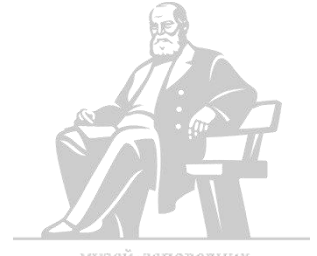




Музей-заповедник «Щельково»
**К 100-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЬСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ
1917 - 2017**



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



музей-заповедник
ЩЕЛЫКОВО

К 100-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Электронная книга



Ще́лыково
2017

СОДЕРЖАНИЕ

1. И.А. Едошина.
А.Н. Островский и костромская сцена 1916-1921 годы.....4
2. Г.И. Орлова.
О Марии Михайловне Шателен
(из фондов «Рукописи и документы»).....12
3. Е.М. Дьяченко.
Жизнь в двух эпохах: Д.К. Кардовский и К.Ф. Юон
(из коллекции «Изобразительное искусство»).....18
4. Н.В. Дьяченко.
О некоторых спектаклях 1917-1922 гг.
(из коллекции «Фотографии»).....21
5. С.Н. Стрелинская
Театры в годы революции
(из фондов «Редкая книга»).....25
6. Приложения.....28



А.Н. Островский и костромская сцена
1916-1921 годы¹

Когда в столицах уже всю разворачивались события февраля 1917 года, на сцене Костромского театра играла антреприза И.В. Погуляева (сценический псевдоним князя И.В. Мамлеева). Поскольку антреприза дело давнее, напомним некоторые ее особенности.

Начну со слова. *Антреприза* – слово французского происхождения, происходит от глагола «предпринимать», что подчеркивает ее основное коммерческое содержание и обозначает зрелищное предприятие. Соответственно, *антрепренер* – владелец или арендатор этого самого зрелищного предприятия. На каждый новый театральный сезон антрепренер набирал новую труппу или обновлял прежнюю. Актеров набирали на условных рынках в Москве, Петербурге и крупных городах. Как правило, в качестве таких рынков выступали известные рестораны, где любили собираться актеры, отголоском чего могут служить слова Шмаги из «Без вины виноватых» Островского: «мы - актеры, наше место в буфете». (Кстати, по этой же традиции, встретились в «Славянском базаре» К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко для обсуждения будущего МХТ). Специально для антрепренеров актеры давали «закрытые дебюты».

Набирали антрепризу по *амплуа*, опять же слово французского происхождения и обозначает специализацию актера на исполнение ролей, сходных по своему типу, в соответствии с возрастом, внешностью и стилем игры. Как позднее заметит К.С. Станиславский, амплуа – это роли, предназначенные природой. В актеры, как правило, шли люди либо из актерской же среды, либо из мещан (основная часть) и дворян, редко встречались выходцы из крестьянского сословия. Профессиональные навыки получали прямо на сцене, в играемом спектакле. По воспоминаниям А.А. Сумарокова, труппа составлялась большей частью по пьесе А.С. Грибоедова «Горе от ума»: герой-любовник (Чацкий), второй любовник (Молчалин), комик-резонер (Фамусов), герой-резонер (Скалозуб), простак (Загорецкий)². Женские роли – по аналогии³. В соответствии с амплуа, актер обязан был иметь собственный театральный гардероб. В результате труппа из 25-30 человек, составленная таким образом, могла играть любой репертуар.

Антреприза выступала на сценической площадке города два сезона: зимний и летний. Зимний сезон считался основным, начинался в сентябре-октябре и завершался началом великого поста в последнее воскресенье Масленицы, то есть в марте-апреле следующего года. Летний сезон открывался в мае - июне и завершался в августе в связи с подготовкой к новому сезону. Играли, как правило, 4-5 спектаклей в неделю, в день мог играть не один спектакль.

Но вернусь к антрепризе в Костроме в сезон 1916/1917 г. В репертуаре было около 80 названий, немислимое по сегодняшним меркам количество

¹ Сведения о репертуаре мной почерпнуты из книги: Степаненко Е. 100 театральных сезонов Костромского драматического 1912/191 –2012-2013. Кострома: Изд-во ОАО «Кострома», 2013. С. 18-24. Все найденные на указанных страницах неточности и ошибки мной устранены в данном тексте.

² Сумароков А.А. Глазами актера. Киев: Мистецтво, 1966. С. 7.

³ Подробнее см.: Едошина И.А. «А я, душа театра...» А.Н. Островский. Кострома: Костромаиздат, 2013. С. 124-132.

спектаклей. Такая обильная афиша вполне объяснима. Небольшой город, хотя и губернский, спектакль зрители смотрели один раз, как правило. Антреприза была делом коммерческим, поэтому денежная сторона определяла многое. Спектакли ставили быстро, с одной - двух репетиций, актеры плохо знали свои роли, поэтому всегда нужен был *суфлер* (французское слово от глагола «дуть») – специальный человек, который следил за ходом пьесы по сценарию и подсказывал актерам их реплики. Для этого у рампы устанавливалась специальная суфлерская «будка», как правило, продуваемая и холодная.

