

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ОЧЕРКИ

ТЕАТР, РОЖДЕННЫЙ ОКТЯБРЕМ

Н. И. Болотникова

Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем... Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов. Я хочу видеть их в настоящем, прошлом и будущем, в их развитии и преемственности. Я хочу видеть их воочию. Я хочу также и твоими методами изучить их. Да и не только изучить... Я хочу, чтобы ты прославил передо мною самые мои подвиги и мои жертвы»¹. Революции нужен был свой театр, который выражал бы ее волю, ее дело. И это требование было тем более серьезным и решительным, что шло от самого революционного класса — пролетариата. Мог ли выполнить это требование профессиональный театр того времени? Можно сказать определенно: нет! Революция застала театр в состоянии жесточайшего кризиса. Он говорил на языке, не созвучном новой эпохе. Репертуар, этот главный нерв театра, не отвечал задачам революции. Первая мировая война породила в России невиданное число кафешантанов, мюзик-холлов, кабаре. Даже столичные театральные афиши пестрели такими названиями: «Когда огонь в крови» («Институтка») И. Мясницкого, «Поцелуй смерти» А. Фертнера и т. д. и т. п.². Театральные анонсы подобного сорта вполне уживались на страницах петроградского театрального «Обозрения» с рекламой мелких лавочек вроде корсетной мастерской Маркуса Закса, которая усиленно уговаривала читательниц приобрести ее необыкновенные корсеты. Пропагандируемая буржуазной печатью аполитичность театра казалась вроде бы чисто внешней, выступающей в бездумных, легкомысленных названиях спектаклей. Но за этим крылась и определенная цель: уйти от действительности, от объяснения социальных конфликтов, от ответа на самые насущные вопросы времени. В России существовали театры высокого актерского мастерства и реалистических традиций: Малый, Художественный, Александринский... Но даже Художественный театр накануне 1917 г. начал сдвигать свои идейные позиции, а в сезон 1916—1917 г. в его репертуаре не появилось ни одной новой пьесы. Вл. И. Немирович-Данченко писал о том времени: «...Перед самой Великой Октябрьской социалистической революцией мы были в состоянии сильнейшей растерянности. Эта растерянность была в нашем репертуаре... Наше искусство стало засыхать»³.

Великий Октябрь открыл широкие перспективы для развития профессионального театра, для создания нового репертуара, созвучного идеям революции. Но и после Октября профессиональный театр не сразу нашел правильный путь. В значительной степени это происходило из того, что театральная интеллигенция, в своем большинстве поддерживавшая социалистическую революцию, не сумела сразу откликнуться на выдвинутые ею задачи. Например, на общем собрании товарищества МХТ 3 декабря 1917 г. была провозглашена большинством голосов «непоколебимость Художественного театра в стремлении его давать спектакли для широких кругов демократии»⁴. Профессиональный театр очень медленно преодолевал репертуарный кризис. Классика, получившая в первое время после революции широкое распространение, была способом «очищения» репертуара от недостойных пьес, но она не давала ответа на вопросы политические. Между тем по мере развития событий гражданской войны такая потребность проявлялась особенно остро. «...Жизнь поставила перед нами новую трудную задачу, — оценивал позже события Великого Октября К. С. Станиславский. — Мы встретились с неизвестной нам до того времени аудиторией и новыми, не сразу понятными нами задачами общественно-политического характера»⁵. А. Блок, объясняя чрезвычайную скудость репертуара, писал: «Причина — едва ли не в том, что всякая художественная среда до сих пор мало народна..., она создала много художественных произведений, но она не создала и не может создать артиста, о котором мечтал Вагнер, ставив-

¹ А. В. Луначарский. Собрание сочинений. Т. 3. М. 1964, стр. 482.

² «Обозрение театров», 16.VI, 12.VIII. 1917 и др.

³ Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М. 1952, стр. 151—152.

⁴ «История советского драматического театра». М. 1966, стр. 113.

⁵ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 6, М. 1959, стр. 353.

ший это понятие в неразрывную связь с революционными, народными, стихийными движениями»⁶.

