Маленькие трагедии” Пушкина» [В электронной версии — [252](#_page458)]. [↑](#endnote-ref-255)
265. См.: Б. Эйхенбаум. Путь пушкинской драматургии. — «Рабочий и театр», 1937, № 2, стр. 9. [↑](#endnote-ref-256)
266. Речь идет о «Сценах из рыцарских времен». Впервые «Сцены» были поставлены в петроградском Лиговском драматическом театре К. Н. Державиным (премьера 25 сентября 1921 г.). [↑](#endnote-ref-257)
267. Печатается по тексту «Красной газеты» (веч. вып.), 1925, 11 сентября. [↑](#endnote-ref-258)
268. Спектакль «Карменсита и солдат» по опере Ж. Бизе «Кармен» был поставлен В. И. Немировичем-Данченко (режиссеры Л. В. Баратов и К. И. Котлубай) в Музыкальной студии МХАТ (премьера 4 июня 1924 г.). [↑](#endnote-ref-259)
269. Стремясь приблизить оперу к ее литературному первоисточнику — новелле П. Мериме, В. И. Немирович-Данченко произвел ряд купюр и перестановок в партитуре. Либреттистом К. А. Липскеровым был написан новый текст. [↑](#endnote-ref-260)
270. И. И. Великанов и О. В. Бакланова исполняли в спектакле партии Хозе и Кармен. [↑](#endnote-ref-261)
271. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1927, № 46. [↑](#endnote-ref-262)
272. «Штурм Перекопа» — опера Ю. А. Шапорина. Спектакль был подготовлен театром к дню празднования десятилетия Октябрьской революции (премьера 6 ноября 1927 г.). [↑](#endnote-ref-263)
273. Роль красноармейца Озерова исполнял актер Академического театра драмы С. А. Угельский. [↑](#endnote-ref-264)
274. Алексеев А. Я. — заведующий монтировочной частью Оперного театра Народного дома в Петрограде; специалист по оформлению батальных сцен и спектаклей, требующих сложных декорационных конструкций, машинерии и т. п. [↑](#endnote-ref-265)
275. {459} А. И. Пиотровский имел в виду массовые театрализованные представления типа «Праздника III Интернационала», режиссером которого он был (см. прим. 5 к статье А. И. Пиотровского «Художник и заказчик» [В электронной версии — [11](#_Tosh0007403)]). [↑](#endnote-ref-266)
276. Роли Буденного, Фрунзе, Корка исполняли артисты И. Т. Григорьев, П. И. Андриевский, Е. А. Агренев. [↑](#endnote-ref-267)
277. И. В. Ершов исполнял партию красноармейца, Л. С. Вивьен играл роль Блюхера. [↑](#endnote-ref-268)
278. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1928, № 6. [↑](#endnote-ref-269)
279. «Продавец птиц» — оперетта К. Целлера, «Корневильские колокола» — оперетта Р. Планкета. [↑](#endnote-ref-270)
280. Летом 1927 г. А. И. Пиотровский путешествовал по среднеазиатским республикам. [↑](#endnote-ref-271)
281. Стремление к осовремениванию классической оперетты нашло выражение не только в пересмотре текстов старых либретто. Часто театры, во имя актуализации (или «пролетаризации») содержания, смело перестраивали музыкальную основу оперетт, переоркестровывали клавиры, сокращали и видоизменяли партитуры, а иногда вводили в спектакли новую музыку. Подобная тенденция сопровождала развитие советского театра оперетты на протяжении всех двадцатых годов и давала о себе знать даже в более позднее время. Интересным, хотя и спорным опытом, предпринятым в этом направлении, явилась постановка «Колоколов Корневиля» в Музыкальном театре им. В. И. Немировича-Данченко, осуществленная Б. А. Мордвиновым, Д. В. Камерницким и В. Я. Станициным (премьера 19 ноября 1932 г.). [↑](#endnote-ref-272)
282. Тема русской эмиграции нашла отражение во многих спектаклях советского опереточного театра первой половины двадцатых годов. Ей, в частности, были посвящены оперетта «Атлантида» Ф. Ф. Эккерта, поставленная в Московском Театре оперетты (премьера 22 мая 1924 г.), и оперетта-мозаика на текст В. П. Валентинова «Высочайшая особа», шедшая на сцене Петроградского Паласс-театра (премьера 22 декабря 1922 г.). [↑](#endnote-ref-273)
283. Очевидно, имеется в виду постановка «Прекрасной Елены» Ж. Оффенбаха (текст В. Г. Шершеневича), которую осуществил Московский театр музкомедии (режиссеры В. М. Бебутов и Г. М. Ярон, премьера 10 февраля 1927 г.). [↑](#endnote-ref-274)
284. Под названием «Екатерина II» в Ленинградском театре музкомедии шла «Герцогиня Герольштейнская» Ж. Оффенбаха, поставленная на текст Н. А. Тэффи, переработанный А. М. Флитом и С. Э. Радловым (режиссер С. Э. Радлов, премьера — лето 1925 г.). «Римская мама» (точнее «Мама римская») — оперетта А. А. Ашкенази. [↑](#endnote-ref-275)
285. «Желтая кофта» — оперетта Ф. Легара. Говоря о «куцой политмаскировке», А. И. Пиотровский намекал на постановку «Желтой кофты» в Малом оперном театре (режиссер Н. В. Смолич, премьера 30 декабря 1925 г.). [↑](#endnote-ref-276)
286. «Женихи на колесах» В. Ранцатто и «Черный амулет» {460} Н. М. Стрельникова были поставлены в Ленинградском Малом оперном театре. Первая шла в постановке С. Э. Радлова (премьера 9 декабря 1926 г.), вторая — в постановке В. Р. Раппапорта (премьера 30 декабря 1927 г.). Работой над этими спектаклями Малый оперный театр завершил серию не очень удачных экспериментов, имевших целью реформировать жанр оперетты. [↑](#endnote-ref-277)
287. «В трех соснах» — пьеса Д. Г. Толмачева. Постановка этой пьесы была осуществлена ленинградской синеблузной группой «Комсоглаз» в 1927 г. (режиссер Е. Г. Гаккель). [↑](#endnote-ref-278)
288. Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1933, № 3. [↑](#endnote-ref-279)
289. Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко гастролировал в Ленинграде с 20 апреля по 10 мая 1932 г. [↑](#endnote-ref-280)
290. Речь идет о постановке оперы Ж. Бизе в Ленинградском Малом оперном театре, осуществленной режиссером Н. В. Смоличем и дирижером С. А. Самосудом (премьера 16 января 1933 г.). [↑](#endnote-ref-281)
291. Вагнеровские торжества — цикл мероприятий, проводившихся во второй половине февраля 1933 г., в связи с пятидесятилетием со дня смерти композитора. [↑](#endnote-ref-282)
292. Опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») была поставлена в Ленинградском Малом оперном театре Н. В. Смоличем (премьера 22 января 1934 г.). [↑](#endnote-ref-283)
293. Речь идет о Петроградском театре Музыкальной драмы (1912 – 1919), основателем и руководителем которого был режиссер И. М. Лапицкий. [↑](#endnote-ref-284)
294. А. И. Пиотровский несколько односторонне оценивал деятельность И. М. Лапицкого и руководимого им театра. Несмотря на некоторые ошибочные тенденции, коллектив Музыкальной драмы активно боролся с оперной рутиной и в целом сыграл прогрессивную роль в деле развития русского музыкального театра. [↑](#endnote-ref-285)
295. См. статью А. И. Пиотровского [«Карменсита и солдат»](#_Toc318709735) (стр. 149 настоящего сборника). [↑](#endnote-ref-286)
296. Оперетта Ш. Лекока «Дочь мадам Анго» была поставлена В. И. Немировичем-Данченко в Музыкальной студии МХАТ (премьера 16 мая 1921 г.); о спектакле «Колокола Корневиля» в Музыкальном театре им. В. И. Немировича-Данченко см. прим. 3 к статье А. И. Пиотровского «На кладбище оперетки» [В электронной версии — [271](#_Toc318709735)]. [↑](#endnote-ref-287)
297. «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского были инсценированы и поставлены В. И. Немировичем-Данченко (премьера 12 – 13 октября 1910 г., спектакль продолжался два вечера). [↑](#endnote-ref-288)
