

Vlašínová, Vlasta

Anatolij Vasiljevič Lunačarskij - divadelní kritik

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. 175-184

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121291>

Access Date: 22. 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.

V. VLAŠÍNOVÁ (BRNO)

ANATOLIJ VASILJEVIČ LUNAČARSKIJ — DIVADELNÍ KRITIK

V Domě tisku se konala roku 1920 v Moskvě veřejná diskuse o dramatech A. V. Lunačarského. Hlavní slovo měl P. M. Keržencev, který mluvil velmi ostře, téměř jako prokurátor. Zuřivě a bez okolků diskutoval i Majačkovskij, Šklovskij a jiní. A celému tomu klání byl přítomen sám Anatolij Vasiljevič Lunačarskij, čtyři hodiny mlčky seděl a poslouchal zničující kritiku svých her. Zdálo se, že hřešil všemi smrtelnými hříchy: upadal do psychologismu, zkresloval historii, byl v zajetí buržoazního umění, tu koketoval s ultralevičáky, tu zase obhajoval pokleslé divadelní formy atd. Hora obvinění se sypala na jeho hlavu. Kolem půlnoci, kdy už začala slábnout elektrická světla, se konečně Lunačarskij přihlásil ke slovu. Začal probírat jedno obvinění po druhém a vyvracet je přesvědčivými argumenty. Mluvil vášnivě a se zaujetím dvě a půl hodiny. Během jeho řeči nejen že nikdo neodešel ze sálu, ale nikdo se ani nepohnul. A když domluvil, měl na své straně celé shromáždění, včetně svých odpůrců. O půl třetí v noci mu uspořádal celý sál takové ovace, jaké Dům tisku do té doby nezažil.¹⁾ — Tak vzpomínal novinář Michail Kolcov na jedno z veřejných vystoupení A. V. Lunačarského.

První lidový komisař osvěty v mladém sovětském státě Anatolij Vasiljevič Lunačarskij byl muž širokého kulturního rozhledu, který se neschovával do zákopů své úřední moci, naopak přijímal otevřený a rovný boj. Nebyl mstivý. Nikdo z jeho odpůrců se nemusil bát administrativní odvety. Lunačarskij porážel své protivníky silou argumentů a přesvědčení. A v tom právě viděl smysl svého poslání jako vedoucího pracovníka v oblasti kultury, aby přesvědčoval a ne nařizoval. Protože byl sám umělec (napsal dvaadvacet divadelních her), velmi dobře chápal, že omezením se ničeho nedosáhne, neboť umění je slavík, který v kleci nezpívá. Estetický ideál byl u něho nerozlučně spjat s ideálem politickým. V *Základch pozitivní estetiky* Lunačarskij napsal: „Идеал личности прекрасной и гармонической в своих желаниях, творческой и жаждущей все растущей жизни для человечества, идеал общества таких людей, в котором борьба между людьми принимает характер соревнования в достижении

разными путями одной цели, — это эстетический идеал в широком смысле, так как прежде всего нас охватывает чувство красоты его, эта цель прежде всего прекрасна. В этом эстетическом идеале примиряются добро и красота, или, лучше, отпавшее в силу общественного неустройства добро возвращается в лоно красоты, которая и есть могучая и свободная жизнь“.²⁾

