

Nicolescu, Tatiana

**Путь к театру революции : драматургия А.В. Луначарского**

In: *Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského*, Brno 30. října - 2. listopadu 1973. Burian, Jaroslav (editor); Mikulášek, Miroslav (editor). Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1976, pp. 169-174

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121290>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

T. NICOLESCU (BUCUREȘTI)

## ПУТЬ К ТЕАТРУ РЕВОЛЮЦИИ ДРАМАТУРГИЯ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

Будучи менее оперативной, чем поэзия, в своих откликах на непосредственную действительность, драматургия является не менее чутким сейсмографом общественных чаяний и волнений, настроений и устремлений. Не случайно Андрей Белый, творчество которого предельно насыщено тревогами и поисками современного ему мира, стоящего на „рубеже столетий“, определял безрадостный и унылый конец XIX века, „эстетически любующийся своим бессилием“ ссылкой на „томившихся Нину Заречную и дядю Ваню“, на „Чаек, которые носились с печальными криками над равниной, покрытой тоской“, на *Привидения Ибсена*, на *Слепых Метерлинка*, „заблудившихся среди глухой ночи“. И если вспомнить о литературных бурях конца XIX и начала XX вв., в преддвериях Великой Октябрьской революции и после ее победы, наряду с левыми поэтическими манифестами, наше внимание привлекают новаторские, революционизирующие программы в писательской практике драматургов, в режиссерских концепциях, воплощенных на сцене. Ибсен и Чехов, Метерлинк и Клодель, „театр молчания“ и „театр подвижности“, Станиславский и Мейерхольд, Андреев и Евреинов, Шоу и Стриндберг, Эдуард Гордон Крэг и Макс Рейнгардт — вот имена, которые сразу же вызывают ассоциации и напоминают о битвах не менее шумных, чем „битва Эрнани“, об инициативах не менее радикальных, чем *Кромвель Виктора Гюго*. И этот перечень вовсе не охватывает все тенденции и поиски, определяющие драматургию и театр в конце XIX и в начале XX вв. В этом процессе обновления структур, приемов, одной из центральных проблем является проблема театра революции, театра народного и демократического, театра, утверждающего со сцены идеалы народных масс, воодушевленного их борьбой за революцию. Такой театр был необходимостью, продиктованной самой эпохой и осознанной передовыми деятелями своего времени, такими как Ромен Роллан, А. В. Луначарский, В. В. Маяковский или Эрнст Толлер. „Нет никакого сомнения, что каждая эпоха должна иметь свой театр, — писал Луна-

ч а р с к и й, — и наша великая революционная эпоха, переходная к социализму, не может не создать своего театра, отражающего ее страсти, помыслы, надежды, злоключения, победы“<sup>1)</sup>

Одинаково понимая высокую активную пропагандистскую силу театра,<sup>2)</sup> в своем стремлении творчески воплотить свои мысли и теоретические высказывания о театре революции эти писатели, да и не только эти, шли к общей цели разными путями, не избегая, однако же, перекличек, встреч, скрещений. В основном это был путь от традиции, от традиционных, изведанных, испытанных форм, проверенных практикой к новым формам, наиболее соответствующим выражению революционных идей, воплощению революционного идеала народных масс.

Возлагая на себя в какой-то мере миссию нового Лессинга, появление которого он считал необходимым, Лессинга новой пролетарской литературы,<sup>3)</sup> Л у н а ч а р с к и й искал путь к театру революции в основном через историческую драму, через историческую трагедию.