298. Имеется в виду постановка «Нюрнбергских мейстерзингеров» Р. Вагнера в Ленинградском Малом оперном театре, осуществленная режиссером Э. И. Капланом под названием «Мейстерзингеры» (премьера 4 мая 1932 г.) на текст нового либретто, имевшего целью насытить оперу более глубоким социальным содержанием. При этом не учитывалось, что либретто, написанное самим композитором, {461} находится в органическом единстве с его музыкальным замыслом. Один из критиков отмечал, что «хотя герой оперы и превратился из благородного рыцаря Вальтера фон Штольцинга в предприимчивого морехода… это не внесло в его образ новых социальных качеств. Точно так же Погнер, сделавшийся из золотых дел мастера простым оружейником, не стал от этого более “демократичным”» (Ол. Рисс. Заявка на эксперимент. «Мейстерзингеры» в Малом оперном. — «Смена», 1932, 10 мая, № 108). Текст нового либретто был написан А. И. Пиотровским. [↑](#endnote-ref-289)
299. В статье К. С. Станиславского «Законы оперного спектакля», которую имел в виду А. И. Пиотровский, эта мысль выражена следующим образом: «Обновление оперных постановок должно исходить из музыки произведения. Задачей оперного режиссера является услышать в звуковой картине заключающееся в музыке действие и превратить эту звуковую картину в драматическую, то есть в зрительную. Другими словами: действие должно определяться не только текстом, но в гораздо большей степени и партитурой» (К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6, стр. 320). [↑](#endnote-ref-290)
300. Балет Б. В. Асафьева «Пламя Парижа» был поставлен в Ленинградском академическом театре оперы и балета балетмейстером В. И. Вайноненом и режиссером С. Э. Радловым (премьера 6 ноября 1932 г.). [↑](#endnote-ref-291)
301. Партию Кармен исполняла Н. Л. Вельтер, Эскамильо — А. Ю. Модестов. [↑](#endnote-ref-292)
302. Печатается по тексту сборника «Пиковая дама». Л., изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1935. [↑](#endnote-ref-293)
303. Премьера спектакля состоялась 25 января 1935 г. [↑](#endnote-ref-294)
304. У А. С. Пушкина: «Он имел сильные страсти и огненное воображение». [↑](#endnote-ref-295)
305. У А. С. Пушкина: «… пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних». «А разве есть русские романы?» [↑](#endnote-ref-296)
306. «Евгений Онегин», глава седьмая, строфа XXII. [↑](#endnote-ref-297)
307. У А. С. Пушкина: «… у него профиль Наполеона». [↑](#endnote-ref-298)
308. У А. С. Пушкина: «Не она…» [↑](#endnote-ref-299)
309. В. П. Погожев на протяжении многих лет был управляющим петербургской конторой императорских театров. [↑](#endnote-ref-300)
310. Первый (неоконченный) вариант либретто «Пиковой дамы» М. И. Чайковский написал по просьбе композитора Н. С. Кленовского. Однако Кленовский вскоре отказался от попытки написать оперу, после чего директор императорских театров И. А. Всеволожский предложил осуществить эту работу П. И. Чайковскому. [↑](#endnote-ref-301)
311. М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, в 3‑х т., т. 3, М. — Лейпциг, изд. П. Юргенсона, 1902, стр. 388. [↑](#endnote-ref-302)
312. {462} У М. И. Чайковского сказано, что опера была создана его братом «из прелестного, но все же пустячка». (Там же, стр. 389). [↑](#endnote-ref-303)
313. У М. И. Чайковского: «Лизу я обратил в княжну, а скромного артиллериста в гусара». (Там же). [↑](#endnote-ref-304)
314. «Сценариум» «Пиковой дамы» М. И. Чайковский полностью включил в третий том книги «Жизнь Петра Ильича Чайковского» (стр. 390 – 393). [↑](#endnote-ref-305)
315. У М. И. Чайковского: «Входят Герман с Томским. Первый поверяет свою безумную влюбленность к знатной девушке». [↑](#endnote-ref-306)
316. Пражский рецензент — музыкальный критик Эмануил Хвала, автор рецензии, опубликованной в газете «Politik», № 283 за 1892 г. Премьера «Пиковой дамы» в Праге состоялась в октябре 1892 г. [↑](#endnote-ref-307)
317. А. И. Пиотровский цитировал рецензию не по подлиннику, а в изложении М. И. Чайковского. При этом он допустил два отступления от текста изложения. Начинается приведенный отрывок следующим образом: «Легковесная любовная интрига пушкинской повести между Германом и Лизой вполне объясняет, почему первый остался в спальне старой графини…» После слов «выходит замуж за сына управляющего покойной графини» у М. И. Чайковского следует: «В либретто Модеста Чайковского Герман полон страстной любви, и внезапное исчезновение этой страсти, уступающей место страсти игрока, не достаточно мотивировано» (М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. 3, стр. 572). [↑](#endnote-ref-308)
318. Г. П. Кондратьев был режиссером Мариинского театра с 1872 по 1900 г. [↑](#endnote-ref-309)
319. См.: В. Баскин. «Пиковая дама». — «Петербургская газета», 1890, 9 декабря, № 338. [↑](#endnote-ref-310)
320. Здесь явная ошибка. О В.‑А. Моцарте П. И. Чайковский действительно упоминал в письме к брату от 12 февраля 1890 г., но совершенно в другой связи. Говоря о работе над пасторалью «Искренность пастушки», он писал: «… по временам мне казалось, что я живу в XVIII веке и что дальше Моцарта ничего не было» (М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. 3, стр. 350). [↑](#endnote-ref-311)
321. В письмах П. И. Чайковского неоднократно встречаются упоминания о тех чувствах, которые испытывал он в процессе работы над оперой. «Сегодня писал сцену, когда Герман к старухе приходит. Так было страшно, что я до сих пор еще под впечатлением ужаса» (Письмо к А. П. Мерклинг. 7 февраля 1890 г. — Там же, стр. 349). «Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа», «Я испытываю в некоторых местах, напр., в четвертой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, и ужас, и потрясение, что не может быть, чтобы слушатели не ощутили хоть часть того же» (Письма к М. И. Чайковскому. 3 и 19 марта 1890 г. — Там же, стр. 358, 360). [↑](#endnote-ref-312)
322. А. И. Пиотровский не вполне точен. Слова композитора «очень боюсь, как бы это не вышло несколько опереточно, балаганно» относились не ко всей картине в Летнем саду, а лишь к первой ее сцене (см. письмо к великому князю Константину Константиновичу. 3 августа 1890 г. — Там же, стр. 384). [↑](#endnote-ref-313)
323. Текст арии Елецкого был написан П. И. Чайковским. [↑](#endnote-ref-314)
324. {463} Печатается по тексту книги «Малый оперный театр», Л., 1936. [↑](#endnote-ref-315)
325. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского впервые была поставлена В. Э. Мейерхольдом в помещении Театра музыкальной драмы в Петрограде (премьера 7 ноября 1918 г.), а затем им же в Театре РСФСР I (премьера 1 мая 1921 г.). Сценическая жизнь «Озера Люль» А. М. Файко началась в Театре Революции (режиссер В. Э. Мейерхольд, премьера 8 ноября 1923 г.), «Конца Криворыльска» Б. С. Ромашова — в Театре Революции (режиссер А. Л. Гриппич, премьера 20 марта 1926 г.), «Шторма» В. Н. Билль-Белоцерковского — в Театре им. МГСПС (режиссер Е. О. Любимов-Ланской, премьера 8 декабря 1925 г.). [↑](#endnote-ref-316)
326. Постановку «Разлома» Б. А. Лавренева в Театре им. Евг. Вахтангова осуществил А. Д. Попов (премьера 9 ноября 1927 г.), «Бронепоезда 14‑69» Вс. В. Иванова в МХАТе — К. С. Станиславский (режиссеры И. Я. Судаков и Н. Н. Литовцева, премьера 8 ноября 1927 г.), «Любови Яровой» К. А. Тренева в Малом театре — И. С. Платон и Л. М. Прозоровский (премьера 22 декабря 1926 г.). [↑](#endnote-ref-317)
327. Опера А. Ф. Пащенко «Орлиный бунт» была поставлена В. Р. Раппапортом (дирижер В. А. Дранишников) 7 ноября 1925 г.; «Лед и сталь» В. М. Дешевова — С. Э. Радловым (дирижер В. А. Дранишников) 17 мая 1930 г.; «Фронт и тыл» А. П. Гладковского — М. А. Терешковичем (дирижер С. А. Самосуд) 7 ноября 1930 г. [↑](#endnote-ref-318)