Репертуар складывался из всех театральных жанров, основу составляли четырех- и пятиактные драмы и комедии, обильно «приправленные» фарсами, шутками водевилями, а также детскими утренними спектаклями.

В сезон 1916/1917 гг. из русской классики шли Н.В. Гоголь («Мертвые души», «Вий» <Инсценировка>), Л.Н. Толстой («Живой труп», «Власть тьмы», «Свет во тьме светит. Анна Каренина. <Инсценировка романа>»), А.К. Толстой («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович»), А.В. Сухово-Кобылин («Свадьба Кречинского»), И.А. Гончаров («Обрыв. <Инсценировка романа>»), Ф.М. Достоевский («Братья Карамазовы. <Инсценировка романа>») и восемь (!) пьес А.Н. Островского: «Без вины виноватые», «Бесприданница», «Василиса Мелентьева», «Сон на Волге», «Волки и овцы», «Женитьба Белугина» (соавтор Н.Я. Соловьев), «Бешеные деньги», «Правда – хорошо, а счастье лучше». Как видим, это в столичных театрах к пьесам Островского еще при жизни автора относились с определенным небрежением, а в провинции любили и ставили, поскольку в публике драматург вызвал самые добрые чувства.

Пьеса «Женитьба Белугина» шла с участием в роли Белугина актера М.В. Дальского (1865-1918). Настоящая фамилия этого актера – Неелов, а псевдоним (по одной из версий) отражает начало его актерской карьеры, когда он играл в провинциальных театрах уездных городков, далеких от культурных центров. В Костроме Дальский оказался по той причине, что в 1900 г. он был уволен со сцены Александринского театра, на которой в 1890 г. впервые выступил в роли Жадова в спектакле по пьесе А.Н. Островского «Доходное место». После увольнения Дальский пытался создать свой театр – ничего не получилось, вновь вернулся к гастрольной деятельности в провинции. Роль Белугина была одной из его коронных ролей, много раз игранная и принесшая ему славу. Как замечает Ю. Юрьев, «все было у него для ролей его ампула героя-любownika: хорошая фигура, выразительное лицо, красивый, сильный голос, могучий темперамент»⁴.

«Бешеные деньги» игрались в бенефис артиста И.Н. Иванова-Вронского. Бенефис – это одна из важнейших сторон не только сценической, но и просто жизни актера. *Бенефис* – также французского происхождения от существительного «барыш, польза», спектакль, кассовые сборы с которого (за исключением расходов на спектакль) частично или полностью отдаются тому актеру, в пользу которого этот спектакль играется. В пьесе Островского

⁴ Юрьев Ю. Записки: в 2 т. Т. 2. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 181.

«Таланты и поклонники» подробно раскрывается весь механизм благотворительных спектаклей.

Спектакль по пьесе Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше» игрался как благотворительный, в пользу приюта Императорского человеколюбивого общества. Это общество было основано в 1802 г. Александром I и первоначально называлось «Благодетельным обществом», с 1814 г. – Императорское человеколюбивое общество. В 1913 г. в губерниях было 37 приютов, один из них – в Костромской губернии. Императорское человеколюбивое общество было закрыто захватившими власть большевиками в 1918 г.

В этом спектакле играли С.Ф. Волховская и Н.Ф. Костромской. Пока оставлю актрису и обращусь к актеру. Феодосий Николаевич Чалеев (по сцене Костромской, 1874-1938) – личность известная, с землей костромской связанная, отсюда и соответствующий псевдоним. Как он сам писал о себе, «играл я роли характерные и резонеров-комиков», драматических резонеров и в молодости – простаков. Переиграл на своем веку, за немногим исключением, – все, что причастствует этим амплуа»⁵. Впервые на костромской сцене он оказался в начале 1906 г., когда «Товарищество новой драмы» во главе с ним, И.Н. Певцовым и А.Н. Каниным сняло на два сезона театр в Костроме. «Так судьба впервые в качестве артиста и режиссера привела Николая Феодосьевича в центр Костромской губернии, в которой он часто бывал с детских лет, проезжая через Кострому из Петербурга в Готовцево и обратно. И в его жизнь почти на десятилетие вошел старый костромской театр на Павловской улице (ныне – пр. Мира), в котором он играл в сезоны 1906-07 гг., 1908-09 гг., 1910 г., 1911 г., 1914-17 гг. Изначально все предприятие имело под собой солидную материальную базу, т.к. актер С.П. Неверин, выступивший в качестве антрепренера и снявший костромской театр, незадолго перед этим получил небольшое наследство. Большую роль в организации театра сыграла жена С.П. Неверина – Софья Феликсовна Волховская, ученица А.П. Ленского по школе Малого театра, дочь революционера-народника, осужденного по знаменитому в истории революционного движения “процессу 193-х”, ставшая позднее женой Н.Ф. Костромского»⁶.

