

Dejč, Aleksandr Iosifovič

Луначарский и проблемы социалистического театра

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. 197-208

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121294>

Access Date: 19. 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.

А. ДЕЙЧ (МОСКВА)

ЛУНАЧАРСКИЙ И ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

С именем Анатолия Луначарского связаны многие этапы становления советского театра. Общеизвестно, что будучи первым народным комиссаром по просвещению, он особенно заботился о культурном росте молодой советской республики.

В области театра и искусства с первых дней Октября ему предстояло провести поистине гигантскую, небывалую работу. В тяжчайших условиях голода и разрухи, унаследованных от войны, в пору, когда Красная армия отбивала натиск интервентов и белогвардейцев, многочисленная рать работников искусства с подлинным энтузиазмом создавала новые театры, студии и самодеятельные рабочие кружки. Казалось, все трудности, встречавшиеся на пути, были лишь огневой закалкой для молодых талантов, вышедших из народной массы. Однако, воссоздавая величественную картину культурного строительства первых лет революции, нельзя рисовать ее только розовыми красками. Между молодыми сторонниками новой пролетарской культуры и защитниками старых, порой одряхлевших форм сценического искусства шла упорная борьба. С одной стороны — восторженная молодежь, шедшая под знаменем „театрального Октября“, была склонна рассматривать дореволюционное искусство как безнадежно зараженное буржуазной культурой. С другой стороны, правильно выступая против этих направлений „детской болезни левизны“, как говорил Луначарский, используя известное выражение В. И. Ленина, многие маститые деятели сцены на первых порах все же с недоверием и опаской относились к новой власти и новому зрителю. Нужно было обладать выдержкой, тактом и даже личным обаянием, чтобы сломить и побороть скрытое недоброжелательство, а порой и явный саботаж части старой художественной интеллигенции. Н е м и р о в и ч - Д а н ч е н к о писал об этом: „Люди театра не забыли, как в первые месяцы революции они приходили на собрания, заряженные «протестом» до зубов, со стиснутыми скулами, а после полуторачасовой зажигательной речи, под мягкими, но беспощадными ударами железной логики сбрасывали с себя все сомнения и с места рвали в бой за вожаком. Самые

непримиримые, самые упрямые!"⁴⁾ Сущность многообразных выступлений Луначарского по вопросам театра сводились к основной цели, однажды сформулированной так: „Нам нужен театр, который раскрыл бы нам, что это за новые лица, что это за мужик, что такое нынешний рабочий“. И Луначарский блестяще справился с этой задачей создания театра, отражающего советскую действительность. Проводимая им театральная политика партии и советского государства заключалась в том, чтобы, сохраняя все самое ценное в области старого театра, заботливо создавать и выращивать искусство новое, рожденное Октябрем. В воспоминаниях и статьях Луначарского содержатся ценные свидетельства об отношении В. И. Ленина к проблеме старого и нового искусства.

Он рассказал, как в сезон 1918—1919 года в беседе с Лениным изложил свою точку зрения на необходимость сохранения старых академических театров, которые несомненно под влиянием самой действительности найдут и новый репертуар, и новые формы сценического выражения. „Владимир Ильич внимательно выслушал меня, — вспомнил Луначарский, — и ответил, чтобы я держался именно этой линии, только не забывал бы поддерживать и то новое, что рождается под влиянием революции. Пусть это будет вначале слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство, затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет прищипывать конкуренция молодых явлений“. Цикл статей Луначарского *Театр и революция*, а также его доклад *Основы театральной политики советской власти* дают довольно полное представление об идейных позициях Луначарского как организатора театрального дела и талантливого проводника политики партии в этой области.

26 августа 1919 г. за подписями председателя Совнаркома В. И. Ульянова (Ленина) и Наркома по просвещению А. В. Луначарского был опубликован декрет об объединении всех театральных организаций и театрального дела. Во главе Центрального театрального комитета встал Луначарский. Неисчислимо множество вопросов приходилось разрешать Центроттеатру — начиная с серьезных творческих проблем, вопросов репертуара и кончая распределением билетов среди рабочего населения и актерскими пайками. Работники Центроттеатра шли по неизведанным путям и во многом являлись новаторами. Луначарский со своей неисчерпаемой энергией был инициатором таких новых форм, как массовые зрелища, детские театры, рабочие и крестьянские театры, театр революционной сатиры (Теревсат), молодежные студии.