„Марксистская драматургия, — писал Л у н а ч а р с к и й, — не откажется от задачи ставить зеркало перед лицом современности, как бы это ни было трудно, но она займется и другой благородной задачей: вся история человечества пройдет через ее мастерскую и будет перечеканена в тысячи и тысячи вновь оживающих людей, которые будут так обработаны, что внутренние пружины их, пружины общественные и вместе с тем многозначительные будут совершенно явственны в их поступках“<sup>4)</sup> Эта „перечеканка“ исторических, а также легендарных образов, мифов, литературных мотивов и образов, утвердившихся в культурном наследии и сознании людей XX века, включает наиболее значительные и известные пьесы Луначарского, такие как *Фауст* и *Город, Освобожденный Дон-Кихот*, *Оливер Кромвель* и незаконченную трилогию о Томасе Кампанелле, и в какой-то мере драму *Король и брадобрей*, в категорию драматических произведений, весьма распространенных и характерных для литературы XX века, таких как *Антигона* А н у й я или Д а р в а ш а, как *Троянской войны не будет* Ж и р о д у, или многочисленные вариации на тему Эдипа, Орестии, Медеи, Жаны д'Арк и т. д. Г е о р г Ш т е й н е р говорит, что „репертуар современного традиционного театра выглядит как алфавитный перечень древнегреческих мифов“. И нельзя отрицать, что в литературе и культуре XX века книжные увлечения, влияние книжности, книжные источники занимают значительное место во всех жанрах словесности. Несомненно актуализация истории или мифов, литературных образов проходит в основном под знаком модернизации, придавая им современное звучание, открывая широкое поле для современных ассоциаций. И в этом нет ничего удивительного. Таково их естественное назначение. На протяжении истории литературы история привлекалась неоднократно и продолжает привлекаться как источник возможных ассоциаций, примеров, уроков для современности. Однако же отношение писателей, „перекраивающих“ установленные книжные мо-

тивы или исторические факты и события, к предложенному им материалу бывает разное. Есть случаи полного сохранения первоначального значения мифологического или литературного образа, находящего созвучие с историческими событиями XX века и раскрывающего в новой обстановке свою подлинную трагедийность, как это происходит в *Антигоне* А н у й я. Чаще, однако же, писатели „перечеканивают“ эти образы в психологическом плане, наделяя их новыми, современными переживаниями и тревогами, не исключая надрывных и упадочных настроений, как, например, в *Эдипе К о к т о*.

Против такой фрейдиации и антропологизации энергично протестует тот же Г е о р г Ш т е й н е р, указывая, что она приводит к созданию произведений „искусственных и экстравагантных“. В этом увлечении книжностью и в потоке литературы „до“ „после“ или, по выражению Джанкарло Вигорелли, „d'après“, как будто все сильнее и шире утверждающемся в последние десятилетия, особое место и значение, особый интерес представляют, на наш взгляд, попытки поставить книжный мотив на службу революции, т. е. уже обработанный, обретший определенную форму, получивший установленную интерпретацию, живущий уже отраженным светом, вторичным по своему существу, если можно так сказать, материал, использовать для выражения подлинного в самом прямом и глубоком смысле слова, для воплощения движения, полного сюрпризов и бурления, потока, ищущего русла, формы для самоопределения. Такая встреча определяет, на наш взгляд, в известном плане и значение упомянутых пьес Луначарского, их своеобразную художественную индивидуальность.

Если воодушевленный той же идеей создать революционный театр Р о м е н Р о л л а н исходит непосредственно из исторических фактов, исторических событий, притом довольно близких и позволяющих прямые ассоциации, легко расшифруемые, то Л у н а ч а р с к и й идет более сложным, можно назвать, окольным путем. Он прибегает к таким литературным, не раз и до него и после него перечитанным и перекроенным страницам, как истории Фауста и Дон-Кихота, ставшим источниками новых истолкований и для других писателей, если вспомнить хотя бы Л е н а у и П у ш к и н а, Б а й р о н а и Г е й н е, Т у р г е н е в а и Г е р ц е н а. И в драме *Король и брадобрей* он использует книжные мотивы частично из сказок (*Уши короля Мидаса*), частично обращаясь к Г ю г о (*Король развлекается*). Да и в *Оливере Кромвеле* он, на наш взгляд, скорее продолжает, а иногда и полемизирует с пьесой Виктора Гюго, нежели следует за достоверными фактами истории.