Но не классика (даже и с Островским) определяла репертуар этой антрепризы, а современные авторы: Л. Андреев («Дни нашей жизни»), А. Чехов («Дядя Ваня», «Вишневый сад»), П. Неvejeин, один из соавторов Островского («Вторая молодость»), И. Шпажинский («Ярмо»), А. Суворин («Новый мир»), М. Горький («На дне», «Мещане»), М. Арцыбашев («Враги», «Ревность»), Н. Тэффи («Шарманка сатаны»), Е. Чириков («Иван Мироныч»), А.Н. Толстой («Нечистая сила»), Д. Аверкиев («Каширская сторона»), В. Немирович-Данченко («Цена жизни»), Н.И. Соболевский-Самарин («Великий грешник»), «Дама из кафе-шантана» В. Протопопова и Н. Леонардо. Да, сегодня многие из этих авторов уже тоже классика в истории русского театра. Но тогда

⁵ Чалеев-Костромской Н.Ф. Воспоминания. Кострома: ДиАр, 2006. С. 300.

⁶ Там же. С. 13.

практически все были современниками, обретшими известность совсем недавно. Многие были живы, кстати, резко отличались друг от друга своими общественно-политическими взглядами. В столичном театре трудно было представить идущих одновременно на одной сцене Горького и Суворина, например. А в провинции они легко совмещались. Несмотря на все финансовые нужды, антреприза стремилась быть в «духе времени», прогрессивной, не уступать столичной сцене хотя бы в репертуаре.

Реальные же деньги антрепризе приносили легкие жанры - одноактные комедии, фарсы и шутки. Эта драматическая незамысловатая «мелочь» устойчиво сопровождала серьезные спектакли: игралась после их окончания. В данном сезоне: «Ее превосходительство Настасьюшка» М. Константинова, «Я не обманываю своего мужа» Ж. Фейдо (популярный французский комедиограф, автор «хорошо сделанных пьес»), «Путаная головушка» и «Лакомый кусочек» В. Крылова (классический автор развлекательных комедий), «Генеральша Матрена» В. Крылова и Н. Северина (псевдоним писательницы М.И. Мердер), «Вова приспособился» Е. Мировича (первая, 1915 г., из серии пьес; далее последуют «Вова в отпуску», 1916; «Вова-революционер», 1917; «Вова уже в деревне», 1918) и др.

В сезон 1917/1918 гг. на сцене Костромского театра работала антреприза актрисы М.А. Светлановой. Из русского классического репертуара шли: Л.Н. Толстой («Анна Каренина» <Инсценировка>), И.С. Тургенев («Дворянское гнездо» <Инсценировка>), Н.В. Гоголь («Ревизор»), Ф.М. Достоевский («Преступление и наказание» <Инсценировка>), В.В. Крестовский («Петербургские трущобы» <Инсценировка>); из зарубежной классики: У. Шекспир («Гамлет» в пер. Н. Полевого), В. Гюго («Собор Парижской Богоматери» <Инсценировка>). Обратим внимание, кроме пьес Гоголя и Шекспира, остальное – инсценировки. Причем выбраны произведения, в которых либо показана жизнь беднейших слоев населения, либо уходящие в небытие «дворянские гнезда». Но и выбранные пьесы практически о том же. Гоголь рисует в сатирических интонациях жизнь чиновников прежней России, а Шекспир – гибель королевской семьи, причем подчистую, не остается никого. Таким образом, антреприза откликнулась на события в стране, которые еще не стали такими кровавыми, как уже совсем скоро, но предчувствие гибели жизни прочитывается.

Резко сократилось количество играемых пьес, их стало всего 41. Классика занимает весьма скромное место, ушел совсем Островский – ни одной пьесы нет. Вот ведь тоже показатель. Не нашли у Островского пьес, соответствующих начинающимся смутным временам, что вполне объяснимо: он никогда не был сатириком, никогда не видел жизнь в одном цвете. Последователь Ап. Григорьева, Островский придерживался его идеи органического развития жизни, а не через общественные потрясения.

Основную часть репертуара составляют отечественные и зарубежные современные времени писатели: А.И. Сумбатов («Цепи»), А.Н. Толстой («Касатка»), М.П. Арцыбашев («Война», «Ревность»), Л.Н. Андреев («Анатэма», «Анфиса»), Д.В. Аверкиев («Каширская старина»), Т.Л. Щепкина-

Куперник («Барышня с фиалками»), И.Н. Потапенко («Жулик»); Г. Сенкевич («Камо грядеши» <Инсценировка>), В. Сарду и Э. Моро («Мадам Сан-Жен»), А. Батайль («Обнаженная», пьеса об Айседоре Дункан), М. Глясс («Поташ и Перламутр»). Это не весь репертуар, но вполне показательный, чтобы представить сохранившуюся еще с дореволюционных времен пестроту репертуара, где серьезные пьесы легко перемежаются с водевилями и вообще пьесами третьего сорта, которые навсегда канули в Лету.

В сезон 1918/1919 гг. на сцене Костромского театра работало «Товарищество драматических актеров», антрепренером которого выступил И.М. Хозлов.