328. Здесь явная описка. Речь идет об опере «Степан Разин» П. Н. Триодина, поставленной на сцене Экспериментального театра (филиала Большого театра) А. Д. Диким (дирижер Г. Г. Шейдлер) 20 декабря 1925 г. [↑](#endnote-ref-319)
329. «Болт» Д. Д. Шостаковича был поставлен Ф. В. Лопуховым (дирижер А. В. Гаук) 8 апреля 1931 г.; «Золотой век» Д. Д. Шостаковича — В. И. Вайноненом (дирижер А. В. Гаук) 26 октября 1930 г. Премьера балета Р. М. Глиэра «Красный мак», поставленного Л. А. Лащилиным и В. Д. Тихомировым (дирижер Ю. Ф. Файер) в Большом театре, состоялась 14 июня 1927 г. [↑](#endnote-ref-320)
330. Имеется в виду Московская частная русская опера (1885 – 1904), организованная на средства крупного мецената, театрального деятеля С. И. Мамонтова. Театр активно пропагандировал лучшие произведения отечественной и зарубежной классики, отличался высокой культурой постановок, отлично подобранной труппой. [↑](#endnote-ref-321)
331. Первая редакция «Комаринского мужика» В. В. Желобинского была показана театром 10 октября 1933 г., вторая — 25 декабря 1935 г. [↑](#endnote-ref-322)
332. «Тихий Дон» И. И. Дзержинского был поставлен М. А. Терешковичем (дирижер С. А. Самосуд) 22 октября 1935 г. [↑](#endnote-ref-323)
333. РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов. Общественная организация, объединявшая деятелей музыкального искусства. Возникла в 1923 г., ликвидирована Постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. [↑](#endnote-ref-324)
334. Д. Шостакович. Мое понимание «Леди Макбет». — В кн.: {464} «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д. Шостаковича. Л., изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1934, стр. 7. [↑](#endnote-ref-325)
335. Премьера оперы Д. Д. Шостаковича «Нос» состоялась в Ленинградском Малом оперном театре (режиссер Н. В. Смолич, дирижер С. А. Самосуд) 18 января 1929 г. [↑](#endnote-ref-326)
336. Печатается по тексту газеты «Известия», 1936, 5 января. [↑](#endnote-ref-327)
337. Печатается по тексту книги: Аристофан. Театр. М.‑Л., Госиздат, 1927. [↑](#endnote-ref-328)
338. Трагедии Софокла полностью переведены размером подлинника Ф. Ф. Зелинским (изд. Сабашниковых). В том же издании вышли первые три тома трагедий Еврипида (перевод И. Ф. Анненского). Трагедия Эсхила «Прометей» в переводе С. М. Соловьева издается ГИЗом. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-12)
339. Начало современного понимания древнеаттической комедии положил Ф. Ф. Зелинский в книге «Die gliederung der altattischen komedie», 1885. (Популярное изложение в статье «Происхождение комедии» — «Из жизни идей», т. I.) Те же взгляды развиты Mason’ом в книге «Essai sur la composition des comedes d’Aristophane», 1904. Обрядовые корни комедии вскрывает Cornford — «The origines of attic comedy», 1914, и С. Лурье. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-13)
340. В переводе по возможности сохранены эти особенности аристофановской речи; во всяком случае, совершенно точно всюду выдержан ритм подлинника. Ключ к ритмической композиции каждой отдельной комедии смотрите в комментариях. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-14)
341. Об устройстве греческого театра см. статью А. Пиотровского в сборнике «Западноевропейский театр», изд. «Academia». *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-15)
342. Выяснению социальной природы аристофановских комедий посвящены книги: Müller-Strübing. Aristophan und die historishe kritik, 1873; Croiset. Aristophane et les parties á’Athenes, 1906. Смотрите также: Тюменев. Очерки экономической и социальной истории Древней Греции, 1922, т. II; Луначарский. Очерки западноевропейской литературы, т. I. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-16)
343. Печатается по тексту книги: А. А. Гвоздев и Адр. Пиотровский. История европейского театра. М.‑Л., «Academia», 1931. [↑](#endnote-ref-329)
344. Русский перевод Ф. Зелинского. Изд. Сабашниковых, 1913 г. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-17)
345. Русский перевод И. Ф. Анненского под редакцией Ф. Зелинского, Изд. Сабашниковых; вышли тт. I, II и III. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-18)
346. Восемь комедий переведены А. И. Пиотровским. Изд. ГИЗа, 1927, Сабашниковых, 1923, «Петрополис», 1923, «Academia», 1930. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-19)
347. Русский перевод отдельных комедий — Холодняка, С. Э. Радлова и др. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-20)
348. Перевод Г. Ф. Церетели. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-21)
349. Перевод Г. Ф. Церетели. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-22)
350. Вступительная статья к отдельному изданию трагедии Эсхила «Прикованный Прометей» в переводе А. И. Пиотровского. *(Прим. составителя.)* [↑](#footnote-ref-23)
351. Печатается по тексту книги: Эсхил. Прикованный Прометей. [М.], «Academia», 1935. [↑](#endnote-ref-330)
352. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. изд. 1, т. 1. М.‑Л., ГИЗ, 1928, стр. 26. Цитаты из «Прикованного Прометея» А. И. Пиотровский дает в собственном переводе. [↑](#endnote-ref-331)
353. {465} Впервые напечатано в сб.: «Поэтика кино». М.‑Л., «Кинопечать», 1927, стр. 166.

Статья представляет собой шестой раздел (посвященный советскому кино) одной из основных теоретических работ А. И. Пиотровского, где поставлены принципиальные вопросы, бывшие в центре теоретических дискуссий 1920‑х гг. Некоторые идеи этой статьи были сформулированы автором ранее в статье «Наброски к теории кино» («Кино» (ленинградское приложение), 1926, № 10, 9 марта, стр. 2); вошли в современную советскую кинотеорию (см.: Е. Добин. Поэтика киноискусства. М., «Искусство», 1961). [↑](#endnote-ref-332)
354. Гриффит Дэвид Уорк (1875 – 1948) — американский кинорежиссер, один из основоположников современных методов монтажа. Автор многочисленных мелодрам, среди которых всемирно известные «Сломанные побеги» (1919), «Путь на Восток» (1920) и др. [↑](#endnote-ref-333)
355. Пикфорд Мэри (Глэдис Смит, р. 1893) — одна из самых популярных американских киноактрис 1920‑х гг. Ее амплуа — девочка-подросток, американский вариант Золушки. [↑](#endnote-ref-334)
356. Полли-Анна — героиня одноименного фильма Пауля Пауэла (1920). [↑](#endnote-ref-335)
357. Деллюк Луи (1890 – 1924), Л’Эрбье Марсель (р. 1890), Эпштейн Жан (1897 – 1953), Клер Рене (Р. Шометт, р. 1898) — французские кинорежиссеры, входившие в 1920‑е гг. в группу «Авангард»; культивировали методы импрессионизма в кино. [↑](#endnote-ref-336)
358. Киноки («Кинооко», «киноглаз») — так называла себя группа кинематографистов во главе с Д. Вертовым, противопоставившая работу с хроникальным материалом художественной («инсценированной») {466} кинематографии. В группу, кроме Вертова, первоначально входили операторы М. Кауфман, А. Лемберг, И. Беляков, ассистент режиссера И. Копалин, монтажер Е. Свилова. См.: А. И. Пиотровский. [Художественные течения в советском кино](#_Toc318709755) (стр. 232 настоящего сборника). [↑](#endnote-ref-337)
359. Речь идет о теоретическом споре по поводу фильмов Вертова и Эйзенштейна о допустимости принципов художественной кинематографии (Дзига Вертов. Киноглаз и борьба за кинохронику. — «Советский экран», 1926, № 15, стр. 7). Противники Вертова обвиняли его самого в непоследовательности позиции, так как метод его работы предполагал отбор хроникальных кадров по признаку эмоциональной выразительности и монтажное сочетание их, то есть, по существу, приводил к художественному осмыслению материала; обе точки зрения отразились в аргументации А. Пиотровского. См. об этом: А. Беленсон. Кино сегодня. М., 1925, стр. 35 и след.; В. Шкловский. Их настоящее (Эйзенштейн, Вертов). М.‑Л., «Теакинопечать», 1927, стр. 61 – 67; Н. П. Абрамов. Дзига Вертов. М., изд. АН СССР, 1962, стр. 92; Т. Селезнева. Дзига Вертов и «Cinéma-vérité». — В кн.: «Размышления у экрана». Л.‑М., «Искусство», 1966, стр. 339. [↑](#endnote-ref-338)