Úloha Lunačarského, řídícího po revoluci celou kulturní frontu, nebyla snadná. K uskutečnění Leninova požadavku zachovat kulturní dědictví a přitom podepřít vše nové, co se ve změněných podmínkách teprve rodí, to vyžadovalo ve složité porevoluční situaci mnoho taktu, rozvahy a prozíravosti. Leninská linie v kulturní politice neměla tehdy mnoho příznivců a Lunačarskij ji musil hájit proti útokům z různých stran. Formálně experimentující futuristé byli ideově zajedno s revolucí (podobně jako u nás surrealisté a poetisté) a pokládali proto za své právo rozhodovat o dalších osudech sovětského umění. Naproti tomu realističtí umělci měli objektivně, metodou své tvorby, k leninské představě zachování kulturního dědictví sice blíže, ale rozcházel se s ní v politické orientaci. Mimoto mnohé z nich (Tolstého, Bunina, Kuprina aj.) proletokultovský extrémismus zaháněl do emigrace. „Lefovci“ a „konstruktivisté“, vyznavači revolučního převratu formy dštili oheň a síru proti „napostovcům“, kteří zdůrazňovali proletářský obsah a příkře oddělovali třídně uvědomělou kulturu od tzv. buržoazního dědictví. A mezi těmito rozvášněnými tábory a skupinami musil Lunačarskij stále dělat rychtáře. Leckterá zlá slina stříkla i po něm, byl „liberál“, „pravičák“, „obhájce buržoazie“, třebaže právě prováděl leninskou politiku v oblasti kultury. Ale Lunačarskij se neurážel pro tyto výpady, nemstil se (to ponechával lidem nízkým), protože zájem věci stavěl nad svá osobní příkoří. Projevoval velkorysost a mravní sílu, která nebyla a není obvyklá.

I naše divadelní avantgarda dvacátých let (Jindřich Honzl v Osvobozeném divadle, Jiří Frejka v pražské konzervatoři, Vladimír Gamza v Českém studiu na Moravě) si příliš necenila názorů A. V. Lunačarského, obracela se spíše k teoretickým projevům V. E. Mejercholda a A. J. Tairova.

Je známo, že Lunačarskij odmítal pouhou abstrakci v divadle, jak se projevovala v Mejercholdově plošném či nehybném divadle nebo v inscenacích Stanislavského v letech 1906—1909.³⁾ V jedné z divadelních kritik té doby Lunačarskij píše: „Чем ярче эти маски, чем выявленнее именно характеры, тем легче зрителю именно самому обобщить свои впечатления и узнать Волю, узнать Рок, узнать себя и всякого за маской. Если же эту работу за зрителя хочет проделать актер или драматург и, вместо того чтобы стремиться к полноте и яркости индивидуальности художественного образа, заставляет вылинять индивидуальное и подменять его абстрактным, — то это просто головной суррогат искусства, монотонная канитель на постном масле, повторяющая: «Все суета, типов нет, быта

net, a jedna совершается вечно равная себе драма». Это гибель живого искусства“.⁴⁾

Je také známo, že ani konstruktivistické inscenace A. J. Tairova nespokojovaly A. V. Lunačarského. Snahu epatovat diváka, násilným hereckým projevem, gymnastickými cviky na lešení, šokovat ho vrháním světel i předmětů do hlediště bez využití těchto nových prostředků k určitému ideovému cíli — to vše Lunačarskij odmítal.

Je také, za třetí, známo, že ideálem A. V. Lunačarského byla anebo alespoň k němu měla nejbližší inscenační praxe Malého divadla v Moskvě, směřujícího k syntetickému, divadelně přetvořenému a koncentrovanému obrazu života s výrazně modelovanými typy, ušlechtilým gestem a čistou, kultivovanou dikcí, a také s jistým romantickým nadnesením. Lunačarskij o Malém divadle říkal, že se nebojí občas vystoupit na kothurny a tím povznést i diváka.

Na první pohled by se tedy zdálo, že Anatolij Vasiljevič Lunačarskij byl staromilec, jak o něm tvrdili zastánci avantgardního divadla v Rusku i u nás. Chci se pokusit zjistit, jaký vlastně byl Lunačarského přístup k modernímu divadlu, a to na základě jeho kritických statí, vztahujících se k některým inscenacím klasických ruských divadelních her.