Театральное искусство молодой Советской Республики развивалось в атмосфере ожесточенных диспутов и споров, в которых принимали участие и горячие сторонники нового пролетарского театра и охранители традиций старого русского искусства. Случалось так, что под внешней вывеской политической „левизны“ подвизались футуристы, имажинисты,

апологеты формалистических вывертов. Луначарский не раз выступал против извращений самой природы реалистического искусства. В статье *Формализм и наука об искусстве* („Печать и революция“, 1924) он писал: „... До Октября формализм был попросту овощью по сезону, а сейчас это живучий остаток прошлого, это палладиум, вокруг которого ведется оборона буржуазно-европейски мыслящей интеллигенции, знающей при том, что наступление есть лучший способ обороны...“

Вспоминая бурные споры, разыгравшиеся в первые же месяцы после Октябрьской революции по вопросу о том, какой театр удовлетворит народ, Луначарский говорил: „И я не устал повторять, так сказать, до хрипоты, что народ удовлетворился бы только таким театром, который представлял бы ему большую идею и большее чувство, в которых нет, конечно, недостатка во времена столь великой революции, в чрезвычайно ясных, простых, убедительных, глубоко реалистических формах“.

Луначарский допускал разнообразие видов и жанров театрального искусства, но неизменно утверждал, что для нового пролетарского зрителя ценнее и доходчивее всего искусство жизненной правды, отраженное в чудесном зеркале театра, а не вымученное формалистическое трюкачество. Со свойственной ему образностью он так определял общие тенденции построения пролетарской культуры: „Нам придется завязать главный узел нашей культуры непосредственно там, где обрывается короткое и светлое утро буржуазии революционной. Там стоят великаны Гегели, великаны Гете и ждут своих настоящих продолжателей...“ Охраняя старые академические театры, так называемые „аки“, Луначарский радовался тому, что рабочий зритель получает в этих театрах и непосредственное эстетическое наслаждение, и общекультурное развитие. Не раз в его статьях повторяется утверждение, что пролетариату ближе всего реалистическая основа искусства: „Пролетариату в нынешнем его составе свойствен именно реализм. В философии — материализм, в искусстве — реализм. Это связано одно с другим. Пролетариат любит действительность, живет действительностью, перерабатывает действительность, и в искусстве, как в идеологии, ищет помощника познания действительности и преодоления ее“.

Луначарский ставил вопрос: какие театры более способны правдиво отразить действительность? И отвечал: Художественный театр и Малый театр. Но его тонкое критическое чутье помогало проводить грань между этими двумя видами реализма. Художественный театр, особенно в первую пору существования, был склонен к реализму, насыщенному натуралистическими подробностями. Правда, высокая художественность театра не позволяла ему опускаться до простого фотографирования жизни, но все же он порой „мельчил ее“. В течение десятилетий Луначарский пристально следил за деятельностью Художественного театра, радуясь его успехам, смело критикуя ошибки и заблуждения театра,

особенно в предоктябрьский период его творчества. Первая большая его статья об этом театре относится к 1908 г. (*Художественный театр* — за подписью В. Чарский). В обстоятельном обзоре Луначарский характеризует новаторство, художественную чуткость коллектива и его руководителей, связывая отдельные вехи театра с предреволюционной обстановкой тогдашней России. Некоторые оценки критика носят случайный и спорный характер, но не они определяют существо многочисленных отзывов и статей Луначарского об этом театре, увенчивающихся превосходной работой *Станиславский, театр и революция* (1933).

Особенно резко критиковал Луначарский кризисные и застойные периоды в жизни Художественного театра до Октября. Вспомним, что и К. Станиславский писал „о периоде первых исканий театра“: „Театр временно потерял почву. От Метерлинка он бросался к современным будничным пьесам, потом возвращался к Ибсену, к старому чеховскому репертуару, к новому Горькому и т. д.“²⁾