Репертуар большинства профессиональных театров до конца 1918 г., по существу, оставался без изменений. А революция и народ не хотели ждать. Им нужен был театр — агитатор и пропагандист. «Ежеквартальный бюллетень» Союза северных коммун, оценивая факт необычайной популярности театра в Советской России, писал: «Театр, искусство коллективного творчества... имеет громадные возможности пропаганды своих идей. Где? Перед каким произведением искусства тысячи человек одновременно могут замереть, затаять дыхание, одновременно заплакать, засмеяться? Единственное искусство — театр — владеет мгновенным чарованием, мгновенным массовым гипнозом. Вот почему современная просветительная работа идет рука об руку с театром, вот почему театр стал могучим орудием культуры»⁷. В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин, характеризую начальный процесс культурного строительства в Советской России, говорил: «Самое важное для культурной революции со времени завоевания власти пролетариатом уже имеется: это пробуждение, стремление масс к культуре»⁸. И пока медленно, робко перестраивались маститые профессиональные театры, навстречу требованиям «самой решительной революции» открыто устремился рабочий самодеятельный театр. Невозможно сейчас дать точную цифру театральных организаций — кружков, студий, самодеятельных театров, возникших в первые годы после социалистической революции. Они покрыли всю страну. Образовалась целая сеть клубных театров. Кажется, не было завода, фабрики, шахты, рудника, где бы не оборудовалась своя рабочая сцена. Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса, ячейки Пролеткультуры, профсоюз, позже Главполитпросвет — организации, в чьем ведении находились рабочий театр, — называют в своих сводках и отчетах сотни, тысячи театральных самодеятельных учреждений. При этом постоянно присутствует оговорка, что указанное число составляет лишь «небольшую часть действительного количества»⁹.

Чрезвычайно трудная обстановка сложилась в Советской республике в связи с гражданской войной. Наступил голод — продовольственный, топливный, транспортный. Голод грозил парализовать деятельность Советов. И все-таки, несмотря на это, в области театрального строительства росло «планов громадьё», и ничто не могло сломить вспыхнувшую у народа страсть к творчеству. Уже в первые месяцы Великой Октябрьской социалистической революции вести о возникновении рабочих театров поступают из Самары, Смоленска, Курска, Воронежа, Тулы и других городов. Отдел искусств Московского уездного Совета рабочих и крестьянских депутатов в августе 1918 г. сообщал о существовании ряда рабочих студий. В Иваново-Вознесенске на ткацкой фабрике в честь годовщины Октябрьской революции был открыт рабочий театр на 600 человек¹⁰. 1919 год дал новый взлет самодеятельного театрального творчества. В Калужской губернии зарегистрирован 401 театральный кружок (больше, чем библиотек). Из Казанской губернии сообщалось: «Собраны путем объезда инструктором Обрезковым данные о положении рабоче-крестьянского театра на местах, выяснена наличность 450 рабоче-крестьянских театров». В телеграмме из Череповецкой губернии в ТЕО НКП засвидетельствовано наличие 155 кружков и театров¹¹. Совершенно очевидно, что большинство таких названных театрами образований представляло собой просто кружки и студии, хотя наличие и множество сведений об организации настоящих рабочих театров, особенно там, где имелись помощь профессионалов и энтузиазм со стороны последних. «Вряд ли можно указать еще другую эпоху, в которую театр занимал бы такое исключительно большое место в жизни народа, входил такой существенной частью в его культурный обиход, как сейчас в России, — отмечала «Художественная жизнь» в 1920 г. — Повсюду, на всем протяжении республики — великая неутолимая жажда театра, театральных впечатлений, и жажда эта не только не убывает, но все увеличивается в силе. Театр стал потребностью всех. Если бы у нас велась сколько-нибудь полная театральная статистика, эта статистика шаголяла бы цифрами астрономическими»¹².

Чем можно объяснить ту заметную роль, которую стало играть искусство на первом этапе культурной революции? Отвечая на этот вопрос, Н. К. Крупская писала: «Революция подействовала самым сильным образом на эмоциональную сторону жизни, пробудила в массах ряд порывов, ряд неясных, неосознанных чувств, раскидала зародки коммунистических инстинктов, взбудоражила, встряхнула низы. Отсюда и тяга

⁶ А. Блок. Собрание сочинений. Т. 6. М.-Л. 1962, стр. 290—291.

⁷ «Ежеквартальный бюллетень подотделов искусств, памятников старины и культурно-просветительного губернского и городского отделов народного образования». Петрозаводск. 1918, № 1, стр. 2.

⁸ «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Сборник. Изд. 3-е, доп. М. 1967, стр. 667.

⁹ См. «Вестник театра», 1919, № 40, стр. 4; ЦГАОР СССР, ф. 2313, оп. 6, ед. хр. 132, л. 9; ед. хр. 3, л. 29 и др.