Ještě před revolucí dávalo kyjevské Divadlo Solovcova hru A. O s t r o v s k é h o *Šílené peníze*.⁵⁾ Lunačarskij tehdy působil v Kyjevě jako profesionální revolucionář a současně psal divadelně kritické studie do pokrokových novin Kijevskije otkliki. Bylo mu teprve 28 let, ale již tehdy prozrazoval člověka sečtělého, vzdělaného a samostatně myslícího. Ostrovskij, jak víme, patřil k jeho oblíbeným dramatikům, jehož tradici prosazoval později na sovětské scéně. Ve své stati o jmenované hře polemizoval nejen s režijním pojetím G. I. M a t k o v s k é h o, ale i se samým autorem.⁶⁾ Šlo o hlavní postavu hry — podnikatele Vasilkova. Ostrovskij ho koncipoval jako kladného hrdinu. Proti degenerované a lehkomyšlné šlechtě (zosobněné v Těljajevovi), která utrácí „šílené peníze“ pronic zanic, postavil autor cílevědomého kapitalistu (Vasilkova), který „rozumně“ investuje do stavby železnic a při tom dává lidem práci a výdělek. Lunačarskij nesouhlasil s touto koncepcí postavy a odmítl také sympatickou atmosféru, která ji v kyjevské inscenaci obklopovala. Vtipně ukázal, že Vasilkov je stejného rodu jako Čechovův Lopachin, kácející višňový sad, a že poskytuje lidem práci ne z dobročinnosti, ale z vyhlídky na zisk; uvedl i příslušná místa v textu Ostrovského hry, která umožňují tento výklad. Charakterizoval ho jako podnikavce, u něhož je vše podřízeno rozpočtu, i soukromý život, i láska. A proto tvrdí, že by měl být na scéně trochu směšný a trochu odpuzující, i když mu bude ponechána dobrodušnost.⁷⁾ Lunačarskij tedy neprosazoval jednostranně negativní pojetí této postavy, ale šlo mu o její sociálně i psychologicky pravdivější charakteristiku. Současně se v téže stati ukazuje i jeho nekonvenční a netradicionalistický přístup k literárnímu textu. Ten

se bude později — jak uvidíme — u něho rozvíjet spolu s hlubším pochopením i pro ostatní tvárné složky divadelních inscenací.

Jiná zajímavá divadelní kritika A. V. Lunačarského se týkala obnovené porevoluční inscenace *Š č e d r i n o v y* satirické komedie Pazuchinova smrt. Hrál o ji v roce 1924 Moskevské Umělecké divadlo po návratu ze zahraničního turné.⁸⁾ Uvedení hry bylo aktuální, ale provedení neadekvátní. Aktuální byla Ščedrinova hra proto, že v době NEPU staré předsudky, staré návyky, živočišný egoismus a pokrytectví zdaleka nebyly pohlceny minulostí, spíše naopak — měly se čile k životu.⁹⁾ Neadekvátní provedení tkvělo v tom, že ji Mchatovci hráli jako obraz ze života a ne jako satiru. O co ve hře jde? O milionové dědictví starého kupce Pazuchina, k němuž směřují akce všech postav. V celé hře není kladné postavy (s výjimkou snad starého sluhy), všichni jsou lačni peněz a moci, nejvíce však oba hlavní soupeři Pazuchinův zeť, vysoký úředník Furnačov, a Pazuchinův syn Prokop, kupec-podnikatel, kteří se v boji o dědictví neštítí žádných prostředků. Jsou to dva plnokrevné, individualizované typy, které v obecnější rovině představují parazity lidské společnosti: byrokracii a kapitál. Základní Ščedrinovou ideou bylo odmítnutí jejich kořistnické morálky. Režie pod vedením V. I. Němiroviče-Dančenkova se však postavila na stanovisko zákonného dědice Prokopa Pazuchina a z tohoto zorného úhlu pojala celé představení. Umělecké divadlo MCHAT patřilo k těm tradičním scénám, které pracovaly věrnou detailní metodou popisu skutečnosti a usilovaly o maximální míru pravděpodobnosti. Lunačarskij správně vystihl, že tato metoda se pro satiru nehodí. Ač byl jindy ochráncem akademické scény proti výpadům avantgardních divadelníků, tentokrát představení odmítl; proti tradičním divadelním výrazovým prostředkům žádal využití nadsázky, satirické zkratky a karikatury. Totéž zdůrazňoval i při uvádění jiných klasických komedií, jako *Hoře z rozumu*, *Revizor*, *Ženitba*. „Umělec-realista“, říká Lunačarskij, „nesmí být otrokem reality. To je zásada stejně důležitá jako ta, že nesmí ztrácet spojení se skutečností, nesmí ztrácet sdělnost a kontakt s publikem.“¹⁰⁾