Репертуар продолжает количественно сокращаться, в афише 20 пьес. Из русской классики: Ф.М. Достоевский («Идиот» <Инсценировка>), А.С. Грибоедов («Горе от ума»), Л.Н. Толстой («Власть тьмы»). Возвращается в репертуар и Островский, были поставлены пьесы «Без вины виноватые», «Гроза», «Василиса Мелентьева», «Светит, да не греет» (совместно с Н.Я. Соловьевым). Появление на сцене драмы «Гроза» выглядит весьма симптоматично, словно передавая в образной форме те события, что разворачиваются в жизни. Гремит гроза над всей Россией, а не над только городом Бряхимовым, и весь мир русский собирается около геенны огненной. Страшное пророчество Островского сбылось.

Из современных авторов в репертуаре представлены: А.И. Косоротов («Весенний поток»), В.А. Рышков («Змейка»), Г.Г. Ге («Трильби» по одноименному роману Дюмерье), И.П. Потапенко («Крылья смерти»), В.О. Трахтенберг («Ведьма»), Ф.Н. Фальковский («Строители жизни»), С.А. Найденов («Дети Ванюшина»), Л.Н. Андреев («Савва»), М. Горький («На дне»).

Не могу не заметить, что в анализируемом периоде этот сезон, пожалуй, был самым интеллектуальным по составу авторов, что, конечно, стало следствием деятельности «Товарищества драматических актеров». Для убедительности обратимся к некоторым именам драматургов, чьи пьесы шли на сцене Костромского театра в этот сезон.

Автор комедии «Змейка» В.А. Рышков (1863-1924) был из дворян, придерживался умеренно либеральных взглядов и был противником революционных потрясений. Спектакли по пьесам Рышкова пользовались популярностью и в первые годы советской власти, до появления новой революционной драматургии, советских агиткоммедий и ТРАМов. Событием печальным и драматическим была высылка Рышкова (вместе с семьей) из России как элемента, враждебного советской власти. В составе большой группы философов, ученых, писателей он был выдворен из страны на печально знаменитом «философском пароходе». В соседних каютах теснился весь цвет русского образованного общества: философы Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Н.О. Лосский, Л.П. Карсавин, И.А. Ильин, социолог с мировым именем П.А. Сорокин (костромич по своим корням), группа математиков во главе с видным астрофизиком В.В. Стратоновым, известный психолог академик И.И. Лапшин, крупный театровед и режиссер Н.Н. Евреинов, писатель

М.А. Осоргин и другие, «опасные» для нового режима элементы. Правда, «философский пароход» случится позднее, а пьеса Рышкова будет поставлена только в этот сезон.

Любопытно появление в репертуаре пьесы «Весенний поток» А.И. Косоротова (1868-1912), известного драматурга и критика газеты «Новое Время», закрытой сразу же, одной из первых, большевиками. Напомню, что другого «нововременца» М.О. Меньшикова в 1919 г. расстреляли на глазах детей и жены. Может быть, сыграл положительную роль Горький, который был знаком с Косоротовым. «Косоротов ... был приятный и талантливый человек, я хорошо знал его. Я мог бы назвать себя его литературным крестным отцом; мне казалось, что он способен на многое, а вышло как-то глупо. Он сразу же захлебнулся “славой”, потом перестал работать и начал форсить. Жалко его, очень»⁷.

В.О. Трахтенберг (1860/1-1914) – российский драматург, в чьих пьесах современники видели влияние Г. Ибсена и Ф. Достоевского, во всяком случае, именно Трахтенбергу отечественный театр обязан появлением нового амплуа – неврастеника.

Ф.Н. Фальковский (1874-1942) начинал свою драматургическую деятельность под влиянием символизма. Был в дружеских отношениях с Леонидом Андреевым. Большой популярностью в провинциальных театрах пользовалась его пьеса «Строители жизни». Хотя, например, Н.Н. Ходотов писал: «Я себя отвратительно чувствовал в новой пьесе Фальковского “Строители жизни”, где мне пришлось играть нежного “тепличного” строителя Лядова»⁸. Уже даже своим названием эта пьеса заставляет вспомнить «Строителя Сольнеса» Ибсена.

Ну и самым знаменательным событием стал приезд Московского Художественного Общедоступного Театра, актеры которого 19 июня 1918 г. сыграли на костромской сцене «На дне» Горького: Настя – О.Л. Книппер-Чехова, Барон – В.И. Качалов, Лука – И.М. Москвин, Медведев – В.Ф. Грибунин (чьи корни связаны с костромской землей).

В сезон **1919/1920** гг. в Костромской театр приехала труппа Петроградского Малого драматического театра с главным режиссером Н.В. Петровым (1890-1964). Репертуар составляли 13 пьес. Из русской классики были только Н.В. Гоголь («Ревизор») и М.Ю. Лермонтов («Маскарад»). Из зарубежных авторов все практически представляли новую драму: Г. Ибсен («Бранд»), О. Уайльд («Как важно быть серьезным»), К. Гамсун («У врат царства», «Драма жизни», «Вечерняя заря», «Закат»), Д. Голсуорси («Борьба»), Г. Гауптман («Микаэль Крамер»), Э. Хардт («Шут Тантрис»). Была еще «Соломенная шляпка» Э. Лабиша, которая игралась 20 января 1920 г. в фонд «Недели фронта» и была поставлена Н.В. Петровым. Этот водевиль был выбран явно для сборов.