¹⁰ «Искусство», 1918, № 4, стр. 32; № 6, стр. 27; ЦГАОР СССР, ф. 2306, оп. 24, ед. хр. 50, лл. 1—3.

¹¹ ЦГАОР СССР, ф. 2313, оп. 6, ед. хр. 67, л. 34; ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 311, д. 85; ед. хр. 415, л. 19.

¹² «Художественная жизнь», 1920, №№ 4—5, стр. 4,

к искусству, отсюда и стремление изобразить при помощи искусства то, что делается в душе». В самой революции, «(в демонстрациях, в процессиях на фронтах — всюду, где выступала масса),— продолжала Надежда Константиновна,— было очень много театральности — не искусственной, напыщенной, а естественной, революционной театральности»¹³.

Четкая структура рабочих самодеятельности сложилась в Москве, Петрограде, Иваново-Вознесенске и некоторых других городах, где театральные организации рабочих появились еще до социалистической революции и где руководство ТЕО Наркомпроса было наиболее осязательно. На заводах, фабриках по инициативе рабочих организовывались театральные кружки, которые рассматривались педагогической секцией ТЕО как периферийные. Рабочие в драмкружках осваивали не только игру актера, но устраивали занятия по ликбезу и политграмоте. Центральные кружки были следующей ступенью театральной организации. Они пополнялись путем отбора членов низовых (периферийных) кружков. Центральный кружок обслуживал уже многие фабрики и заводы района и часто создавался при Советах рабочих депутатов, выполняя функции театра. Студия была одной из самых высоких — наряду с театрами — форм организации рабочей театральной самодеятельности. Набор в студию проводился из районных кружков. «Политическому и сценическому развитию этих кружков, постоянному повышению их культуры, определению четкого классового материалистического миросозерцания,— писал один из историков театра,— мы обязаны образованием Первого рабочего театра»¹⁴. Многие известные в свое время коллективы прошли именно такой путь: Московская студия имени А. М. Горького возникла первоначально при клубе печатников как драмкружок; знаменитый ленинградский ТРАМ начал с комсомольского рабочего кружка, превратившегося позднее в студию Глерона; Первый рабочий героический театр, Иваново-Вознесенский рабочий театр; Первый рабочий театр в Москве имели в основе своей студийную работу. В подавляющем большинстве театральные кружки состояли из молодых рабочих. В среднем в каждый такой кружок входило 50—60 человек, но были и такие кружки, которые насчитывали по несколько сот самодеятельных артистов¹⁵. Большинство кружковцев являлись мужчинами; «женщины,— как отмечалось в отчетах Наркомпроса,— пока составляют меньшинство»¹⁶.

Какие же цели ставили перед собой театральные кружки? Участники съездов и совещаний по культурно-просветительной работе, представители театральной самодеятельности Воронежской губернии на вопрос анкеты о целях драмкружков отвечали: «пробуждение масс к самосознанию»; «дать понять гражданам о жизни более светлой и благородной»; «всестороннее развитие личности»; «просвещение темных масс». Реже встречаются ответы: «разумное развлечение», «отвлечь от пустого времяпрепровождения». Из 100 обследованных в 1920 г. кружков ставили «задачи умственного развития — 83, развлечения — 11, нравственного воспитания — 8, художественного просвещения — 3». На основе этого ТЕО констатировал: «Художественные задачи пока стоят на одном из последних мест»¹⁷. Таким образом, задачи образования, воспитания активной личности были на первом месте.

Советской республике нужен был театр-просветитель, театр, пробуждающий самосознание, театр, наполненный революционным содержанием, который бы показал строительство новой жизни «в борьбе, в муке и в несказанном счастье». И рабочие Советской России мобилизовали свой театр на службу социалистической революции. Родился агиттеатр, театр политический. «Под агитационным театром,— писал А. В. Луначарский,— я разумею... театр-плакат, театр, в ярких, остроумных образах и сценических положениях пропагандирующий определенные призывы, раскрывающий смысл происходящих событий, борющийся с предрассудками или контрреволюционной агитацией»¹⁸. Не случайно рождение агиттеатра произошло в годы гражданской войны, когда вопросы политики были выдвинуты на передний план. Первыми стали создавать политически заостренный театр рабочие Петрограда. В то время, как одной из самых «революционных» пьес профессионального театра столицы был «Зеленый попугай» Шницера, Художественная арена¹⁹ петроградского Пролеткульта дала «рабочий спектакль». 1 мая 1918 г. Арена, включавшая несколько сот студийцев (в основном из рабочей молодежи), выступила с хоровой декламацией стихотворений пролетарского поэта А. Гастева, напечатанных в сборнике его произведений «Поэзия рабочего удара». Тема и пафос книги были близки студийцам, поэтому они горели желанием немедленно играть. В процессе начальной работы, после нескольких малоэффективных попыток сценического воплощения стихотворного материала, родилась интересная форма — хор. Это была та самая форма, которая лучше всего передавала дух рабочего

¹³ Н. К. Крупская. Собрание сочинений. Т. 7, М. 1959, стр. 86, 141.