360. «Монтаж аттракционов» — термин С. Эйзенштейна, впервые употребленный им в 1923 г. (см.: С. Эйзенштейн. Монтаж аттракционов. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Московском пролеткульте. — В кн.: С. Эйзенштейн. Избр. произв. в 6‑ти т., т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 269 – 273; подробно также: А. Беленсон. Кино сегодня, стр. 53 и след.). Под «аттракционом» Эйзенштейн понимал эпизод (сцену), вызывающий у зрителя нужную режиссеру эмоциональную реакцию («художественный раздражитель»). Монтаж (сочетание) аттракционов должен был обеспечивать эмоциональное переживание идеи всего фильма, выраженное в развязке. Об этом А. Пиотровский писал также в статье «Наброски к теории кино» (см. выше). Связь «монтажа аттракционов» с классической киномелодрамой (в частности, Гриффита) Пиотровский видел в общих принципах построения: для мелодрамы характерен прием «катастрофа — погоня — спасение», то есть группа остроэмоциональных и точно организованных эпизодов, являющаяся «ступенью к… “монтажу аттракционов”, который разработал Эйзенштейн, правда, для другого жанра» (см.: «Поэтика кино», стр. 164 – 166). [↑](#endnote-ref-339)
361. … градация трюков в авантюрной фильме… — чередование событий, рассчитанное на постепенное усиление зрительского напряжения. [↑](#endnote-ref-340)
362. Впервые — «Красная газета» (веч. вып.), 1926, № 19, 20 января. Рецензия, написанная вслед за выходом фильма на экраны. [↑](#endnote-ref-341)
363. Впервые — «Красная газета» (веч. вып.), 1926, № 247, 20 октября. Рецензия на фильм. [↑](#endnote-ref-342)
364. «Предатель» (1926) — фильм А. Роома по рассказу Л. Никулина «Матросская тишина». [↑](#endnote-ref-343)
365. {467} Барановская Вера Всеволодовна (? — 1935) — актриса МХТ (1903 – 1915). Роль матери — наиболее значительная работа Барановской в кино. [↑](#endnote-ref-344)
366. В сценарии фильма «Мать» Н. Зархи значительно отошел от сюжета романа Горького; авторы фильма намеренно стремились к большей «камерности», обытовлению, пытаясь за счет некоторого упрощения создать более конкретный и достоверный образ (см.: Н. Зархи о своем творческом методе. — В сб. «Как мы работаем над киносценарием». М., Кинофотоиздат, 1936, стр. 87; М. Алейников. Пути советского кино и МХАТ. М., Госкиноиздат, 1947, стр. 120). [↑](#endnote-ref-345)
367. Впервые напечатано в журнале «Жизнь искусства», 1927, № 42, 43. [↑](#endnote-ref-346)
368. «Скорбь бесконечная» (1922) — фильм режиссера А. Пантелеева о неурожае и голоде в Поволжье в 1921 году. [↑](#endnote-ref-347)
369. «Доля ты русская, долюшка женская» («Из тьмы прошлого», 1922) — фильм режиссера Б. Светлова; мелодрама из жизни крестьянской женщины в дореволюционной России. [↑](#endnote-ref-348)
370. «Чудотворец» (1922) — кинокомедия режиссера А. Пантелеева, разоблачающая церковные «чудеса». [↑](#endnote-ref-349)
371. «Дворец и крепость» (1923) — фильм режиссера А. Ивановского по мотивам романа О. Форш «Одеты камнем» и повести П. Щеголева «Таинственный узник». В картине подробно и достоверно на основе архивных данных воссоздавалась деятельность «Народной воли» и расправа с ней. [↑](#endnote-ref-350)
372. «Красные дьяволята» (1923) — приключенческий фильм режиссера И. Перестиани из истории гражданской войны на Украине. Фильм единодушно был признан первой победой молодого советского киноискусства. [↑](#endnote-ref-351)
373. Пиотровский имеет в виду известное свидетельство А. В. Луначарского; «Владимир Ильич сказал мне, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начать с хроники…» (сб. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 123), а также директивы по киноделу от 17 января 1922 г. (см.: В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. 44, стр. 360 – 361). [↑](#endnote-ref-352)
374. Под «академическим кино» здесь понимается творчество таких режиссеров, как В. Гардин, Ю. Желябужский, А. Ивановский, Я. Протазанов, Ч. Сабинский, П. Чардынин. [↑](#endnote-ref-353)
375. Речь идет о выступлениях Л. Кулешова начала 1920‑х гг. с призывом к борьбе против кустарщины и дилетантизма старого кино и к созданию «математически выверенного» кинематографа, для чего он предлагал заняться изучением законов построения и восприятия фильма (см. его статьи: «Если теперь…» — «Кинофот», 1922, № 1, стр. 2; «Искусство, современная жизнь и кинематография». — Там же, № 3, стр. 4 – 5; «Прямой путь». — «Киногазета», 1924, № 48 (64) 25 ноября, стр. 2 и др.). Фэксы (Фабрика эксцентрического {468} актера) — группа кинематографистов во главе с Г. Козинцевым и Л. Траубергом, выступившая со сборником «Эксцентризм» (Пг., 1922), где содержалось требование создать гиперболическое (эксцентрическое) искусство как наиболее соответствующее духу XX в. [↑](#endnote-ref-354)
376. Москвин Андрей Николаевич (1901 – 1961), оператор и Еней Евгений Евгеньевич (р. 1890), художник — с 1926 г. постоянные члены творческой группы Фэкс; с их участием созданы такие фильмы, как «Шинель» (1926), «С. В. Д.» (1927), позднее «Новый Вавилон» (1929 и др., отличавшиеся исключительно высокой изобразительной культурой. См.: Григорий Козинцев. Глубокий экран (главы из книги). — «Искусство кино», 1966, № 4, стр. 81 – 92; № 10, стр. 45 – 63; Г. Козинцев. Андрей Москвин. — «Советское кино», 1935, № 11, стр. 35 – 43; В. Кузнецова. Евгений Еней. Л.‑М., «Искусство», 1966. [↑](#endnote-ref-355)
377. Опыт своей практической работы по изучению техники построения кадра Л. Кулешов обобщил позднее в книгах «Искусство кино» (М.‑Л., «Теакинопечать», 1929) и «Практика кинорежиссуры» (М., Госкиноиздат, 1935). [↑](#endnote-ref-356)
378. «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Луч смерти» (1925) — фильмы Л. Кулешова; «Чертово колесо» (1926) — фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга. [↑](#endnote-ref-357)
379. Конструктивизм, супрематизм — художественные течения 1920‑х гг., видевшие задачу творчества в организации художественного (краска, объем, плоскость) и словесного материала. [↑](#endnote-ref-358)
380. А. И. Пиотровский имеет в виду работы режиссеров Я. Протазанова, Ю. Желябужского, В. Гардина. И. М. Москвин (1874 – 1946) — актер МХАТ, исполнявший роль Вырина в фильме Ю. Желябужского «Коллежский регистратор» (1925). Упоминание Н. П. Баталова (1899 – 1937) как актера кино связано прежде всего с его участием в фильме Пудовкина «Мать» (роль Павла), до этого он выступил лишь в фильме Я. Протазанова «Аэлита» (1924). В. А. Попова — актриса не МХАТа, а Театра им. Евг. Вахтангова; играла Катю в фильме Я. Протазанова «Его призыв» (1925). [↑](#endnote-ref-359)