⁷ Письмо Горького к Е.П. Пешковой от 13/26 апреля 1912 г. // *Горький А.М. Собрание сочинений*. Т. IX. Архив Горького. М., 1966 С. 139-140.

⁸ *Ходотов Н.Н.* Близкое – далекое. Изд. 2, испр. и доп. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 183.

Из отечественных ставились тоже современные драматурги: Л.Н. Андреев («Жизнь человека»), А.В. Луначарский («Фауст и город. Драма для чтения»), П.А. Бляхин («Через победу к миру», «Провозглашение коммуны»). Последние два автора явились порождением большевистской власти.

Преобладание зарубежного репертуара связано с тем, что многие спектакли были привезены уже готовыми, поставленными еще на сцене Петроградского Малого драматического театра и отражали его «лицо». Так, «Шут Тантрис» игрался на костромской сцене в постановке В.Э. Мейерхольда. Остальные – в постановке Н.В. Петрова, который оставил свои воспоминания о работе в Костроме⁹.

Островского в репертуаре театра Петрова нет. Оно и понятно, если учесть, что театр был сориентирован на европейский репертуар. А Островский для такой афиши не просто русский, а слишком русский автор.

С отъездом основной части труппы в Петроград в сезон 1920/1921 гг. место главного режиссера занял художник Юрий Бонди (1889-1926), последователь театральных новаций Мейерхольда. Репертуар сократился до 9 пьес. Зато появился Островский – «Женитьба Бальзаминова». Могу только предположить, что «Женитьба Бальзаминова» понадобилась для увеличения количества зрителей, все-таки Островский (в особенности в провинции) всегда был беспроигрышным вариантом. Особенно если учесть новаторскую режиссуру Бонди, которому приходилось ставить спектакли, подбирая новый репертуар.

Будучи родным братом известного пушкиниста С.М. Бонди, который тоже в это время находился в Костроме и работал в открывшемся Рабоче-Крестьянском университете, Ю.М. Бонди ставит «Бориса Годунова», «Скупого рыцаря», «Каменного гостя» А.С. Пушкина. Из классики же «Разбойников» Ф. Шиллера и «Самоуправцев» А.Ф. Писемского, совсем выпавшего из репертуара драматурга, родившегося на костромской земле и много лет проработавшего в Костроме, хорошего знакомого А.Н. Островского. Сохранился дом, в котором жил Писемский в Костроме, рядом с домом (увы, так и не ставшим музеем) установлен бюст писателя (арх. Л. Васильев).

Появляется на костромской сцене спектакль «Игра интересов» испанского драматурга с экзотическим для русского уха именованием – Хасинто Бенавентэ-и-Мартинес. Одна из его лучших пьес. Здесь главные герои - куклы, умело соединяющие личные интересы с благородными порывами. Для экспериментов Бонди эта пьеса была великолепным материалом.

Но главным событием этого сезона стала постановка (впервые!) пьесы А.А. Блока «Роза и Крест», режиссером и художником спектакля был Ю.М. Бонди. Мне уже доводилось писать об этом спектакле, поэтому отсылаю к своей книге¹⁰.

⁹ Петров Н.В. 50 и 500. М.: ВТО, 1960. С. 181-187.

¹⁰ Едошина И.А. Сквозь плен времен... Из истории театральной жизни в Костроме. Кострома: Изд-во «Линия График Кострома», 2009. С. 87-91.

Таким образом, даже небольшой по объему материал о том, что ставилось на костромской сцене в переломную для России эпоху, позволяет увидеть, сколь значимую роль играли пьесы Островского. Их постановка или отсутствие в репертуаре, с одной стороны, явно отражались на количестве зрителей, а с другой – выявляли отношение организаторов спектаклей к русской жизни.

О Марии Михайловне Шателен
(из фондов рукописного отдела)

Шателен Мария Михайловна (1895 – 1977), внучка А.Н. Островского, дочь Марии Александровны и Михаила Андреевича Шателенов.

Родилась в местечке Мухравань близ Тифлиса (Тбилиси). Окончила частную женскую гимназию А.С. Таганцевой (Петербург), получив диплом и звание «домашний учитель». Училась в Сорбонне (1912, Париж) на юридическом факультете, затем юридическом факультете Бестужевских высших женских курсов в Петербурге (1913). В 1914 г., во время Первой мировой войны, окончила курсы сестер милосердия при Женском медицинском институте и вместе с отцом уехала на Северо-западный фронт. Демобилизовавшись, продолжила обучение на Высших женских курсах.



Мария Михайловна Шателен с мужем Михаилом Владимировичем Малышевым
и дочерью Марией. 1916 г.

После революции работала на разных канцелярских должностях, с 1919 по 1921 гг. вновь оказалась на военной службе.

С 1924 г. по удостоверению Наркомпроса несколько лет заведовала усадьбой Щельково.