¹⁴ С. Марголин. Первый рабочий театр Пролеткульта. М. 1930, стр. 6.

¹⁵ «Народный театр», 1918, № 3—4, стр. 36; ЦГАОР СССР, ф. 2318, оп. 24, ед. хр. 141, л. 6; «У истоков». Сборник статей. М. 1960, стр. 263.

¹⁶ ЦГАОР СССР, ф. 2313, оп. 6, ед. хр. 47, л. 3.

¹⁷ Там же, оп. 24, ед. хр. 60.

¹⁸ «Культура театра», 1921, № 4, стр. 2.

¹⁹ Художественная арена — самодеятельный рабочий театр, организованный в 1918 г. А. А. Мгебровым, профессиональным актером. В 1917—1918 гг. он руководил рабочим театром при Балтийском заводе.

коллектива, его настроение. И впервые со сцены рабочие во всю силу своих могучих легких могли произнести слова, выражающие радость победы. Была воссоздана и атмосфера заводской жизни. На фоне движущихся колес, маховиков и шестерен, воспроизведенных художником в условной манере, один из рабочих-студийцев с символическим молотом в руках мощным голосом и с огромной выразительностью читал, поддерживаемый хором, «точно и впрямь железные», стихи Гастева. Чтение сопровождалось приглушенно звучащей музыкой, а вся сцена была залита огромным красным заревом. Это был особого типа спектакль — инсценировка. Не было готового драматургического произведения, текст подбирался. Но подбирался по одному строгому принципу: он должен быть актуальным, политически заостренным. Герой тоже один — рабочий класс, а форма приходила уже сама собой: схематический, плакатный и ярко агитационный текст облекался в театральную символику. Обобщенный образ рабочего коллектива передавался через хоровое начало спектакля. Инсценировка являлась способом, с помощью которого можно было ответить на требование зрителя дать актуальный спектакль. Не случайно первомайский вечер Арены привлек большое внимание и заставил говорить о себе всю тогдашнюю прессу. Точно так же, как студийцы впервые читали своего поэта, рабочий зритель впервые слушал — да еще в прекрасном оформлении — стихи, ему посвященные.

Энтузиазм зрителей был столь велик, что уже 16 мая Арена вынуждена была повторить инсценировку произведений Гастева, расширив программу. Вечер опять оказался в центре внимания печати, рабочей общественности. «Отовсюду посыпались в Пролеткульт различные предложения, — пишет А. А. Мгебров, — то звали нас к себе воинские части, красногвардейцы и красноармейцы, то возникающие беспрерывно в то время рабочие клубы, хотевшие видеть нас в дни своих торжественных открытий; мы выступали на площадях и просто в цехах и мастерских, на открытом воздухе вне города и на всех торжественных митингах и концертах...»²⁰. Автор воспоминаний приводит выписки из дневника: «1 мая — открытие дворца Пролеткульта с Гастевым в центре программы. 9, 10, 11, 12 мая — вечер этот повторяется, а к 16 мая оформляется уже целиком как вечер Гастева. 24 мая открылся дворец Пролеткульта как центральный клуб всех клубов Ленинграда; по этому случаю был проведен торжественный концерт. 26 мая Пролеткульт устраивает грандиозный вечер памяти Карла Маркса, где его же силами инсценируется поэма «Освобожденный Прометей» Шелли... Ставится ряд пластических инсценировок: «Нас расстреляли», «Мы победили» и др. Дальше уже начинается что-то совсем невообразимое. Первая половина июня уходит на повторение вечеров Гастева... и всяческих инсценировок в стенах Пролеткульта. 27 июня Театральная студия и хор Пролеткульта спешно вызываются на станцию Сиверская, где целиком и в исключительно торжественной обстановке проводится вечер Гастева... 28 июня — концерт в клубе коммунистов... 29 июня — вечер второго сводного полка, 30 июня — вечер Гастева в Охтенском театре; 2 июля — выступление пролеткультовцев в клубе коммунистов...»²¹. Именно такой театр оказался тогда нужным рабочему классу, революционной стране.