Не удивительно, что критик-марксист осуждал метания „художественников“, но при этом верил в их здоровую основу. В первые же годы после Октябрьской революции Луначарский утверждал, что Художественный театр не был органически связан со старым обществом, что главное в его творчестве носило демократический, прогрессивный характер, поэтому театр сможет приобщиться к идеям и темам современности. Луначарский как театралный критик с горечью воспринимал ошибки Художественного театра, его отклонения от реализма в сторону символизма и упадочности в пору столыпинской реакции и даже полемически склонен был рассматривать эти заблуждения как бы в увеличительное стекло. Но он парировал удары противников Художественного театра, считавших его ненужным пролетариату. Луначарский меньше всего был склонен к принуждению руководителей МХТ взяться во что бы то ни стало за революционный репертуар. Вспоминая анекдот об одном китайском мандарине, который в угоду богдыхану развесил на деревьях бумажные цветы и уверял своего властителя, что уже наступила весна, — Луначарский предостерегал от такой „бумажной весны“, могущей принести только вред искусству.

Подлинное возрождение театра пришло с появлением на его сцене постановок, отражающих революционную действительность. Вот почему Луначарский с таким восторгом приветствовал спектакль *Бронепоезд 14-69*, назвав его „триумфальным спектаклем“. И каждую новую пьесу, посвященную советской жизни, Луначарский оценивал как шаг театра по пути к познанию действительности, не забывая при этом охарактеризовать и слабые стороны спектакля, показать причины, их породившие.

В критическом творчестве Луначарского содержится ряд блистательно выполненных сценических портретов крупнейших актерских индивидуальностей МХАТа. Одни из этих портретов даны сочными крас-

ками, другие как бы набросаны походя, метким пером, — и все они живут и дышат по воле их создателя.

Если говорить о личных симпатиях, то наиболее близким Луначарскому был Малый театр с его романтически-приподнятым стилем игры, с тем, по терминологии критика, „театральным реализмом“, который со времен 40—60 годов прошлого века стал ведущим в „доме Щепкина и Островского“. В статьях о Малом театре и об отдельных его спектаклях он стремится определить существенные черты сценического метода театра. И здесь мы находим великолепные творческие портреты Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. И. Южина и других выдающихся сценических деятелей этого старого русского театра. Когда враги академического наследия призывали сдать Малый театр в музей, Луначарский не устал доказывать на диспутах и в печати, что это — ценный инструмент, из которого можно извлечь волнующие мелодии нашего времени.

И когда Малый театр подошел к революционной теме, поставив *Любовь Яровую* К. Тренева, Луначарский горячо приветствовал его первую крупную попытку приблизиться к революции. Победу Малого театра он воспринял и как свою личную победу: „Мне кажется, — писал он, — что честным критикам из лагеря тех, которые проявляют революционность нападками на академические театры, приходится теперь постепенно прекращать свои атаки. Особенно приятно писать это мне, ибо я, с самого начала сохраняя академические театры, заявил, что они движутся навстречу нам, что они не могут не переродиться в нашей атмосфере и что их замечательные традиции расцветут тогда в новом блеске“.

В статьях Луначарского о Малом театре содержится много тонких и четких наблюдений над стилем этого театра, выработанным поколениями великих русских актеров. Луначарский утверждает, что Малый театр — самый реалистический в мире, и доказывает это путем сопоставления его творческого метода с приемами сценической игры французского, немецкого и итальянского театра (*К столетию Малого театра*). Но особенно показательно упомянутое выше сравнение Луначарским приемов реализма Малого театра и МХТ: „Классический театральный реализм работает в рамках чистой театральности, он вовсе не стремится к иллюзионизму, он не отбрасывает испытанных приемов сценической выразительности, он держится за ясность дикции, четкость жеста, известную плакатность задуманного типа и каждой сцены; он суммирует, подчеркивает, отбрасывает все мелкое, он помнит, что на него смотрят в бинокль тысячи людей издали, он полагает, что только синтез интересен в театре, он боится нюансов и деталей“. В противовес этому стиль Художественного театра характеризуется как стремление к иллюзионизму, то есть воспроизведению жизни со всеми ее тонкостями и деталями. Нельзя не отметить здесь спорности терминологии Луначарского.