Poslední citát je z další stati, o níž bych se chtěla zmínit. Režisér V. E. Mejerchold uvedl roku 1926 Gogolova *Revizora* ve vlastním originálním zpracování.¹¹⁾ Za základ k inscenaci vzal Mejerchold nejen tištěný a tradiční text hry, ale i Gogolovy rukopisné náčrtky některých scén, které do konečné redakce nedal. Kromě toho přidal režisér i některé němé postavy,¹²⁾ které mimicky a gesticky doplňovaly jednání postav mluvících. Inscenace vzbudila bouři odporu. Tehdejší kritika vytýkala režisérovi zkromelení a falzifikaci klasického textu, honbu za senzacemi, zaměření na hrubé povyražení diváka, vymýcení společenské kritičnosti a zavádění jakési nemístné mystiky do soudobého divadla. Kromě toho Mejercholdovi vytýkali přílišnou nákladnost výpravy a označovali to přímo za škůdcovství v době, kdy vnitřní ekonomická situace státu nebyla růžová. Obvinění to byla těžká a veřejně se již mluvilo o Mejercholdově „krachu“. Tehdy vystoupil A. Lunačarskij s krátkou recenzí v novinách *Krasnaja gazeta*,¹³⁾ pak ve veřejně

diskusi o inscenaci¹⁴⁾ a nakonec s důkladnou statí o Mejercholdově pojetí *Revizora* v časopisu *Novyj mir*.¹⁵⁾

Především hájil Lunačarskij právo režiséra na vlastní pojetí hry včetně přizpůsobení autorského textu. Již toto tvrzení samo o sobě svědčí o tom, že chápal velmi netradičně rozdíl mezi hrou jako literárním útvarům a mezi dramatickým textem jako východiskem svébytné divadelní realizace. Poukázal na zásahy do Shakespeareových her, běžné na všech evropských scénách, na přepracování vrcholných děl Aischylových, Aristofanových a Euripidových u Leonty de Lisle, Huga von Hofmannsthal, Jeana B. Racina a jiných, na to, jak volně zacházeli Modest Petrovič Musorgskij s Puškinovým textem *Borise Godunova*. „Ještě bych chápal“ — píše Lunačarskij — „kdyby se nad novotami rozhořčovaly konzervativní elementy naší společnosti, ale když slyším komunisty, jak říkají: ‚To je skandál, to přece není pravý Gogol!‘ — pak mi nezbyvá než pokrčit rameny a uznat, že je možné, aby v jednom mozku žily vedle sebe revoluční politické názory i měšťácké estétství. Když chcete «pravého» Gogola, tak si běžte do divadla, které má ve svém popisu práce ho tak hrát, ale k Mejercholdovi běžte za současným Gogolem, za Gogolem odraženým ve složitém zrcadle našeho vědomí.“¹⁶⁾

A co se týkalo toho, zda měl Mejerchold právo použít variant, které škrtnul sám Gogol, byl Lunačarskij přesvědčen, že režisér to právo měl, protože šlo o pasáže gogolovsky plnokrevné a plně zapadající do hry. A ironicky dodával, že není konečně tak docela jisté, zda Gogol robustně-humorné scény nevynechal jen proto, aby příliš nešokoval útlocitné petrohradské obecnstvo.