В конце 1918 — начале 1919 г. прошла всеобщая мобилизация. В эту пору, когда все подчинено было одной задаче — отстоять революцию, был мобилизован и театр, а прежде всего — пролетарский театр. Петроград в канун Первомай 1919 г. находился в трудном положении: недалеко от города, на границе с Эстонией, сосредоточились крупные силы белогвардейцев. День ото дня военная обстановка становилась все напряженнее. И в этот момент рабочая самодеятельность города получила задание от партии поставить на далекой окраине рабочего района, на Прохоровке, где находились крупные заводы, агитационное зрелище под открытым небом. Сценарий «Из власти тьмы к солнцу» написал Дм. Щеглов, руководивший в то время театральной рабочей студией. Для исполнения было мобилизовано через профсоюз около 50 рабочих-кружковцев. Вот как описывает это зрелище сам Дм. Щеглов: «На особом помосте изможденные, замазанные сажей люди крутили маховые колеса и говорили печальные слова, которые я взял из книги поэта-пролетария Тарасова, изданной еще в 1906 году. Иногда над группой людей подымалась колоссальная фигура в черном с бичом в руке, и именно в те моменты, когда начинался ропот и звучали голоса протеста. Первое появление этой фигуры было столь неожиданно и столь эффектно своими нарастающими размерами, что публика ахнула. Но вот непосредственно в толпе собравшихся и удивленных зрителей пробегает фигура в красном... Она останавливается, подымает руку, и над головой ее вспыхивает красная бенгальская свеча. И сразу со всех сторон появляются красные призраки коммунизма. Их появление нарушает движение колес: за ними следят изможденные люди, но «призраки» пробегают мимо, туда, под широкое старое дерево, в ветвях которого появляется «агитатор». Он произносит стихотворение Тарасова, и ему отвечают с помоста рабочие: «Мы здесь, мы готовы!» Руки с молотками вздымались, чтобы разбить проклятые цепи, женщина с грудным ребенком сбегала вниз, устремляясь к «красному дереву», и вдруг с шипением что-то разрывалось у нее на пути, и по земле начинал стелиться клубами дым. Но эта преграда не была способна остановить трудящуюся массу. Вздымая кверху руки, закованные в цепи, рабочие с трибуны шли туда, где им сулили освобождение. Силы тьмы были облачены

²⁰ А. А. Мгебров. Жизнь в театре. Т. 2. М.-Л. 1932, стр. 333.

²¹ Там же, стр. 368—370.

в хламиды, они под музыку старых спектаклей «Вия» и «Страшной мести» несколько раз заставляли пролетариев отступить. В конце концов фигуры в хламидах низвергались вниз под общий крик изумленно-радного зрителя, и исполнители в азарте сами забывали, что «злые силы» — это те же фабричные ребята, стоящие на плечах друг у друга и подымающие над собой для «эффекта» многометровый шест с висящей мантией, огромной головой в цилиндре и с «потрясающе» оскаленными желтыми зубами. Последний «бой со злом», и вот уже освобожденные рабочие несут останки последнего «рыцаря тьмы», чтобы сжечь этот символ черных сил, символ вчерашнего мира. Загорается костер, с шипением поднимаются клубы дыма — «смад от прошлых веков». На всех деревьях, где взгромоздились «красные призраки», вспыхнули бенгальские огни, и трудящиеся снова вступили на свой старый помост, где колеса машин оказались украшенными лентами и цветами. Коллективным чтением «Слава труду» кончилось все это зрелище²².