Стиль МХТ он называет „новейшим импрессионизмом“, подразумевая под этим стремление к созданию определенного настроения, вводящего зрителя в атмосферу действия. И Малый театр, и Художественный выполняют значительные общественные функции, но по-разному подходят к своим воспитательным и эстетическим задачам. Малый театр избегает публицистики, прямой проповеди и старается донести идею путем художественных образов, создаваемых средствами „театрального реализма“. Это путь синтеза жизни, преображенной на сцене. Художественный театр в своих лучших спектаклях, по мнению Луначарского, также служит передовому обществу, но жизнь, перенесенная на сцену, как бы рассматривается под микроскопом, „высшей хвалой для него является иллюзия будничного переживания, он боится плаката, пафоса, котурна: все это кажется ему условной ложью театра“.

Разумеется, такие определения двух родов сценического реализма носят несколько схематический характер, но они помогают дифференцировать устремления Малого и Художественного театров. Читая глубокие и содержательные статьи Луначарского об академических театрах, не надо забывать „перспективы времени“. В этих статьях немало полемики, и многое в них нарочито заострено.

Бережно относясь к классическому наследию театрального искусства. Луначарский уделял большое внимание и молодым театрам, рожденным Октябрем. Вопросы воспитания актера во многом зависели от вопросов мировоззрения, а не только от усвоения сценической техники. Говоря о молодых театрах, Луначарский указывал, что часть их заражена формалистическими веяниями и воспринимает худшие из приемов Мейерхольда. Между тем, по мысли Луначарского, дело не в том, чтобы ловко бегать вверх и вниз по лестницам и конструкциям, а в том, чтобы заражать зрителя новыми идеями, воздействуя на него эмоционально. Стало быть, новый актер должен быть сам носителем передового мировоззрения, должен быть воспитан в духе и принципах нового социалистического общества. Критик осуждает всякое увлечение формой, хотя бы и самой выразительной, в ущерб содержанию. Эта мысль проходит через многие критические статьи Луначарского. Он упрекает А. Я. Таирова, режиссера и руководителя Камерного театра, за то, что ему важно как поставить, а что играть — дело второстепенное. Говоря о Камерном театре, Луначарский резко полемизирует с Таировым, решительно осуждая его „зазорное отрицание идейного начала в театре“, его „культ внешней формы“.

Как убежденный сторонник реалистического искусства на сцене, Луначарский отвергал эстетские каноны творчества Камерного театра, но всячески поддерживал удачные опыты этого театра и призывал „относиться с уважением к энтузиазму и стойкости Таирова и таировцев“. Как только Камерный театр отходил от „чистого развлекательства“ или увлечения театральностью, как таковой, как только он приближался к дей-

ствительной жизни, — Луначарский приветствовал эти шаги Таирова. Он отнесся одобрительно к постановкам пьес *Любовь под вазами* и *Косматая обезьяна О'Нейля* (О'Нила). Он находил в этих спектаклях заинтересованность коллектива в проблемах социальных, хоть пока еще и выраженных в завуалированной форме.

Широта взглядов Луначарского, его объективный подход к многообразным явлениям искусства, отсутствие узкого доктринерства в его суждениях содействовали тому, что он поддерживал различные опыты в области театра, казавшиеся ему плодотворными, интересными, хотя и спорными. Относясь с сочувствием ко всему талантливому, что создавалось в так называемых „левых“ театрах, Луначарский, как организатор театрального дела и критик, проводил резкую грань между формалистическим штукаризмом и новаторством. Новаторство, по его словам, это — глубоко продуманные искания, новые методы игры, новые приемы, которые помогают выразительнее раскрыть идею произведения и спектакля. Штукаризм — пустое развлекательство, направленное к тому, чтобы ошеломить зрителя, отвлечь от внутренней пустоты содержания. „Представьте себе, что некий режиссер говорит автору: вот я в третьем действии заставил актера взять футбольный мяч и швырнуть его в самую глубину зрительного зала. — А зачем? — говорит автор. — Ах, — говорит режиссер, — это будет ошеломляюще. На это всякий разумный драматург ответит: я хочу швырнуть не футбольные мячи, а идеи в публику“.

Штукаризм мастерской Пролеткульта или мастерской Форрегера (Мастфор) осуждалось Луначарским не менее решительно, чем прославленная теория „биомеханики“, выдвинутая Мейерхольдом. Этот крупный мастер сцены в своих исканиях порой сбивался на путь чисто формальных решений задач современного театра. Он утверждал, что при помощи чисто механических приемов тренировки актер может достигнуть совершенства в движениях и заменить своим внешним мастерством психологическую игру и внутренние переживания. Крайности „биомеханики“, рассчитанные на эпатаживание зрителя, и часто внешние эффекты правильно характеризовались Луначарским как „некоторые остатки прежнего футуризма, того футуризма, который прямо и непосредственно вырос в буржуазной богеме периода империализма, который все еще хватает его (Мейерхольда — А. Д.), все еще заставляет его делать ненужные уступки“.