Mejercholdův *Revizor* se hrál bez kulisy, scéna byla orámována polokruhovou stěnou z leštěného dřeva a jednotlivé výjevy se vypichovaly světlem. Kostýmy a věci byly skutečné a přepychové (z hedvábí, ebenu, karelské břízy, porcelánu). Mejercholdův nápad hrát ne s rekvizitami, ale se skutečnými věcmi pokládal Lunačarskij za originální a účinný. Například scénu, v níž se městský hejtman a jeho žena cpou všemožnými jídly, víno a sádlo jim teče po bradě i rukou, a současně sprádají sny o svém povýšení do petrohradské společnosti prostřednictvím sňatku jejich dcery s Chlestakovem, oceňoval Lunačarskij jako zdařilou hyperbolu, která na téměř holé scéně právě působila kontrastem. Napsal, že s neuvěřitelnou plastičností, kterou prý nikdo nepociťoval při čtení *Revizora* nebo při dřívějších představeních, si jasně uvědomil, že Gogol vlastně napsal satiru na celou absolutisticko-byrokratickou společnost s jejím žravým a chamtivým životním postojem.¹⁷⁾

Soudobá kritika nepochopila funkci fantastických němých postav, které Mejerchold přidal. Tak např. kolem paní hejtmanové, paničky velmi lačné erotických dobrodružství, krouží jako v kaleidoskopu hejno důstojníků v parádních uniformách, vzdychají, klaní se, chtějí se pro ni střílet; nebo k poloopilému Chlestakovovi, po úspěšném dni, kdy obral jaksepatří všechny městské hlaváče, přicházejí ještě němé fantastické figury úředníků a strkají mu úplatky. Dnes se nám zdá již divné, že tento způsob scénického zpředmětnění tajných přání a snů postav musil Lunačarskij obhajovat a vysvětlo-

vat, že nejde o žádnou mystiku, ale o logické dokreslení charakterů. Mejerchold měl podle jeho názoru stejné právo jako filmový režisér inscenovat charakteristické vnitřní prožitky jako fantastickou realitu. Také rozložení hry do patnácti obrazů místo pěti jednání Lunačarskij pokládal za postup filmový a schvaloval ho stejně jako rytmizování výstupů pomocí scénické hudby.¹⁸⁾

I z toho mála, co jsem zde uvedla, vyplývá dost zřetelně, jak velkorysým kritikem byl Lunačarskij a jak jemný smysl měl pro nové tvárné postupy v divadelním umění. Krátkozrakým kritikům, kteří příliš pospíchali se svými odsudky, adresoval následující slova: „Každý kritik by si měl říci: «Kdo je vinen tím, že se mi představení nelíbilo, režisér nebo já? Pravděpodobně já.» A měl by se podívat na představení po druhé a po třetí a teprve potom se vyjádřit. Mnohem nebezpečnější je odsoudit významný kulturní jev; než ho pochválit.“¹⁹⁾

Ač Lunačarskij hájil v Mejercholdovi umělce hledajícího nové způsoby divadelního výrazu, byl nelítostný k pesimistickým a úpadkovým tendencím některých jeho inscenací. Odmítl např. v roce 1908 Mejercholdova Maeterlincka „s portréty neurasteniků bez vůle, bez boje za věčnou spravedlnost proti cizopasným buňkám sociálního organismu, které jim brání žít“. Odmíтал rozhodně „pouhé konstatování nesmyslnosti a bezvýchodnosti života“.²⁰⁾