381. Экспрессионизм — течение в искусстве 1910 – 1920‑х гг., видевшее в изображении предметного мира средство выражения субъективных состояний человеческого духа; для картин экспрессионистов характерно искажение реальных пропорций вещей, гиперболизация деталей, широкое использование гротеска, цветовая символика и т. д. Фильмы, отражавшие принципы экспрессионизма в живописи, характерны для германской кинематографии первой половины 1920‑х гг. В фильме «Шинель» (1926, режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг) были использованы некоторые стилистические приемы, которыми пользовались и экспрессионисты, в частности гротеск, что дало возможность критике (см., напр.: Вл. Недоброво. Фэкс. М.‑Л., «Кинопечать», 1928, стр. 58, 70) относить фильм к этому направлению; в настоящее время метод «Шинели» определяется как гротеск романтического плана (см. подробнее: Е. Добин. Козинцев и Трауберг. Л.‑М., «Искусство», 1963, стр. 66 и след.). [↑](#endnote-ref-360)
382. «Крылья холопа» (1926) — по сценарию К. Шильдкрета, В. Шкловского и Ю. Тарича, режиссер Ю. Тарич — фильм о драматической судьбе талантливого самоучки в эпоху царствования Ивана {469} Грозного (артист МХАТа Л. Леонидов), получивший высокую оценку современной советской и зарубежной критики. [↑](#endnote-ref-361)
383. «С. В. Д.» (Союз Великого Дела, 1927) — фильм режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга о восстании Черниговского полка 1825 – 1826 гг. В центре фильма — трагическая судьба одного из активных участников восстания И. И. Сухинова (в фильме — Суханова), поданная в романтическом плане. [↑](#endnote-ref-362)
384. «Минарет смерти» («Пленница гарема», 1925), режиссер В. Висковский; «Песнь на камне» (1926), режиссер Лео Мур; «Гюлли» (1927), режиссер Н. Шенгелая — фильмы авантюрного и мелодраматического характера с любовной интригой и восточной экзотикой (религиозный фанатизм, похищение женщин и т. п.). [↑](#endnote-ref-363)
385. «Водоворот» (1927) — фильм режиссера П. Петрова-Бытова. [↑](#endnote-ref-364)
386. «Ухабы» («Ухабы жизни», 1927) — фильм режиссера А. Роома; «Парижский сапожник» (1928) — фильм режиссера Ф. Эрмлера. [↑](#endnote-ref-365)
387. Впервые напечатано в журнале «Жизнь искусства», 1929, № 16. [↑](#endnote-ref-366)
388. «Арсенал» («Январское восстание в Киеве в 1918 году»), 1929 г. Автор сценария и режиссер А. Довженко. Центральный эпизод фильма — восстание рабочих киевского завода «Арсенал» против контрреволюционной рады. [↑](#endnote-ref-367)
389. «Октябрь» («Десять дней, которые потрясли мир», 1927). Авторы сценария и режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров. [↑](#endnote-ref-368)
390. «Мятеж» (1928) — фильм С. Тимошенко по одноименной повести Д. Фурманова. [↑](#endnote-ref-369)
391. Впервые напечатано — «Красная газета» (веч. вып.), 1929, № 153, 21 июня. [↑](#endnote-ref-370)
392. «Каторга» (1928) — фильм Ю. Райзмана о борьбе политзаключенных накануне Октябрьской революции; «Цена человека» (1929) — фильм М. Авербаха и М. Донского о проблемах комсомольско-молодежного быта; «Ее путь» (1929) — фильм А. Штрижака о судьбе жены белоказака, вступающей в ряды Красной Армии. [↑](#endnote-ref-371)
393. Культурфильм — термин, которым в 1920‑е гг. назывались научно-популярные и хроникальные фильмы. В конце 1920‑х гг. вопрос о поэтике, классификации и назначении культурфильма занимает важное место в критической и исследовательской литературе (см., напр.: сб. «Культурфильма», «Теакинопечать», 1929). [↑](#endnote-ref-372)
394. «Сердце Азии» («Афганистан», 1929) — фильм режиссера В. Ерофеева; «Лесные люди» (1928) — фильм режиссера {470} А. Литвинова; «Турксиб» (1929) — фильм режиссера В. Турина; «Рапорт миллионам» (1929) — фильм режиссера Б. Кантера. «Золотой мед» (1928, режиссеры Н. Береснев и В. Петров) и «Оторванные рукава» (1928, режиссер Б. Юрцев) — фильмы о борьбе с детской беспризорностью. [↑](#endnote-ref-373)
395. «Бабы рязанские» (1927) — фильм О. Преображенской о судьбе женщины в дореволюционной деревне; «Пленники моря» («Драма на подводной лодке», 1928) — приключенческий фильм М. Вернера, в основе которого — столкновение советского военного специалиста с сыном контрреволюционером. [↑](#endnote-ref-374)
396. Впервые напечатано в журнале «Жизнь искусства», 1929, № 30. [↑](#endnote-ref-375)
397. Тонфильма — первоначальное название звукового фильма. [↑](#endnote-ref-376)
398. Тагер Павел Григорьевич (р. 1903) и Шорин Александр Федорович (1890 – 1941) — советские физики, изобретатели отечественной аппаратуры для записи и проекции звука (1926 – 1927 гг.). Первая демонстрация звуковых фильмов (по системе Тагера и Шорина) состоялась в 1928 г. Подробнее см.: Н. Д. Анощенко. Звучащая фильма в СССР и за границей. «Теакинопечать», 1930; см. также: П. Тагер. Из истории развития советского звукового кино. — «Известия АН СССР», серия физическая, 1949, т. 13, № 6; А. Шорин. Как экран стал говорящим. М., 1949. [↑](#endnote-ref-377)
399. «Поющий глупец» (1928) — фильм режиссера Л. Бэкона. Джолсон Ол (наст. Джозеф Розенблатт) (1888 – 1950) — популярный в 1920‑е годы американский мюзик-холльный певец, исполнитель негритянских песен. [↑](#endnote-ref-378)
400. Фильм В. Пудовкина «Простой случай» («Очень хорошо живется»), задуманный первоначально как звуковой, вышел на экраны только в 1932 г. в немом варианте. [↑](#endnote-ref-379)
401. А. Пиотровский имеет в виду фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна» (1931), в котором авторы сделали попытку осуществить принцип «контрапунктического» сочетания изображения и звука. [↑](#endnote-ref-380)
402. Печатается по тексту книги: Художественные течения в советском кино. М.‑Л., «Теакинопечать», 1930.

Книга возникла на основе лекций, читанных А. И. Пиотровским в Государственном институте истории искусств, и вобрала в себя многие положения и выводы, развитые автором в ряде специальных статей (см. в наст. изд.: [«Броненосец “Потемкин”»](#_Toc318709749), [«Мать»](#_Toc318709750), [«Арсенал»](#_Toc318709752), [«Год советского кино»](#_Toc318709753)). Вместе с тем публикуемая работа непосредственно связана с идейно-художественными поисками советской кинематографии в конце 1920‑х гг. и отражает новые проблемы, возникающие в кинокритике этого периода, {471} в частности, обостренный интерес к социальной проблематике кинематографии. В творческой эволюции самого А. Пиотровского она характерна как одна из первых попыток социологического осмысления проблем кинематографической формы.

Несмотря на некоторую дань вульгарному социологизму, общую для многих критиков конца 1920‑х гг., А. Пиотровский сумел дать классификацию и сжатый, но точный анализ идейно-художественных устремлений различных течений советского кино, внимательно учитывая и существенные моменты их эволюции. Симпатии А. Пиотровского-критика принадлежат «интеллектуальному кино» Эйзенштейна, в характеристике которого он отправляется от теоретических работ самого Эйзенштейна (см. ниже); это не мешает ему, однако, видеть достоинства и перспективы развития других кинематографических школ.

Характерна для исканий конца 1920‑х гг. и позиция, занятая А. Пиотровским в одном из центральных теоретических вопросов этого времени — об актере в кино и построении сюжета. Как и ранее, отрицая «индивидуальную интригу» и жанр «психологической драмы», характерной для революционного кино (см. напр., в ст. [«К теории киножанров»](#_Toc318709748)), А. Пиотровский поддерживает первые попытки социальной типизации в кино; неприятие индивидуального актера не носит у него абсолютного характера; он лишь выдвигает требование четкой социальной характеристики образа. Здесь он в значительной мере преодолевает «крайнюю» концепцию 1920‑х гг., согласно которой социальные сдвиги могут быть показаны лишь путем непосредственного изображения «коллективного» героя, но не через изображение судьбы индивидуума.