Это был рабочий праздник. Там пелись песни освобожденному труду. Праздник служил лучшей демонстрацией силы и мощи пролетариата, его веры в победу. Зрелище было политическим спектаклем не только по своему содержанию, но и по силе воздействия, которое он производил в городе, находившемся на военном положении. Рабочие Петрограда праздновали победу революции над капиталом, и это одно уже укрепляло веру в победу на фронте, веру в то, что Петроград, Советская Россия выстоят. «Северная коммуна» 26 апреля 1919 г. писала: «Из-за чрезвычайных осложнений с транспортом сокращается план уличных зрелищ». Но город не отказался от этих зрелищ. Рабочий класс России по всей стране отмечал даты своей истории, дни красного календаря: Кровавое воскресенье (9 (22) января), «День работницы» (8 марта), День памяти Парижской коммуны (18 марта), приезд Ленина в Петроград (3 (16) апреля), 1 Мая, Июльские дни, годовщину Октября и т. д. Они были порой похожи, эти массовые зрелища, друг на друга. Разыгрываемые сотнями рабочих кружков, действа²³ всюду демонстрировали веру в торжество идей социализма. Тематика их была предельно простой — это история борьбы рабочих, основные ее этапы; разработка — также самой обобщенной: действие всегда разворачивалось в столкновении двух сил — «восставшие парижане» против «версальцев», «революционный пролетариат» против «Временного правительства», «красные» против «белых». Каждый эпизод пронизывает одна сквозная мысль: борется и побеждает пролетариат. Почти всегда действо заканчивалось картиной Октябрьского торжества. Массовые зрелища были плакатны по четкости, простоте темы и по оформлению. Они ставились в расчете на многотысячного зрителя, поэтому и сценические средства подчинены были этому монументальному спектаклю: хоровое чтение, ритмические движения многих исполнителей, пантомима. Инсценировка использует символ и аллегории: серп и молот, красный флаг, вообще красный и черный цвета как контраст. «Интернационал» звучит здесь тоже символически. Инсценировки еще в первые годы революции, когда они собирали тысячи зрителей и вызвали огромный энтузиазм у трудящихся, иногда получали нарекания за их «примитивность», лубочность. Особенно сильны были такие настроения среди старых работников профессионального театра. Но они не учитывали политического воздействия таких спектаклей и действ. Красочные агитационные зрелища вызвали в зрителях такой эмоциональный подъем, так вдохновляли и взывали к лучшему свойствам человеческой души, что их, несомненно, можно отнести к героическому театру. Высокую оценку этому театру дал А. В. Луначарский. Он писал: «Победа пролетарского государства в условиях необычайного народного воодушевления, героическое стремление «штурмовым» способом, т. е. самым сокращенным, быстрым, непосредственным, перейти к социалистическим основам производства и распределения», огромный общеполитический и военный энтузиазм рабочего класса в обстановке «необъятных трудностей, мучений переходного времени, бедствий, голода, разрухи» (Ленин), — все это придавало исключительное значение массовым демонстрациям воли к борьбе и победе пролетариата, все это учило, «стиснув зубы, мужественно, с грозной красотой организовывать праздники в часы опасности», все это делало монументальные зрелища наиболее полным выражением героической устремленности массового зрителя²⁴.

Как известно из хроники революционных лет, массовый театр дал еще один вид инсценировки — «суды». Общепородно судили буржуазный капитал, Врангеля, лодырей, дезертиров, наконец, на скамье подсудимых оказывались литературные герои. В этих театрализованных представлениях уже выступали конкретные лица, вырабатывались типы, положительный — Общественный обвинитель и отрицательные — Дезертир, Владелец завода, Штрейкбрехер и т. д. Переход от такого вида инсценировки к пьесе был естественным. Первые пьесы-агитки близки по характеру к инсценировке, здесь еще отчасти сохранялся метод импровизации. Пьесы состояли из одного-двух актов, сочинялись на злобу дня: разъясняли, что такое продрозверстка; высмеивали представителей бывших эксплуататорских классов; изобличали бюрократизм и волокиту. Агитки рассказывали о тех новых процессах, которые наблюдались в жизни завода, рудника, в деревенском быту. Они были составной частью многих политиче-

²² «У истоков», стр. 43—45.

²³ Описываемые агитационные зрелища в практике послереволюционных лет назывались «инсценировками», «мистериями», «действиями».

²⁴ А. В. Луначарский. Театр и революция. М. 1924, стр. 67.

ских кампаний: разъясняли отдельные мероприятия Советской власти, выступали против спекулянтов, дезертиров, рассказывали о событиях гражданской войны. При приближении белогвардейцев к Петрограду рабочие кружки ставили «За красные Советы» П. Арского, на выступление белополяков Центральная студия Пролеткульта отозвалась спектаклем «Пан Буйан».