В противовес таким драматургам, как К о п о или О' Н и л ь, Л у н а ч а р с к о г о не привлекает копание в подсознательном мире героев. Исключение — пьеса *Король и брадобрей*, о которой нельзя не заметить, что вкус несколько изменил автору, но в то же время нельзя не видеть в ней желание заклеить нечеловеческую, сатанинскую сущность само-

державной власти. Луначарский также не стремится к демифизации, к снижению героического, к чему стремился, например, Жироду. Луначарский сохраняет подчеркнута и явно основные психологические данные, главные индивидуальные черты, характер Фауста или Дон-Кихота. Избрав образы возвышенные, он не снижает их, не меняет их субстанции, сохраняя при известных, традиционных обстоятельствах известный отстоявшийся облик, в противовес, скажем, Жироду, у которого при неизменной традиционной ситуации персонажи терпят психологические изменения (Елена, Улиссе, Приям и т. д.) Луначарский не только сохраняет, но и подчеркивает пафос образов, идеальную их настроенность, Фауста в плане интеллектуальном, Дон-Кихота в плане моральном и эмоциональном. Тем самым они в какой-то степени сближаются с героями классического французского театра XVI—XVII вв., того же Корнеля, что, возможно, преследовалось сознательно автором, который считал, что традиция высокого подлинного искусства,<sup>5)</sup> в том числе и классической драматургии, полезна для пролетарского искусства.

Но традиционные, установленные ситуации и координаты в пьесах Луначарского являются лишь исходной, отправной точкой. Они фактически находятся как бы вне пьесы, живут в ее предыстории, содержание которой широко известно. Продолжая Гете и Сервантеса, А. В. Луначарский раскрывает судьбы и характеры героев в новых условиях, в новых ситуациях, явно современных и просящихся на аналогии с событиями XX века. Фауст, творец нового города Трочбурга, мудрый руководитель, просвещенный монарх, поставлен перед решительным выступлением народа, упорно утверждающего свою волю, свое господство, свое желание быть хозяином города и своей судьбы, быть свободным. Противопоставляя Фаусту народ, драматург подчиняет возвышенный полет мысли, гений творца, созидателя, воле демоса, коллектива, воле массы. Фауст возвращается, признавая победу народа, разумное его управление: он счастлив своим единением с народом. „Я весь — вы . . . Я — все другие . . . Я многие, я — бесчисленность. И все, все — я!“ Рыцарь Печального образа, трогательный фантазер, наивный, но пылкий поборник добра, защитник бедных, униженных, отверженных, поставлен Луначарским в еще более неожиданную ситуацию: он сталкивается с революцией, с ее непримиримыми борцами, такими как кузнец Дриго. Мироззрение Дон-Кихота, защитника свободы вообще и противника любой формы насилия, в конечном итоге его проповедь некоего абстрактного гуманизма и непротivления злу делают невозможным его сосуществование с революцией, несмотря на его честность и высоко моральный облик.

Тем самым то продолжение, то развитие традиционного сюжета, которое вносят пьесы Луначарского, создает новую обстановку, событийную и в особенности идейную, новые конфликты, и в первую очередь приводит к сопоставлению и столкновению различных убеждений, точек зрения на такие злободневные для нашего века вопросы, как роль народа