Také v mnohých hrách Čechovových kritizoval tento moment životní pasivity. Roku 1904 napsal na okraj kyjevského provedení *Višňového sadu*, že „je to dílo naprosto a úplně bezútěšné“, že „žádostivě hledal paprsky světla ve smutné řadě smutných obrazů . . ., ale nenašel je“. Byl přesvědčen, že „to, co dělá hru až drásavě bolestnou, je její idea bezmoci člověka před životem, před nesmyslnou živelností všeho, co se v něm děje“.²¹⁾ Mnohem později, v roce 1928, ve studii ke Třicetiletému jubileu MCHATu Lunačarskij vzpomíná, že před revolucí diváci „rádi prolévali slzy ned bezvýchodností, která se v duhových barvách odrážela v zrcadlech Uměleckého divadla“ a poskytovala jim „estetický zážitek melancholie“.²²⁾ Přiznává se v téže stati, že právě pro nerozhodnost a pesimistický postoj k životu mu Čechovovy hry byly nesympatické, a že jejich zjevné estetické hodnoty ocenil až mnohem později. V tomto odporu k uměleckému výrazu životní pasivity se spojovaly zřejmě Lunačarského individuální povahové dispozice s politickým přesvědčením. Od umění očekával, že bude pomáhat člověku i společnosti překonávat obtíže a vést je k činorodému přetváření podmínek života.

POZNÁMKY

¹⁾ Viz předmluva Alexandra Dejče v kn. A. V. Lunačarskij o *teatre i dramaturgii*, Iskusstvo, Moskva 1958, t. I, 31.

²⁾ In: A. V. Lunačarskij, *Sobranije sočinenij v vos'mi tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1967, tom VII, 58. („Ideálem krásné a ve svých přáních harmonické osobnosti, osobnosti toužící po tom, aby se život lidstva ustavičně rozvíjel, je ideál takové lidské společnosti, v níž dostane boj mezi lidmi charakter soutěžení směřujícího různými cestami k jedinému cíli. To je estetický ideál v širokém smyslu, neboť tím, co nás na něm především fascinuje, je krása, je to cíl povýtče krásný. V tomto estetickém ideálu dochází k smíření dobra a krásy, nebo lépe řečeno, dobro se vrací do lůna krásy, odkud je vypudil společenský nelad, a krása, k níž se navrácí, je právě mohutný a svobodný život.“)

³⁾ Inscenace her M. Maeterlincka *Sestra Beatrice* a *Slepčí* v režii V. E. Mejercholda v divadle V. F. Komisačevské byly provedeny v divadelní sezóně 1906—1907. Hry L. Andrejeva *Život člověka* a K. Hamsuna *Tragédie člověka* inscenoval ve svém divadle K. S. Stanislavskij v sezóně 1907—1908.

⁴⁾ A. V. Lunačarskij, *Sobranije sočinenij v vos'mi tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1964, tom III, 33—34. („Čím plastičtější jsou masky, čím názorněji se vyjevují charaktery, tím snadněji divák sám zobecní své dojmy, dojde sám k abstrakci, pozná Vůli, pozná Osud, pozná sám sebe a každého za tou maskou. Jestliže však tuto práci za diváka chce udělat herec nebo dramatik a místo aby usiloval o plnost a plastičnost uměleckého zobrazení, odstraňuje všechno individuální a zaměňuje to holou abstrakcí, pak vzniká vymyšlený surrogát, nudná a nezáživná litanie s refrénem: «Všecko je marnost, nic než marnost, nejsou typy, není život, věčně s opakuje stejná hra.» A to je konec živého umění.“)

⁵⁾ Premiéra hry A. N. Ostrovského *Bešennyje den'gi* v Divadle Solovcova v Kyjevě byla 31. srpna 1904. Režie: G. I. Matkovskij.

⁶⁾ A. V. Lunačarskij, *Bešennyje den'gi* A. N. Ostrovského. In: A. V. L., *Sobr. soč.*, Chudožestvennaja literatura, M. 1964, t. III, 10—13.

⁷⁾ Cit. dílo Lunačarského, díl III., 11. Volná parafráze.