А. Я. Бруштейн, чьи воспоминания знакомят нас с фронтовой жизнью тогдашних профессиональных и полупрофессиональных «теакоманд», рассказывает, что последние ставили перед красноармейцами по преимуществу «полнометражные» пьесы — классику и мелодрамы и при этом остро чувствовали, что зритель лучше всего воспринимает сценический материал, который связан с действительностью, с тем, что делала революция. «Современной пьесы, говорящей о сегодняшнем дне, о совершившейся в стране революции, о гражданской войне, мы не играли поначалу ни одной по той простой причине, что таких пьес тогда еще не было»²⁵. И тем не менее она знакомит нас с одной, но очень характерной попыткой создания современной пьесы. «Однажды в 1919 году,— вспоминает Александра Яковлевна,— мой начальник Степа Григорьев, заведующий культотделом в одном профсоюзе, тщательно запер дверь занимаемого нами помещения в Петроградском Дворце труда.— Мне бы с вами поговорить бы надо... Оказалось, что он написал пьесу под заглавием «Свержение Капитала». Вернее, не написал, а придумал в уме. И тут же рассказал мне ее содержание:— Сидит на троне под пальмой этакая отвратительная фигура — Капитал. В цилиндре, конечно. «Я — такой, я — сякой, я — могушественный ужасно!» А за сценой слышны стоны рабочих и лягз цепей...» и т. д. Автору мемуаров показалось трогательное признание «автора» курьезом, но, по ее же свидетельству, в опасные для Петрограда дни первого и второго наступления Юденича «пьеса» «Свержение Капитала» выдержала на фронте десятки представлений и «поднимала везде такую бурю зрительских восторгов, каких не вызывали даже пьесы величайших классиков»²⁶.

Демократическая аудитория живо откликнулась на всякий революционный намек. И на сцене рабочих театров произносились совсем несценические речи о буржуазных правительствах, меньшевиках и прочих «социалистах». Художественный прием обнажался, все выглядело предельно просто — как лозунг. Образы были схематичны, пьесы в целом художественно слабы; но каждая такая пьеса несла в широкую аудиторию революционную мысль. Газета «Знамя труда» 5 марта 1918 г. в заметке «Рабочие театры» писала о пьесе рабочего-драматурга А. Поморского «Солнечные лучи»: «Социальная пьеса... игра средняя; но принята рабочей аудиторией великолепно». И в заключение: «Долго не смолкали аплодисменты». Подотдел рабоче-крестьянских театров давал такой комментарий к этой пьесе: «Солнечные лучи — это лучи социализма, проникающие сквозь узкую щель в царство ночи и тьмы, где приходилось жить трудовому люду»²⁷. Агитки были несложны для исполнения. Они, как правило, насыщались бытовым материалом, иногда аллегориями, но в целом напоминали газетные статьи тех лет. «У нас не было времени для углубленной творческой работы»²⁸, — отмечал в своих воспоминаниях театральный критик О. Литовский. Такие пьесы ставил почти каждый рабочий, красноармейский кружок. К тому же в народном агиттеатре существовала необыкновенно тесная, живая связь исполнителей и зрительного зала. Несовременное мастерство актеров искупалось искренностью их игры, убежденностью. Конечно, на сцене такого театра продолжала жить импровизация. И свой, рабочий, демократический зритель тоже участвовал в представлении: реплики с мест подавались постоянно. Примат полноти над художественной выразительностью действия в этих пьесах очевиден. Но в некоторых агитках периода гражданской войны уже видно определенное мастерство, которое позволило им развиваться в жанр публицистической пьесы.

Художественные процессы, происходившие в рабочем театре, подспудно подготавливали рождение будущей советской пьесы, той самой современной пьесы, которая так нужна была Революции. Одной из самых популярных пьес времен гражданской войны стала «Красная правда» А. А. Вермишева, созданная в 1919 году. Впервые эта пьеса под названием «Красные и белые» была поставлена Второй фронтовой студией московского Пролеткульта под руководством В. С. Смышляева и показана Первым рабочим героическим театром. Затем эта пьеса шла во многих студиях и их фронтовых группах, в рабочих клубах и самодеятельных кружках на заводах и рудниках. Популярность пьесы в самодеятельном театре обусловила ее постановку и на профессиональной сцене в Пензе, Саратове, Ростове и других городах. Пьеса показывала процесс осознания деревенскими бедняками своих классовых интересов. Здесь прослеживается все то же четкое деление на «красных» и «белых», что и в самодеятельных агитках. Но сюжет и образы уже усложнены и разработаны. «Красную правду» первым оценил А. М. Горький как член жюри конкурса в Петрограде: «Не мелодрама, а бытовая агитационная пьеса на современную тему. Автор — не без таланта»²⁹. 16 апреля 1919 г. секретарь Совета Народных Комиссаров по поручению В. И. Ленина сообщил

²⁵ А. Бруштейн. Страницы прошлого. Изд. 2-е. М. 1956, стр. 382.