и личности в общественной жизни, борьба за свободу, идея революции. Идеологические столкновения, споры „pro et contra“ на философские и политические темы занимают естественно большое место и определяют афористический характер речи многих персонажей (Фауста, Дон-Кихота, Габриеля, Балтазара); присутствие лозунгов, призывов, политических формул придает местами пьесам характер агитационной речи, слова, произнесенного революционным оратором с трибуны. В этом смысле драматургия Луначарского, включая и такую политическую агитационную пьесу, как *Канцлер и слесарь*, близка „театру революции“ Романа Роллана, его *Дантону* или *Робеспьеру*, где идейное противопоставление, политические споры и вызовы занимают центральное место и являются, фактически, главным двигателем пьесы. Но в большей степени, чем Роман Роллан, Луначарский уделяет внимание и движению, динамике, т. е. зрительной, конкретно агитационной стороне своих пьес. Он выносит действие на площадь, выводит народ на сцену (III и XI картины *Фауст и город*, VI картина в *Кромвеле*) или дает ему действовать где-то в непосредственной близости, так что мы все время ощущаем его присутствие (как в *Дон-Кихоте*). Конечно, это еще далеко не театр „человека и масс“ Эрнста Толлера с его полным вторжением и господством коллективного героя, с его триумфом массы, подчиняющей и обезличивающей человека, индивидуума. Это скорее возобновление традиции романтической драмы, может быть в варианте того же *Кромвеля* Виктора Гюго.

Таким образом, исходя из традиционных и книжных источников, Луначарский строит новый комплекс ситуаций, проблем, отношений, идей, подчиняя все целое утверждению главной идеи революции. Несомненно, такое осовременивание фаустианского мотива или истории Дон-Кихота не может не внести долю произвола в изображение прошлого, отчего историзм пьес иногда страдает.<sup>6)</sup> Язык и мысли кузнеца Дриго скорее могут быть присущи рабочему XX века, а тирады Габриеля вряд ли могли прозвучать в средневековом немецком городке, так же как и в образе Кромвеля есть явные отступления от истории (замалчивание его отрицательных сторон, подчеркивание патриотических устремлений, скорее присущих людям XIX века).

Смещая и перемещая, сочетая традиционные мотивы с новыми, современными XX веку идеями, Луначарский стремился к синтезу, как и многие его современники, к синтетическому роду произведений, умело используя элементы, как мы уже говорили, классической трагедии, романтической драмы, а также наиболее интересные и приемлемые достижения современной ему драматургии, в первую очередь символистской драматургии. Не разделяя основные принципы этой драматургии (оторванность от действительности, фантастичность видения, призрачность), Луначарский не чуждается использования символов, символики, как, между прочим, не чуждался этого Чехов или Леонид

Андреев. Символичны такие образы, как Зависть и Бунт в пьесе *Фауст и город*, символично ослепление Канцлера (*Канцлер и слесарь*), символической нагрузкой определены также наименования *Освобожденный Дон-Кихот* или *Канцлер и слесарь*. Важное место, занимаемое музыкой, пением, игрой света и тени, цветов, заставляет также вспомнить о том, что Луначарский был современником того же Метерлинка или Блока и, несомненно, знал их драматические опыты.

Луначарский, стремясь так же как и Маяковский или Эрнст Толлер, к созданию монументальной формы — по его мнению наиболее адекватной, приемлемой для революционного театра — шел по пути использования лучших достижений культуры прошлого и обновлял их в свете революционных идеалов, прокладывая дорогу новому советскому театру, тому героическому жанру, который нашел одно из лучших своих воплощений в *Оптимистической трагедии* В.с. Вишневого.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1)</sup> А. В. Луначарский о театре и драматургии, Москва, 1958, т. 1, 129.

<sup>2)</sup> „театр — великий агитатор“ — там же, 333.

<sup>3)</sup> „... во-первых, нам нужен Лессинг. Во-вторых мы будем его иметь“, там же, 693.

<sup>4)</sup> Там же, 439—440.

<sup>5)</sup> „Но больше всего театральное возрождение обопрется на классическую традицию. Это для меня факт непреложный...“ — там же, 135.

<sup>6)</sup> Луначарский уточнял: „Я беру Оливера Кромвеля. Это пьеса историческая. Но надо заметить, что поэтическое произведение, художественное произведение не должно и не может претендовать на то, чтобы быть историей...“