⁸⁾ Premiéra hry Saltykova-Ščedrina *Pazuchinova smrt* byla 3. prosince 1914; obnovena na jaře 1924 po návratu Uměleckého divadla (MCHAT) ze zahraničního turné. Režie: V. I. Němirovič-Dančenko, V. V. Lužskij a I. M. Moskvín. Výprava: B. M. Kustodijev.

⁹⁾ Cit. dílo Lunačarského, díl III., 162.

¹⁰⁾ Cit. dílo, díl III., 351, *Revizor* Gogolja—Mejercholda. „Художник-реалист не смеет быть рабом действительности. Это правило столь же важное, как и правило держать тесную связь с этой действительностью, не разрывать с языком привычных для публики явлений“.

¹¹⁾ Premiéra Gogolova *Revizora* v Mejercholdově divadle se konala 9. prosince 1926. Režie: V. E. Mejerchold. Výprava: V. P. Kisel'ov.

¹²⁾ Přidány byly postavy dalších úředníků, petrohradský důstojník jako náhodný spolucestující Chlestakova, milenci hejtmanovy ženy aj.

¹³⁾ A. V. Lunačarskij, *Kratko o Revizore*, Krasnaja gazeta 1926, č. 300, z 16. prosince.

¹⁴⁾ Diskuse se konala 3. ledna 1927 v Mejercholdově divadle.

¹⁵⁾ A. V. Lunačarskij, *Revizor Gogolja-Mejerchol'da*, *Novyj mir* 1927, č. 2, únorové.

¹⁶⁾ Cit. dílo Lunačarského, díl III., 352. („Я бы еще понял, если бы новшествами возмущались консервативные элементы нашего общества, но когда я слышу коммунистов, которые заявляют: но позвольте, это же скандал, это не настоящий Гоголь, — то приходится действительно пожать плечами и признать, что в одном и том же мозгу могут уживаться революционейшая политика и эстетское мещанство. Хотите «настоящего» Гоголя, так идите в театр, который имеет своим назначением его давать, а к Мейерхольду ходите за современным Гоголем, за Гоголем, отраженным в сложнейшей поверхности зеркала нашего сознания“.)

¹⁷⁾ Cit. dílo Lunačarského, díl III., 360.

¹⁸⁾ Cit. dílo Lunačarského, díl III., 358.

¹⁹⁾ Z referátu o diskusním vystoupení A. V. Lunačarského, v divadle Mejercholdově, *Pravda* 1927, č. 7, z 9. ledna.

²⁰⁾ Cit. dílo Lunačarského, díl III., 32. Ze stati *Zbloudilý hledající (Zabludivšijsja iskateľ)*. („Это все портреты малюсеньких безвольных неврастеников, тут нет борьбы за вечную справедливость против чужейной клетки социального организма, своей непомерной величиной вредящей ему, тут — просто констатирование бессмысленной и безысходной слабости жизни“.)

²¹⁾ Cit. dílo Lunačarského, díl III., 17. „«Вишневый сад» — произведение совершенно и окончательно безотраднo. И вчера я снова жадно искал просветов в печальной серии печальных картин... И не нашел их... Но что делает пьесу до боли грустной — это общая идея бессилия человека перед жизнью, бессмысленной стихийностью совершающегося процесса“.)

²²⁾ Cit. dílo Lunačarského, díl III., 409—410. *Tridcatiletnij jubilej Chudožestvennogo teatra*. („... одним нравилось проливать тихие слезы над безвременьем, которое так радужно отражалось в зеркалах Художественного театра, и, так сказать, отдохнуть душой по поводу необыкновенного эстетического одеяния, какое придавалось их меланхолии...“)

ЛУНАЧАРСКИЙ — ТЕАТРАЛЬНЫЙ КРИТИК

Полпреду т. наз. третьего фронта А. В. Луначарскому, проводившему в послеоктябрьский период ленинскую линию в области культуры, приходилось, как известно, нередко бороться с непониманием как со стороны экспериментирующих в формо-творчестве футуристов и конструктивистов так и со стороны пролеткультовцев и напостовцев, отстаивавших антитрадиционное, чисто агитационное пролетарское искусство. Те и другие, считая Луначарского защитником старой, отжившей свой век культуры, не стеснялись в выражениях недовольства по поводу некоторых его публичных выступлений и мероприятий.