В 1940 г. добровольно вступила в ряды Красной Армии (работала в госпиталях), а с 1941 г. – в ряды народного ополчения. До конца Великой Отечественной войны (1941 – 1945) служила в действующей армии сначала старшим военфельдшером в окружном военном госпитале, затем старшим лейтенантом медицинской службы в полевых госпиталях. Среди ее наград – орден Красной звезды.

После войны 15 лет работала в системе Библиотеки АН СССР. В 59 лет окончила с отличием заочное отделение Ленинградского библиотечного института им. Н.К. Крупской (ныне институт культуры).

Выйдя на пенсию, полностью посвятила себя делу увековечивания памяти А.Н. Островского. С 1953 г. активно участвовала в работах по восстановлению и мемориализации Щелькова.

Знала несколько иностранных языков: свободно владела французским, немецким, английским, пассивно знала шведский, итальянский, испанский, голландский и румынский. Часто бывала за границей.

Дважды была замужем. Первый муж – Михаил Владимирович Малышев. От этого брака было двое детей – дочь Мария и сын Владимир. Второй муж – Иосиф Францевич Айхингер.

Умерла в Петербурге, похоронена, по завещанию, в с. Николо-Бережки недалеко от могилы драматурга Островского.

В рукописном отделе Музея-заповедника «Щельково» хранятся документы, связанные с жизнью внучки драматурга А.Н. Островского Марии Михайловны Шателен. Три из них, публикуемые ниже, относятся к ее поездке за границу после революции 1917 г.

ГМЩ Ф1, оп.1, д.862

Фотография, заверенная 2-мя печатями

*Подпись руки и что фотографическая
карточка действительно изображает просителя
свидетельствую подписью и приложением печати.
За делопроизводителя А. Иванова*

Опросный лист

М.М. Малышевой

(имя и отчество обозначить начальными буквами, а фамилию полностью)

Выезжающего в *Украину, Северный Кавказ*
(поименовать государство)

Через пограничный пункт *Курск*

1. Имя (если таковых несколько, то следует поименовать все)	<i>Мария</i>
2. Фамилия (сложные фамилии выписываются полностью; замужние, разведенные и вдовы указывают также свои девичьи фамилии)	<i>Малышева, урожд. Шателен</i>
3. Род занятий и место приписки	<i>Домашнее хозяйство</i>
4. Точное время и место рождения	<i>1 июля 1895 г. Местечко Мухравань, близ Тифлиса</i>
5. Семейное положение (холост или женат, девица, замужняя, вдова или разведенная; если есть дети, то их имена и возраст)	<i>Замужняя</i>
6. Отношение к воинской повинности	-
7. Год призыва на военную службу	-
8. Настоящее место жительства и с какого времени.	<i>Политехнический институт с 1902 года</i>
9. Места жительства в течение последних 5 лет	<i>Петроград</i>
10. Национальность	<i>Русская</i>
11. Гражданство	<i>Гражданин Российской Советской Федеративной Республики</i>
12. Куда именно предполагается выезд за границу	<i>Через Украину на Северный Кавказ</i>
13. Точное указание цели поездки и перечисление представляемых в удостоверение документов	<i>1. Еду за дочерью Марией 2-х лет, оставленной мною в Кубанской области.</i>

	<p>2. Удостоверение личности, выданное <i>Ивашевским</i> волостным исполнительным комитетом <i>Кинешемского уезда Костромской губ.</i> 26 февраля 1918 г. за №28</p> <p>3. Справка, выдан. Отд. Роз. 5 сент. 1918 г. за № 11105</p> <p>4. Справка, выданная Лес. Комиссариатом * сентября 1918 г. за № 3179</p>
14. Продолжительность поездки	2 месяца
15. Если имеются за границею родственники, то указать их имена и места жительства	<i>Свекровь – Мария Ивановна Малышева. Станица Приморско-Ахтарская, Кубанской области</i>
16. Поездки за границу в течение последних трех лет (с указанием цели поездки и продолжительности пребывания в каждом из иностранных государств)	-

Другие обстоятельства

Год, месяц, число и собственноручная подпись просителя (в случае неграмотности опросный лист заполняется и подписывается одним из поручителей).

5 сентября 1918 г. Малышева

ГМЩ Ф.1. оп.2. д.50

Угловой штамп

Российская Федеративная
Советская Республика

=====

КОММИССАРИАТЪ

по

ВНУТРЕННИМ ДЕЛАМЪ
СОЮЗА КОММУН СЕВЕРНОЙ ОБЛАСТИ

Иностранный Отдел

=====

ПЕТРОГРАД

Дворцовая площ., д. № 6

№ 3314

Петроград, 20 сентября 1918 г.

Комиссару станции Курск

Во изъятии из общего распоряжения о закрытии границы от 3 ноября 1917 года за № 2412, Иностранный отдел при Комиссариате по Внутренним делам предписывает вам беспрепятственно пропустить гр. Марию Михайловну Малышеву едущую из Петрограда на Украину и Кавказ паспорт № 3308.

При проезде сличить фотографию, прикрепленную к паспорту и скрепленную печатью Иностранного отдела при Комиссариате по Внутренним делам, с личностью М.М. Малышевой.