Эти принципиальные положения работы А. Пиотровского делают ее одной из заметных теоретических деклараций конца 1920‑х – начала 1930‑х гг., в которой формируется ряд положений социалистического реализма в советском киноискусстве. [↑](#endnote-ref-381)
403. Первое Всесоюзное совещание по кинематографии при ЦК ВКП (б) проходило 15 – 21 марта 1928 г.; ему предшествовала широкая дискуссия в печати и в партийных комитетах на местах по основным вопросам киностроительства. Резолюции совещания не носили характера партийных решений, но оказали существенное влияние на практику советского киноискусства в 1930‑е гг. См.: Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. Под ред. Б. С. Ольховского. «Теакинопечать», 1929. [↑](#endnote-ref-382)
404. «Ледяной дом» (1928) — фильм К. Эггерта по мотивам одноименного романа И. И. Лажечникова. «Каприз Екатерины II» (1928) — фильм П. Чардынина по мотивам романа В. Юрезанского «Исчезнувшее село» — о восстании полтавских крестьян против фаворита Екатерины помещика Базилевского. «Хромой барин» (1928) — фильм К. Эггерта по мотивам одноименной повести А. Н. Толстого. «Поэт и царь» (1927) — фильм В. Гардина о дуэли и смерти Пушкина. [↑](#endnote-ref-383)
405. «Скарамуш» (1923, в СССР — с 1927) — костюмно-историческая мелодрама Р. Ингрема; «Декабристы» (1927) — фильм А. Ивановского о событиях 1925 г. В фильме значительное место занимает изображение романа декабриста И. Анненкова и француженки Полины Гебль. [↑](#endnote-ref-384)
406. «Станционный смотритель» («Коллежский регистратор») (1925) — фильм Ю. Желябужского и И. М. Москвина (по повести Пушкина). «За монастырской стеной» (1928) — {472} фильм П. Чардынина; в основе сюжета — история крестьянской девушки Насти, которая, спасаясь от домогательств хозяина, попадает в женский монастырь, где перед ее глазами проходят картины разврата и насилия, жертвой которого едва не становится она сама. [↑](#endnote-ref-385)
407. Чардынин Петр Иванович (1873 – 1934) — один из наиболее типичных представителей дореволюционной русской кинематографии, автор многочисленных фильмов с участием «звезд» дореволюционного кино (И. Мозжухин, В. Холодная, В. Полонский и др.). Гардин Владимир Ростиславович (1877 – 1965) — крупный актер и режиссер, культивировавший «актерское кино», автор известных «Воспоминаний» (М. Госкиноиздат, 1949). Желябужский Юрий Андреевич (1888 – 1955) — оператор, режиссер и педагог; как и Гардин, представлял «актерское кино», наиболее известные его фильмы — «Папиросница от Моссельпрома» (1924) и неоднократно упоминаемый А. Пиотровским «Коллежский регистратор». Протазанов Яков Александрович (1881 – 1945) — крупнейший режиссер дореволюционной России, сыгравший значительную роль в русской кинематографии (ср. его фильмы «Пиковая дама», 1916, «Отец Сергий», 1918); создал собственную стилистическую систему, сделав попытку сочетать «актерский» и «монтажный» кинематограф. Ивановский Александр Викторович (1881 – 1968) — известный режиссер дореволюционного кино, впоследствии успешно работавший в советском немом, а затем звуковом кино («Иудушка Головлев», 1933, «Антон Иванович сердится», 1941 и др.). Сабинский Чеслав Генрихович (1885 – ?) — художник и кинорежиссер, автор типичных для дореволюционного кино «фильмов-романсов» («Гайда, тройка», «Любовь сильна не страстью поцелуя» и др.). После революции творческая манера Сабинского не эволюционировала. [↑](#endnote-ref-386)
408. «Белый орел» (1928) — фильм Я. Протазанова по рассказу Л. Андреева «Губернатор». Фильм был отрицательно встречен критикой, отмечавшей его идейную ущербность (перенесение социальной проблематики в область сугубо психологических коллизий); «Могила Панбурлея» (1927) — фильм Ч. Сабинского по рассказу Н. Никитина о деградации помещичьей семьи после победы Октябрьской революции. [↑](#endnote-ref-387)
409. «Третья жена муллы» (1928) — фильм В. Висковского. [↑](#endnote-ref-388)
410. «В город входить нельзя» (1928) — фильм Ю. Желябужского; «На дальнем берегу» (1927) — фильм Э. Иогансона о борьбе с кулачеством в рыбацком поселке. Упомянутой А. Пиотровским сцены в фильме нет. Возможно, имеется в виду фильм Г. Стабового «Лесной человек» (1928). [↑](#endnote-ref-389)
411. «Яд» (1927) — фильм Е. Иванова-Баркова по одноименной драме А. В. Луначарского; «Свои и чужие» (1928) — фильм Ю. Тарича по пьесе В. Киршона и А. Успенского «Константин Терехин»; «Пурга» (1927) — фильм Ч. Сабинского, экранизация одноименной пьесы Д. Щеглова. [↑](#endnote-ref-390)
412. «Джимми Хиггинс» (1928) — фильм Г. Тасина, экранизация одноименного романа Э. Синклера. [↑](#endnote-ref-391)
413. А. И. Пиотровский дает суммарное изложение принципов, выдвинутых в 1920‑е гг. в ряде печатных и устных выступлений Л. В. Кулешовым (см.: Л. Кулешов. Искусство кино (Мой опыт). Л.‑М., «Теакинопечать», 1929), В. И. Пудовкиным (Принципы сценарной {473} техники. — АРК, 1925, № 1; Время в кинематографе. — «Кино», 1923, № 2/6, стр. 7 – 10), Г. Козинцевым и Л. Траубергом (см.: Вл. Недоброво. Фэкс (Григорий Козинцев. Леонид Трауберг). М.‑Л., «Теакинопечать», 1928). «По закону» (1926) фильм по мотивам рассказа Дж. Лондона «Неожиданное». Важная веха в творческой биографии Кулешова — попытка создать психологическую драму с использованием разработанных им формальных средств. Фильм вызвал острую дискуссию. Оценка его А. Пиотровским совпадает, в частности, с резолюцией общего собрания АРК. О «равнодушном приеме» фильма в широкой зрительской среде говорят и другие критики (см., напр.: А. Арсен. Социальное значение фильма «По закону». — «Кинофронт», 1926, № 9 – 10, стр. 28 – 31; В. Перцов. Социальное значение картины «По закону». — Там же, стр. 27 – 28). [↑](#endnote-ref-392)
414. «Веселая канарейка» (1929) — приключенческий фильм о борьбе большевиков-подпольщиков с вражеской контрразведкой в годы гражданской войны на Украине. Фильм был воспринят критикой как творческая неудача Кулешова. [↑](#endnote-ref-393)
415. А. Пиотровский имеет в виду прежде всего Вс. Пудовкина, учившегося режиссуре в мастерской Кулешова и в 1925 г. выступившего как самостоятельный режиссер. В 1929 г., уже признанным мастером, Пудовкин дал высокую оценку своему учителю в написанном им вместе с актерами С. Комаровым, Л. Оболенским и В. Фогелем предисловии к книге Л. Кулешова «Искусство кино (Мой опыт)», где заявил: «… Мы делаем картины, — Кулешов сделал кинематографию» (стр. 3 – 4). [↑](#endnote-ref-394)
416. А. Пиотровский имеет в виду фильмы Г. Козинцева и Л. Трауберга «С. В. Д.» (1927) о восстании декабристов и «Новый Вавилон» (1929) — фильм о Парижской коммуне. [↑](#endnote-ref-395)
417. Разработка принципа «интеллектуального» кино начата Эйзенштейном в период работы над фильмом «Октябрь» (1927), позже в статьях «Наш “Октябрь”. По ту сторону игровой и неигровой» (С. Эйзенштейн. Избр. произв. в 6‑ти т., т. 5, стр. 32 – 35); «Перспективы» (Там же, т. 2, стр. 33 – 45), «За кадром» (Там же, т. 2, стр. 283 – 297); см. также его предисловие к русскому переводу кн.: Г. Зебер. Техника кинотрюка, 1929. [↑](#endnote-ref-396)
418. А. Пиотровский имеет в виду обоснованный Эйзенштейном принцип построения кинофразы как «конфликта» между двумя соседствующими кадрами (контрастное сопоставление крупного и общего планов, темных и светлых кусков, объемов, графических направлений и т. д.); синтез этих противоположностей достигается в заключительном кадре монтажной фразы. Этот метод Эйзенштейн противопоставлял обычному для повествовательного фильма «выкладыванию» монтажной фразы последовательными кадрами (см., напр., его статью «За кадром», 1929). [↑](#endnote-ref-397)