Приблизительно то же отношение к А. В. Луначарскому можно наблюдать в то время и в Чехословакии. Революционно и марксистски настроенные представители чешского театрального авангарда 20-х годов, как Й. Гонзл, Э. Ф. Буриан, Й. Фрейка, В. Гамза и др., ценя Луначарского как политического деятеля и организатора народного просвещения, в вопросах театра считали все-таки его слишком старомодным и находили точки соприкосновения скорее с Мейерхольдом и Таировым. На основании некоторых статей, посвященных инсценировкам пьес русских классиков, я попыталась показать своеобразные черты Луначарского как театрального критика и проверить, правильно ли утверждение о нем как о традиционалисте.

Мое внимание привлекло, во-первых, отношение А. В. Луначарского к постановке в 1904 году режиссером киевского театра Г. И. Матковским пьесы А. Н. Островского *Бешенные деньги*. Критик расходился не только с режиссером, но и с самим автором в трактовке главного персонажа — дельца Василькова. Он отрицал его идеализацию, и, греша немного социологизмом, однако совершенно законно требовал более верной в социальном и психологическом отношениях характеристики капиталиста-предпринимателя. В статье наряду с прогрессивной политической направленностью Луначарского обнаруживалось и его тонкое чувство разницы между пьесой как литературным произведением и текстом, предназначенным для постановки в театре.

В критической статье о постановке Немировича-Данченко в МХАТе в 1924 году *Смерти Пазухина* Е. М. Салтыкова-Щедрина проявилось его чутье адекватности средств выражения театральному жанру. Определив пьесу как злостную сатиру, он находил неудачной ее постановку в стиле бытовой драмы и потребовал гиперболы, сатирического заострения, фантастики и карикатуры. Те же самые требования он выражал и к инсценировкам других комедий классического репертуара (*Горе от ума*, *Ревизор*, *Женитьба*).

Именно поэтому совсем нетрадиционная постановка Мейерхольдом *Ревизора* в 1926 году находила в Луначарском защитника против негодования тогдашней критики. Луначарский отстаивал право режиссера на собственную трактовку и на адаптацию авторского текста (Мейерхольд использовал, как известно, рукописные варианты пьесы, не вошедшие в окончательный текст). Кроме того критик положительно оценивал некоторые приемы, заимствованные у кино, которыми режиссер пользовался для выражения тайных желаний и мечтаний персонажей. В этой и многих других статьях, посвященных постановкам Мейерхольда и Таирова, выявлялось

тонкое понимание Луначарским разнообразных художественных средств выражения, продуманных исканий талантливых художников, новых методов актерской игры, новых непривычных режиссерских приемов, которые помогали ярче раскрыть идею пьесы. Однако с негодованием и осуждением Луначарского всегда встречались самоцель „режиссерства“, формалистское „штуракство“, направленное лишь на эффект.

Кроме того, Луначарский был непримиримым врагом всяких декадентских, по его словам, тенденций в театре, врагом проповеди пассивности, безысходности и неверия в жизнь, отрицая их проявления в символистских пьесах Метерлинка, Гамсуна и Андреева. Некоторые симптомы декаданса он, в статьях своей юности, находил даже в постановках пьес А. П. Чехова. В этом отрицательном отношении к художественному выражению жизненной пассивности явно соединялись индивидуальные черты характера Луначарского с его политическими убеждениями, так как он считал, что искусство, и особенно театр, должны помочь человеку и обществу преодолеть препятствия и вести к активному преобразованию условий жизни.

В. В.