Вместо мейерхольдовского принципа „биомеханики“ Луначарский выдвигает свою идею, условно обозначенную им как „социомеханика“. Это изучение и изображение человека в его социальной среде, создание полнокровного жизненного образа.

С современной точки зрения в работах Луначарского о Мейерхольде и его театре нетрудно обнаружить положения, которые можно оспаривать. Но общая линия критического отношения Луначарского к твор-

честву Мейерхольда представляется глубоко принципиальной, полностью соответствующей эстетическим воззрениям критика. В этом нетрудно убедиться, перечитывая статьи Луначарского 20-х годов, где почти все режиссерские работы Мейерхольда нашли продуманные и серьезные оценки.

Великодушный рогоносец, поставленный Мейерхольдом не без формалистического трюкачества, нашел исключительный по резкости отпор со стороны Луначарского. Каждое же приближение Мейерхольда к спектаклям широкого реалистического плана радовало Луначарского, и он расценивал это как общую победу советского театра.

Принципиальные расхождения с Мейерхольдом не колебали убежденности Луначарского в большом таланте режиссера. Одно из таких расхождений наметилось в сентябре 1920 г., когда, по определению Луначарского, „увлекающийся Всеволод Эмильевич сел на боевого коня футуристического типа и повел сторонников «Октября в театре» на штурм «контрреволюционных» твердынь академизма“. Своей товарищеской критикой, чуждой административного нажима, Луначарский нередко направлял Мейерхольда, уводя его от формалистических трюков и ухищрений. Постановка Мейерхольдом *Учителя Бубуса А. Файко* была встречена с одобрением Луначарским, потому что он увидел в этом спектакле социальную карикатуру, „от которой путь может вести к еще более продуманному социально-групповому портрету, словом — путь к театральному реализму“. Характерно, что на диспуте о *Бубусе* Мейерхольд в своей речи подчеркнул, что расстояние между ним и Луначарским все время уменьшается. И действительно, следующие мейерхольдовские постановки (*Ревизор* и *Мандат*) были высоко оценены Луначарским как спектакли серьезного социального значения.

Литературные противники Луначарского, главным образом из лагеря рапповцев, упорно распространяли легенду о его „либерализме“, чрезмерной уступчивости, мягкотелости и т. п. История показала, что эта легенда была лишена реальной основы. Никогда Луначарский не проявлял уступчивости и мягкотелости, если дело касалось первостепенных, принципиально-важных вопросов. Давая творческую свободу художникам различных жанров и направлений, он силой убеждения отстаивал основы реалистического искусства как наиболее действенного и наиболее близкого запросам пролетариата. В 1925 г. Луначарский, подводя итоги всему сделанному в области театра, с гордостью заявил: „... Ни в какую эпоху, ни в какой год я не чувствовал в такой мере полного оправдания той политике, которую вела в деле театра советская власть и проводником которой имею честь быть я. Те, которые делают мне высокую честь и думают, что есть какая-то политика Луначарского, просто не знают наших условий государственной деятельности. Я, конечно, вел ту линию, которая проверялась и находила себе опору в наших центральных государственных и партийных учреждениях. Это есть

политика советской власти. Иногда некоторые впадают в заблуждение и начинают плясать каннибальский танец вокруг этой политики, заявляя, что это сплошные ошибки и заблуждения. Предоставим окончательный суд истории, но я хочу, чтобы все знали, что, занимая такую позицию, они находятся в оппозиции по отношению к партийной линии и к советской культурной политике. Никогда с такой уверенностью, как сейчас, я не мог сказать, что она является совершенно правильной. Конечно, есть еще масса пробелов, масса нужд, масса недохваток в разных областях, и я считаю, что в этом отношении театр обставлен лучше, чем другие искусства, но все-таки в художественном отношении наш Советский Союз стоит на чрезвычайно большой высоте, — в этом никаких сомнений нет“.