419. Александров (Мармоненко) Григорий Васильевич (р. 1903) — начинал свой творческий путь вместе с Эйзенштейном в Первом рабочем театре Пролеткульта. С 1924 г. работает в кино, участвуя в качестве ассистента режиссера, режиссера и актера в фильмах Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», «Старое и новое». В годы звукового кино — один из ведущих советских кинорежиссеров в жанре музыкальной кинокомедии. [↑](#endnote-ref-398)
420. О монтажа в фильме «Новый Вавилон» см.: Е. Добин. Козинцев и Трауберг, стр. 98 – 109. [↑](#endnote-ref-399)
421. {474} Червяков Евгений Вениаминович (1899 – 1942) актер, режиссер. Упоминаемые далее фильмы Червякова «Девушка с Далекой реки» (1927) и «Мой сын» (1928) — первые его работы, вышедшие на экраны в разгар диспутов о человеческом образе в кино и вызвавшие оживленные отклики; критику привлекало стремление режиссера к лирическому раскрытию темы и характеров. А. Пиотровский посвятил Червякову несколько статей (см.: Адр. Пиотровский. Евгений Червяков. — В кн. «Мой сын» (либретто). «Теакинопечать», 1928; Е. Червяков. — «Жизнь искусства», 1928, № 33, стр. 8 – 9; Удачи и поражения Червякова. — Там же, 1929, № 15, стр. 9). [↑](#endnote-ref-400)
422. Шенгелая Николай Александрович (1903 – 1943) — грузинский кинорежиссер. Речь идет о центральной сцене фильма «Элиссо» (1928). [↑](#endnote-ref-401)
423. Шуб Эсфирь Ильинична (1894 – 1959) — режиссер-документалист. Творчество Шуб в критике 1920‑х гг. нередко противопоставлялось теоретическим декларациям Вертова как пример сочетания документального материала с «художественными» элементами при сохранении строгой фактической и исторической основы фильмов. [↑](#endnote-ref-402)
424. Разумеется, разделение это дано несколько схематично. На деле стилистические черты каждого из направлений могут быть обнаружены и в соседних. Но для ясности такая схема удобна. *(Прим. А. И. Пиотровского.)* [↑](#footnote-ref-24)
425. «Иван да Марья» (1928) — кинокомедия режиссера В. Широкова об организации деревенской артели. «Родной брат» (1928) — фильм реж. Г. Кроля по мотивам повести М. Чумандрина «Родня». «Счастливый червонец» (1928) — кинодрама режиссера А. Дмитриева. «Рейс мистера Ллойда» (1927) — фильм режиссера Д. Бассалыго по мотивам пьесы Дм. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских». [↑](#endnote-ref-403)
426. Петров-Бытов Павел Петрович (1895 – 1960) — режиссер студии «Ленфильм». Против суженного понимания реализма Петровым-Бытовым Пиотровский выступал еще в 1929 г. (см. его статью «Платформа Петрова-Бытова и советская кинематография». — «Жизнь искусства», 1929, № 19, стр. 4). «Чудо» (1934) немой фильм Петрова-Бытова по собственному сценарию; в центре фильма фигура старого железнодорожника Пущина (артист В. Гардин), сын которого, Федор (артист Н. Симонов), арестован за революционную деятельность. Пущин пытается молитвой вызвать «чудо» — освобождение сына; узнав же о гибели Федора, сам вступает на путь революционной борьбы. Фильм не сохранился. [↑](#endnote-ref-404)
427. Печатается впервые по стенограмме выступления на обсуждении картины в Ленинградском Доме кино 20 сентября 1934 г. [↑](#endnote-ref-405)
428. «Каин и Артем» (1929) — фильм П. Петрова-Бытова по мотивам одноименного рассказа М. Горького; наиболее значительная работа режиссера. [↑](#endnote-ref-406)
429. Впервые напечатано в «Ленинградской газете кино», 1935, 16 февраля. [↑](#endnote-ref-407)
430. Шлегель Август (1767 – 1845) — немецкий эстетик романтического направления; разрабатывал теорию трагического в «Чтениях {475} о драматическом искусстве и литературе» (1809 – 1811); Шопенгауэр Артур (1788 – 1860) — немецкий философ, основатель т. н. «философии пессимизма», оправданием которой служило, по его мнению, трагическое искусство. [↑](#endnote-ref-408)
431. «Крестьяне» — фильм Ф. Эрмлера по сценарию М. Большинцова, Ф. Эрмлера. «Ленфильм», 1934. [↑](#endnote-ref-409)
432. А. Пиотровский перефразирует слова «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса об «идиотизме деревенской жизни» (разд. I. Буржуа и пролетарии). [↑](#endnote-ref-410)
433. Петров Алексей Митрофанович (1888 – 1936) — засл. артист республики, с 1932 г. — артист Центрального театра Красной Армии; Герасим Платоныч — первая роль Петрова в кино. [↑](#endnote-ref-411)
434. Кирик — глухонемой сапожник из фильма Ф. Эрмлера «Парижский сапожник» (1928); герой «Обломка империи» (1929) — бывший рабочий, потом унтер-офицер Филимонов, на несколько лет потерявший память в результате контузии, полученной во время первой мировой войны. Некоторые черты ущербности, о которых говорит А. Пиотровский, присущи героям и других фильмов Эрмлера: «Катька Бумажный ранет» (1926, совм. с Э. Иогансоном), «Дом в сугробах» (1928). [↑](#endnote-ref-412)
435. Фильм начинается барельефом с изображением основных героев картины. [↑](#endnote-ref-413)
436. Впервые напечатано в журнале «Рабочий и театр», 1935, № 7. [↑](#endnote-ref-414)
437. Первый Московский Международный кинофестиваль проходил с 21 февраля по 1 марта 1935 г. В фестивале участвовало 9 стран (в статье ошибочно указано 20): Великобритания, Венгрия, Италия, Китай, Польша, СССР, США, Франция и Чехословакия. Из советских фильмов помимо названных, были показаны также: «Летчики» (режиссер Ю. Райзман), «Любовь и ненависть» (режиссер А. Гендельштейн), «Частная жизнь Петра Виноградова» (режиссер А. Мачерет) и короткометражный фильм «Авиамарш» (режиссер М. Кауфман). [↑](#endnote-ref-415)
438. Первая премия была присуждена «Ленфильму» за фильмы «Чапаев» (режиссеры бр. Васильевы), «Юность Максима» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг) и «Крестьяне» (режиссер Ф. Эрмлер), как «утверждающие реалистический стиль советской кинематографии и сочетающие идейную глубину, жизненную правдивость и простоту с высоким качеством режиссерского мастерства, актерской игры и операторской работы». [↑](#endnote-ref-416)
439. «Горячие денечки» — кинокомедия А. Зархи и И. Хейфица. «Ленфильм», 1935; оператор М. Каплан, звукооператор А. Шаргородский. «Новый Гулливер» — объемный мультипликационный фильм А. Птушко («Мосфильм», 1935), использовавший новую в то время технику комбинированных съемок (операторы Н. Ренков и И. Шкаренков, художник-декоратор Ю. Швец, художник кукол С. Мокиль, звукооператор А. Коробов). [↑](#endnote-ref-417)
440. {476} Шумяцкий Б. З. — в то время начальник Управления кинофотопромышленности при СНК. А. Пиотровский ссылается на его статью «Темпы и ритм социалистического реализма» («Правда», 1935, 16 марта). [↑](#endnote-ref-418)
441. «Лавка древностей» (1934) — английский фильм режиссера Томаса Бентли. [↑](#endnote-ref-419)
442. «Клеопатра» (1934) — фильм С. де Милля с Клодетт Кольбер в главной роли. Сесиль Блаунт де Милль (1881 – 1959) — американский кинорежиссер, автор многочисленных фильмов. Прославился своими грандиозными кинопостановками («суперфильмами») на исторические темы и сюжеты из священного писания. [↑](#endnote-ref-420)
443. «Эвер Грин» (англ. «Ever green» — «Вечно юная») (1934) — комедия-ревю В. Севилла. [↑](#endnote-ref-421)
444. «Петер» («Петер и Ева») (1934) — популярная комедия Г. Костерлица с известной венгерской актрисой Франческой Гааль в главной роли. Фильм получил грамоту фестиваля как «соединяющий занимательный сюжет четко сконструированного сценария с высоким актерским мастерством». [↑](#endnote-ref-422)
445. «Мария Шапделен» (1934) — фильм Ж. Дювивье с участием М. Рено и Ж. Габена. [↑](#endnote-ref-423)