Все вещи, находящиеся при ней, подлежат тщательному осмотру. Денег разрешается вывозить не более 1.000 руб. русской валюты.

Во всем остальном поступить на общем основании.

Печать

*Заведующий Иностранным отделом
при Комиссариате по Внутренним делам
Союза Коммун Северной Области
Подпись*

ГМЩ Ф.1 оп.2, д.60

Угловой штамп

Российская Федеративная
Советская Республика

=====

КОММИССАРИАТЪ

по

ДЕЛАМ НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ

Украинское отделение

26 сентября 1918 г.

=====

№ 5415

ПЕТРОГРАД

Александринская пл., № 11

Удостоверение

Украинский Отдел Комиссариата по Делах Национальностей Союза Коммун Северной области удостоверяет, что предъявительница сего гражд. Мария Михайловна Малышева великорусской национальности 23 лет действительно уроженка Костромской губ. Кинешемского уезда Ивашевской волости.

Против выезда гражданки М.М. Малышевой в Кубанскую губ. Украинский Отдел препятствий не имеет.

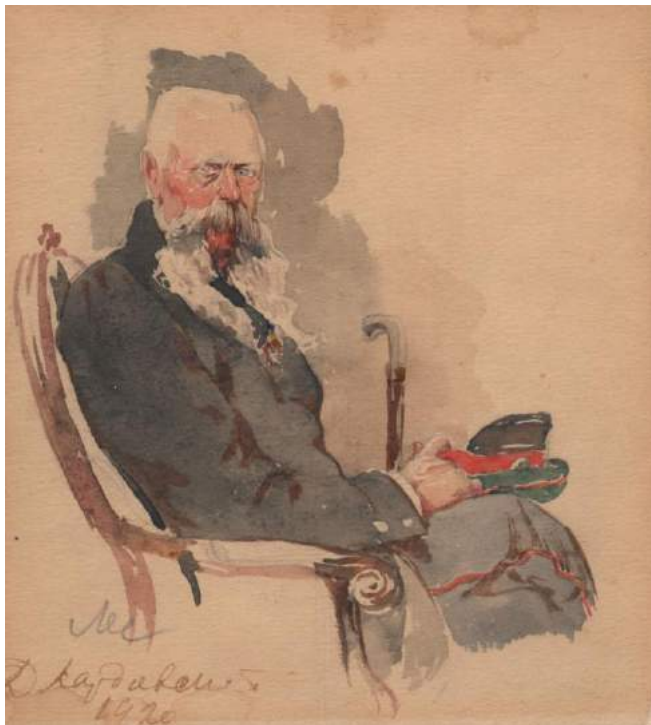
Печать

Заведующий отделом
Секретарь

Примечание: Действительно в течение 15 дней

Жизнь в двух эпохах: Д.К. Кардовский и К.Ф. Юон
(из коллекции «Изобразительное искусство»)

В музейном собрании Музея-заповедника «Щельково» в коллекции «Изобразительное искусство» хранятся этюды, автолитографии и театральные эскизы художников Дмитрия Константиновича Кардовского (1866-1943) и Константина Федоровича Юона (1875-1958). Их жизненный и творческий путь начался задолго до переломных событий 1917 г. Ко времени событий 1917 г. это были сложившиеся художники с твердой жизненной позицией. Оба они принадлежали к реалистическому направлению в искусстве, не избежав при этом веяний импрессионизма и органично впитав его приемы. Их многое объединяло: интерес к отечественной истории, людям, населяющим просторы России, российским пейзажам. Собственным творчеством они доказали, какое огромное значение имеет картина с глубоким социальным содержанием.



Д.Н. Кардовский.
Эскиз костюма Бодаева к спектаклю «Лес».
Постановка А.А. Санина.
Малый театр. 1920 г.

Талантливый художник и педагог, Д.Н. Кардовский наиболее известен как иллюстратор произведений русской классической литературы и автор композиций на исторические темы. Ученик П.П. Чистякова и И.Е. Репина в Петербургской Академии художеств, он изначально усвоил принципы реалистического художественного метода, видел свою задачу не в том, чтобы слепо копировать природу, а в постижении ее законов и следовании им. Способность проникнуть во внутреннюю атмосферу литературных произведений, постигать характеры действующих лиц и образно передавать это в рисунках сделали его иллюстрации к классическим произведениям русской литературы превосходными, во многих случаях - непревзойденными.

К.Ф. Юон относится к тем мастерам, которые всю свою жизнь посвятили воспеванию красоты родной земли. На протяжении всей творческой жизни художник искал неповторимый русский народный стиль. Весь жизненный путь художника прошел в Москве, причем квартиры он старался выбирать на тихих улицах, чтобы ничто не мешало творчеству.