Луначарский имел все основания сделать такие выводы. Благодаря театральной политике советской власти к середине 20-х годов определился коренной сдвиг театров в сторону показа современности. Наше сценическое искусство с честью вышло из испытаний суровой эпохи военного коммунизма; оно не поддавалось соблазнам недолгой, но ядовитой поры нэпа. Появилась новая драматургия, несравненно более богатая и значительная, чем во время гражданской войны, когда на первом плане были агитационно-плакатные спектакли. Именно в эти годы и в академических театрах, и в новых — от Вахтангова до Мейерхольда — появляются спектакли, ставшие этапными в развитии советской сцены. Луначарский в статьях, относящихся к сезонам 1925—1928 годов, раскрывает перед читателем обилие постановок в московских театрах, разнообразие репертуара, богатство актерских индивидуальностей, размах режиссерских замыслов. Выводы и обобщения напрашиваются сами собой: советская жизнь, современность, насыщенная событиями и трудовыми подвигами, дает обильный материал для сценического воплощения. Луначарский выступает как летописец этих исторических годов, летописец страстный и взволнованный каждым спектаклем, интересной актерской или режиссерской изобретательностью.

Рассказывая о сезоне 1925—1926 годов, Луначарский проводит ценную мысль о взаимодействии старых и новых театров. Он показывает, как якобы непроходимая пропасть между „академизмом“ и „левизной“ постепенно уничтожается на общих путях к реализму. Происходило это, конечно, в трудном, порой мучительном процессе идейной борьбы, но результаты, которые определяет Луначарский, достаточно разительны: „Потребность в театральном реализме выявилась. Левый театр сильно придвинулся к реалистической оси сценического искусства. Но правый не остался глух к некоторым, так сказать, плакатным достижениям левого театра. А так как наш реализм несколько не чуждается гиперболы, карикатурного эффекта, то естественно, что так называемый правый театр усвоил себе в должной мере некоторые достижения новейших театральных устремлений.“

Все это, конечно, хорошо и нисколько не отрицает того факта, что творчество каждого отдельного театра идет дальше опять-таки своеобразным путем”.

Вопросу о репертуаре Луначарский уделял значительное внимание с первых дней Октября и считал его одним из главных в становлении социалистического театра. Он подверг в свое время критическому разбору чуть ли не всю мировую драматургию, выбирая из нее то, что могло бы удовлетворить советского зрителя. С одной стороны приходилось производить коренную чистку старого репертуара, засорявшего театр; с другой — поощрять новое, передовое, созданное современными драматургами. О первой задаче Луначарский высказывался весьма определенно: „Мы совершенно изгнали и блудливый фарс и мещанскую обывательскую, мнимо реалистическую канитель, мы изгнали патриотически барабанные пьесы, мы почти совершенно изгнали пьесы мало-мальски дурного вкуса. Репертуар у нас идет русский и иностранный — классический. Новые пьесы пока редки, но это благородные пьесы”. Луначарский упорно защищал в старом репертуаре все, что могло войти составной частью в культуру строителей нового мира. В его статьях можно найти немало возражений и протестов против злоупотреблений в применении термина „буржуазный“ к прошлому человеческой культуры. Среди наших предшественников, — говорил он, — была не одна только буржуазия, и по крайней мере „смешно словом «буржуазный» обозначать индусский театр Калидасы, театр Эсхила или хотя бы Кальдерона”. „Человечество не напрасно существовало долгие тысячелетия на земле, оно создало изумительные культурные ценности, без которых, конечно, никакая организация социализма была бы невозможной. Как смешно отрицать в качестве буржуазных те или другие теории науки, так же смешно отвергать в области искусства громадные достижения или красоту и ценность шедевров, созданных различными народами в различное время.

В прошлом театра имеется, без всякого сомнения, много неумирающего, что войдет как незабываемое сокровище и в социалистическую культуру”, — писал Луначарский в статье *Революция и кризис театра*.

Однако подлинное возрождение театра Луначарский связывал с развитием новой драматургии и поэтому неустанно призывал советских писателей к созданию „монументальных пьес социально-этического характера, могущих вызвать настоящее потрясение зрителей и бросить в массы, в художественно выработанном виде, выкристаллизованные передовыми отрядами нового общества активные жизнестроящие принципы”.