446. Фильм А. Блазетти «1860 год» (1934) был отмечен на фестивале как попытка «отобразить на экране великие эпизоды истории итальянского народа». Это — один из лучших фильмов Блазетти, в котором воссоздана атмосфера гарибальдийского движения. Резкое расхождение А. Пиотровского с оценкой фильма жюри объясняется противоречивым характером творчества и политической позицией самого Блазетти, подпавшего под влияние официальной фашистской идеологии и выпустившего ряд профашистских фильмов. [↑](#endnote-ref-424)
447. «Молодой лес» (1934) — фильм Йозефа Лейтеса. [↑](#endnote-ref-425)
448. Пере донов — герой романа Ф. Сологуба «Мелкий бес», имя которого стало нарицательным для обозначения тупого и ограниченного педагога-мещанина. [↑](#endnote-ref-426)
449. Белый орел — герб Речи Посполитой, «Еще Польска не сгинела» — начальные слова ее гимна. [↑](#endnote-ref-427)
450. «Эй, ухнем!» (чешск. Hej rup!) (1934) — фильм М. Фрича. [↑](#endnote-ref-428)
451. Речь идет о разных формах проникновения буржуазной идеологии в рабочее движение: т. н. «новом курсе» американского президента Ф. Д. Рузвельта (1882 – 1945), направленном на государственное регулирование отношений рабочих с предпринимателями, и политике чешского фабриканта обуви Яна Бати, в 1930‑е годы проповедовавшего идею сотрудничества капиталистов и рабочих на основе высокого материального уровня жизни рабочего. [↑](#endnote-ref-429)
452. Синклер Элтон (1878 – 1968) — американский писатель и общественный деятель, приверженец политики Ф. Рузвельта, сторонник мирного пути разрешения капиталистических противоречий. [↑](#endnote-ref-430)
453. Видор Кинг (р. 1894) — известный американский кинорежиссер. «Большой парад» (1925) и «Толпа» (1928) — лучшие ленты Видора, относящиеся к немому периоду кино. После фильма «Хлеб наш насущный» (1934) режиссер ставил преимущественно «кассовые» картины. [↑](#endnote-ref-431)
454. {477} Фильм «Да здравствует Вилья!» (Viva Villa!) (1934, режиссер Дж. Конвей) был показан вне конкурса. Жюри отметило его исключительные художественные качества и выдающееся мастерство актера Уоллеса Бири (Панчо Вилья). [↑](#endnote-ref-432)
455. Имеется в виду книга Дж. Рида «Восставшая Мексика» (1914). [↑](#endnote-ref-433)
456. «Гамбургский счет» — обозначение строгой и не предвзятой профессиональной оценки. Выражение стало популярным в критической литературе 1930‑х годов после появления книги В. Шкловского «Гамбургский счет» (1929). [↑](#endnote-ref-434)
457. Впервые напечатано в журнале «Искусство кино», 1936, № 7. [↑](#endnote-ref-435)
458. Цитируются директивы по киноделу от 17 января 1922 г. (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 360 – 361). [↑](#endnote-ref-436)
459. Внешняя Монголия — северная область Монголии, на территории которой в 1921 г. создана была Монгольская Народная Республика. Внутренняя Монголия — южная область Монголии. В 1931 г. большая ее часть была захвачена японскими колонизаторами. [↑](#endnote-ref-437)
460. Фильм «дальнего Запада» («вестерн», «ковбойский фильм») — классический жанр американского кино; для него характерны динамичный монтаж, стремительный темп, виртуозно построенные сцены преследований и погонь, держащие зрителя в постоянном напряжении. [↑](#endnote-ref-438)
461. О близости поэтики американской «комической» к выразительной системе фольклорных жанров А. И. Пиотровский подробнее писал в статье «К теории киножанров» (см.: «Поэтика кино». М.‑Л., «Кинопечать», 1927, стр. 159). См. также его замечания о фольклорной основе американской мелодрамы («Поэтика кино», стр. 164). Эта же точка зрения развернута в более поздней статье С. Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы» (1945). [↑](#endnote-ref-439)
462. Роль Цевена в фильме исполнял засл. артист республики Цевен, Дулмы — артист Сосор-Барма. [↑](#endnote-ref-440)
463. Лама — здесь: тибетский или монгольский монах. [↑](#endnote-ref-441)
464. «Голубой экспресс» («Экспресс Нанкин — Су-чжоу») — первая картина И. Трауберга (о борьбе китайского народа за национальную независимость), снятая в 1929 г. и получившая положительную оценку критики. Последующие фильмы И. Трауберга: «Для вас найдется работа» (1932), «Частный случай» (1933) и короткометражные фильмы «Летун» (1931) и «Песнь о Казахстане» (1931). [↑](#endnote-ref-442)
465. Впервые в сб. «Семеро смелых», изд. «Ленфильм», 1936. [↑](#endnote-ref-443)
466. «Семеро смелых». Авторы сценария Ю. Герман, С. Герасимов. Режиссер С. Герасимов, 1936. [↑](#endnote-ref-444)
467. {478} X съезд комсомола состоялся в марте 1936 г. [↑](#endnote-ref-445)
468. Женя Охрименко — артистка Т. Макарова. [↑](#endnote-ref-446)
469. В фильме «Чапаев» играли артисты Ленинградского государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина: Б. Бабочкин (Чапаев), И. Певцов (полковник Бороздин), Н. Симонов (Жихарев) и артист Ленинградского Тюза Б. Блинов (Фурманов); в фильме «Юность Максима» — артист Тюза Б. Чирков (Максим), актер МХАТа М. Тарханов (Поливанов), артистка Ленинградского Большого драматического театра В. Кибардина (Наташа). [↑](#endnote-ref-447)
470. Впервые напечатано в журнале «Звезда», 1937, № 4. [↑](#endnote-ref-448)
471. См.: З. Маркина, М. Витухновский, С. Герасимов. Комсомольск. — «Смена», 1936, № 261 – 269, 271, 273, 279 – 280, 283 – 290. [↑](#endnote-ref-449)
472. Фильм «Заключенные» по сценарию Н. Погодина поставлен на киностудии «Мосфильм» в 1936 г. Режиссер Е. Червяков. [↑](#endnote-ref-450)
473. Фильм «Депутат Балтики» поставлен на киностудии «Ленфильм» в 1936 г. режиссерами А. Зархи и И. Хейфицем по сценарию Л. Рахманова, Д. Дэля, А. Зархи и И. Хейфица. [↑](#endnote-ref-451)
474. Речь идет о пьесе Л. Рахманова «Беспокойная старость» (отд. изд. — 1940 г.). [↑](#endnote-ref-452)
475. Фильм по сценарию «Сережа Костриков» снят не был. Драма А. Пантелеева с таким названием в печати не появлялась. [↑](#endnote-ref-453)
476. Фильм «Юность поэта» поставлен на киностудии «Ленфильм» в 1936 г. Режиссер А. Народицкий. [↑](#endnote-ref-454)
477. Фильм «Друзья» поставлен на киностудии «Ленфильм» в 1938 г. Режиссер Л. Арнштам. [↑](#endnote-ref-455)
478. Фильм по сценарию Ю. Олеши «Строгий юноша», снятый А. Роомом, на экраны не вышел. [↑](#endnote-ref-456)
479. «Пугачев» — фильм режиссера П. Петрова-Бытова («Ленфильм», 1937). [↑](#endnote-ref-457)
480. См.: Л. Рахманов. Сценарий и фильм. — «Советское искусство», 1937, 5 февраля. [↑](#endnote-ref-458)
481. Фильм «Федька» поставлен на киностудии «Ленфильм» в 1936 г. Режиссер Н. Лебедев. [↑](#endnote-ref-459)
482. Фильм по этому сценарию Ю. Германа снят не был. [↑](#endnote-ref-460)
483. Антонина — героиня романа Ю. Германа «Наши знакомые» (1936). [↑](#endnote-ref-461)
484. Фильм «Мы из Кронштадта» поставлен на киностудии «Мосфильм» в 1936 г. Режиссер Е. Дзиган. [↑](#endnote-ref-462)
485. От составителя. Большая часть публикуемых здесь воспоминаний написана самими мемуаристами и только собрана мной. Воспоминания В. Горданова, Е. Енея, Н. Лебедева, М. Шостака, Ф. Эрмлера записаны мной по их устным рассказам.

Некоторые из этих воспоминаний были впервые напечатаны в журнале «Искусство кино» (1962, № 12). Для книги они несколько дополнены и переработаны. [↑](#footnote-ref-25)
486. Здесь словом «берега» Адриан Иванович, видимо, образно выразил мысль о «береговой линии» сценической игровой площадки, то есть на открытой орхестре — воображаемая линия «рампы». [↑](#footnote-ref-26)
487. Авторами музыкальных произведений в указателе названы композиторы, авторами кинофильмов — режиссеры. [↑](#footnote-ref-27)