²⁶ Там же, стр. 384.

²⁷ «Знамя труда», 5.III.1918.

²⁸ О. Литовский. Глазами современника. М. 1963, стр. 35.

²⁹ «М. Горький об искусстве и литературе». Сборник. М.-Л. 1940, стр. 171.

А. А. Вермишеву, что пьеса «Красная правда» была послана на отзыв трем литераторам-редакторам. «Отзыв их следующий: 1) как агитационное орудие пьеса должна действовать сильно, особенно там, где переживали гражданскую войну; 2) в художественном отношении страдает длиннотами, искусственностью речи, местами книжностью языка, подлежит некоторой чистке стиля, сокращениям; 3) для столичных, балованных сцен не очень подходит, но в гущу народную хорошо». На документе имеется пометка Ленина: «В архив для справок»³⁰. И пьеса действительно попала в гущу народную. Она прошла по самодеятельным театрам всей страны.

Каждая постановка, затрагивавшая вопросы времени, сурового и бурного, была особым рода агитацией. А. В. Луначарский в 1919 г. писал: «Деятели театра отмечают, что только пьесы, исполненные самими красноармейцами, имеют среди них настоящий успех»³¹. Объяснение этому следует искать, конечно же, не в исполнении, а в том, что в рабочем, красноармейском театре шла «своя пьеса». Рабочий театр в первую очередь брал на вооружение пьесу, отвечающую интересам рабочей, демократической аудитории. Примечателен тот факт, что впервые постановка «Марьяны» А. С. Серафимовича была осуществлена Второй фронтовой студией Московского пролеткульта после отказа профессиональных театров поставить ее на своей сцене. «Марьяна» была написана А. С. Серафимовичем как чисто реалистическая пьеса. В ней выведена целая галерея психологически убедительных типов крестьян, показана деревня в период революции. Яркий образ Марьяны, женщины, протестующей против стяжательства, против старого, затхлого мира, подкупал своей цельностью, глубиной. Но такая пьеса, в определении теоретиков Пролеткульта, уже не вмещалась в прокрустово ложе их концепции. Поэтому на дискуссии, последовавшей за премьерой, ее подвергли жестокой критике. Руководители Пролеткульта усмотрели в ней отсутствие революционного подъема, усомнились в ее агитационности. «Марьяна», писал П. Керженцев, — пьеса бытовая, она дает быт революции, но это совсем не значит, что она дает революционный быт»³². Это высказывание, явно схоластическое, отражало наметившуюся у руководства Пролеткульта тенденцию выработать каноны в деятельности рабочего театра. Такой подход грозил отнять у самодеятельного движения самое главное — необычайную инициативность, подвижность, живую связь со всеми сторонами советского строительства. Рабочие кружки, студии, театры ставят и другие пьесы, которые составляют репертуар, охарактеризованный в многочисленных театральных анкетах Художественного отдела Главполитпросвета следующим образом: «Революционный, в большинстве современный», «больше революционный» и т. п. Когда губернский Совет профессиональных союзов Ставрополя обратился в центр с просьбой выслать театральную литературу, ему направили целый список революционных и современных пьес: «Мститель», «Зори Пролеткульта», «Мексиканец», «Лена», «Фленго», «Красная правда», «9-е января», «Молитва плотника», «Принц Свинопас», «Культура рабочих», «Каляев», «Марат», «Пан Буян» и др.³³

В первые годы революции рабочая самодеятельность проделала огромную политическую и культурную работу: на нее была в значительной мере возложена обязанность художественной агитации, проведения политических кампаний, обслуживания самой широкой аудитории, которая сделала запрос на новое, революционное искусство. И рабочий театр дал новые идеи, сказал новое слово. С первых дней революции он активно включился в процесс обновления существующего театрального искусства. Клубная сцена быстро реагировала на рост «социального заказа». Здесь впервые нашла широкое воплощение идея социального преобразования, которая в последующие годы пройдет красной нитью через все искусство советского театра.

³⁰ «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 775.

³¹ «Вестник театра», 1919, № 47, стр. 4.

³² «Вестник театра», 1920, № 59, стр. 3.

³³ ЦГАОП СССР, ф. 2313, оп. 6, ед. хр. 52, л. 1; ед. хр. 63, л. 4 и др.; ф. 5451, оп. 6, ед. хр. 432а, л. 179.