Отсюда — постоянное внимание Луначарского к перевоспитанию старых и воспитанию новых драматургов. Он поощрял их работу, давая советы и содействовал постановке талантливых пьес.

По инициативе Луначарского была впервые поставлена на сцене *Мистерия-буфф* В. Маяковского. Молодые тогда драматурги

А. Глебов, Б. Ромашов, А. Файко, Н. Эрдман, С. Третьяков не раз обращались за советом и помощью к Луначарскому не только как к народному комиссару по просвещению, но как к старшему товарищу, собрату по перу.

В репертуаре 20-х годов среди классических и современных пьес выделяются и драмы самого Луначарского. Каждая новая его пьеса, поставленная в столичных и периферийных театрах, вызвала живые отклики, а часто и ожесточенные споры. Последнее — не удивительно. Сторонники публицистического, агитационного театра выступали против сложных психологических драм Луначарского, насыщенных большой общественной и философской мыслью. В печати и на публичных диспутах Луначарский спорил со своими противниками (особенно с П. М. Керженцевым), отстаивая свое право драматурга изображать историческое прошлое таким, каким оно ему представляется. Отголоски борьбы вокруг драматургии Луначарского звучат и в некоторых его статьях первых лет революции. Луначарский признавал, что в его пьесах есть сложности, которые, быть может, и не доходят до зрителя в его „современном составе“. Но это не умаляет значения драматургии Луначарского, и было бы несправедливым не сказать о том, что автор *Королевского брдобрея*, *Оливера Кромвеля*, *Канцлера и слесаря*, *Фауста и города*, *Яда* и многих других пьес, как драматург содействовал поступательному ходу нового театра.

В раздумьях о репертуаре Луначарский высказал принципиально важные соображения о необходимости возрождения на новой основе многих драматургических жанров, в частности мелодрамы и романтической драмы. Занимательность сюжета, эмоциональность исполнения — свойства, по мнению Луначарского, обязательные для подлинно-народного театра. Каков этот театр? „Театр эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия, театр, упирающийся одним концом в титанический пафос, другим в бесшабашную буффонаду, являясь возможной плоскостью истинно народного театра, — есть вместе с тем и наивысшая форма театра, как такового“. Так Луначарский воскрешал старый, заброшенный жанр мелодрамы, вливая в ее одряхлевшее тело буйную кровь революционных лет.

Все прошлое, к чему бы ни прикасался Луначарский, отвергалось им или принималось в зависимости от того, ценно ли оно для поколения строителей нового общества. Все настоящее, сегодняшнее находило отклик в его сердце постольку, поскольку служило будущему. Луначарский рассматривал большие и малые факты и явления искусства в их развитии и движении. В этом он видел существеннейшую черту социалистического реализма, и эта черта действительно определяла весь характер деятельности Луначарского в области театра и драматургии.

Из большого театрально-критического наследства Луначарского, его

теоретических работ, рецензий и обзоров видна не только сложная движущая картина сценического искусства эпохи, но и весь художественно-этический облик автора, человека чистой и щедрой души. Его никогда нельзя было заподозрить в личных пристрастиях, потому что им всегда руководила идея создания театра, который бы языком образов и эмоций воздействовал на зрителей. Лунчарский рассматривал театр как „средоточие сознательной жизни народа — то место, в котором лучшее, чем он располагает, превращается в чистый металл образов и обратно влияет на него, организуя его силы“.

В этом выражено и эстетическое, и общественное значение театра, которому так ревностно служил многие годы своей жизни Лунчарский.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁾ В. И. Немирович-Данченко, *Театральное наследие*. Москва, „Искусство“, т. 1, 1952, 387.

²⁾ К. С. Станиславский, *Собрание сочинений*, т. 5, „Искусство“, Москва 1960, 412.

„В РЕВОЛЮЦИИ ВСЯКОЕ ДВИЖЕНИЕ ЕСТЬ ДВИЖЕНИЕ ВПЕРЕД.
ИСТИНА И СВОБОДА ОБЛАДАЮТ ТЕМ УДИВИТЕЛЬНЫМ СВОЙСТВОМ,
ЧТО ВСЕ СОВЕРШАЕМОЕ КАК ДЛЯ НИХ, ТАК И ПРОТИВ НИХ
ОДИНАКОВО СЛУЖИТ ИМ НА ПОЛЬЗУ“.

В. ГЮГО