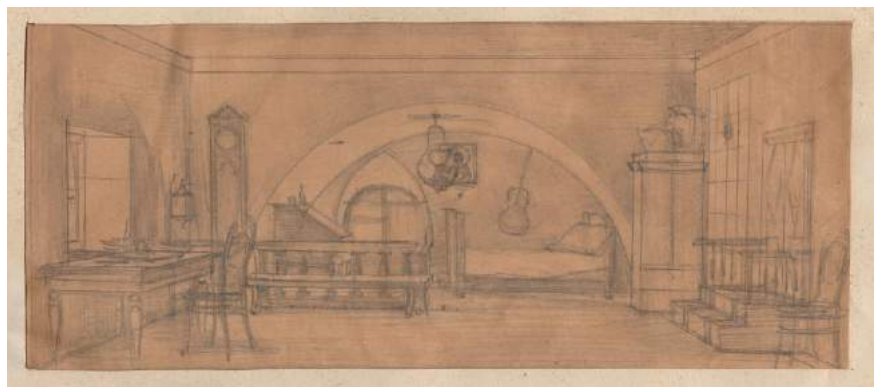


К.Ф. Юон. Автолитография из серии «Русская провинция». 1900-е годы.

Обстоятельства жизни Юона способствовали формированию и развитию его таланта, ему не пришлось пережить ни мучительных блужданий в поисках своего места в искусстве, ни сильных потрясений. Неиссякаемый оптимизм и светлое видение мира наложили отпечаток на все творчество мастера. После революции оба этих художника сохранили свои принципы в искусстве и продолжили их развитие.



Д.Н. Кардовский.
Рыжова Вера Николаевна
в роли Улиты в спектакле «Лес»
Постановка А.А. Санина.
Малый театр. 1920 г.



К.Ф. Юон. Эскиз декорации к спектаклю «Лес».
Малый театр 1920-1921 гг.

Юон был одним из инициаторов создания школ изобразительного искусства при Московском отделении народного образования. В 1920 г. получил первую премию за проект занавеса для Большого театра. В 1921 г. он был избран действительным членом Российской Академии художественных наук. Размышляя о путях и целях революции, он писал: «Мне нужно следовать за народом, изображать его, как изображал его и раньше, но показывать его деятельность уже освещенной и насыщенной идеями революции. Переход на тематику революции был для меня естественным, органичным; я продолжал жить с народом, как и раньше, стремясь выразить то новое, что внесла в жизнь народа революция, ее новую культуру, новые цели и новых людей».

Значительная часть жизни и творчества Кардовского связана с Переславлем-Залесским. В 1919-1920 гг. семья художника жила в родном городе. Здесь им написано множество пейзажей, портретов жителей, среди которых особое место принадлежит уроженцам Рыбной слободы, чьи портреты он писал для неосуществленной картины «Переславские рыбаки». «Что за красота здесь! Особенно, я считаю, мучительно увлекательно должен чувствовать себя здесь художник родом из центральной России... Какие здесь

люди, какие пейзажи, какие краски, особенно теперешней порою слов нет описать!»- писал он в письме.

Д.Н. Кардовский и К.Ф. Юон известны и как театральные художники. Они оба сотрудничали с Малым театром, создавая эскизы костюмов и декораций к пьесам отечественных и зарубежных авторов, в том числе к пьесам А.Н. Островского. В коллекции музея хранятся эскизы персонажей пьесы А.Н. Островского «Лес» в постановке Малого театра 1920 года (режиссер А.А. Санин), выполненные Д.Н. Кардовским, и эскиз декорации спектаклю «Сердце не камень», 1921 г.



Д.Н. Кардовский. Эскизы костюма Гурмыжской и Счастливецва к спектаклю «Лес». Постановка А.А. Санина. Малый театр. 1920 г.

Показательно, что театральные эскизы Кардовского по тщательности разработки аксессуаров, костюмов и обстановки приближаются к самостоятельным, вполне завершенным мизансценам. В равной степени это относится и к изображениям персонажей. Для каждого Кардовский нашел свой характерный портретный типаж, выразительные позу и жест.

Широта таланта и художественных интересов позволяла Юону добиваться поразительных результатов как в станковой живописи, так и в оформлении театральных спектаклей. Если в его картинах все очень устойчиво, очень предметно, то в театральных декорациях Юон не жертвует ничем из этой предметной устойчивости иллюзорным условностям самого ненастоящего из всех искусств.

Природа таланта художников была такова, что оба они - и Д.Н. Кардовский, и К.Ф. Юон - оказались востребованы и интересны для зрителей как в XIX веке, когда начинался их творческий путь и формировалась их художественная и гражданская позиция, так в переломные моменты истории России начала XX века. И сейчас творчество художников не оставляет равнодушным тех, кто познакомился с ним в XXI веке.

О некоторых спектаклях 1917-1922 гг.
(из коллекции «Фотографии»)

События начала XX века разрушили социальную структуру общества, радикально изменив взгляд на традиционные ценности и представления людей. Но исчезновение той реальности, о которой писал А.Н. Островский, не изменило актуальности проблем, поднятых им, они остались и в этом новом мире. В коллекции «Фотографии» Музея-заповедника «Щельково» хранятся снимки спектаклей, поставленных в эти переломные годы.

Платон Иван Степанович (1870-1935) – советский режиссер и драматург. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1933). Боролся за реалистические принципы в театральном искусстве, большое внимание уделял актерскому исполнению. Был одним из основателей Земетченского колхозного филиала Малого театра, где поставил многие пьесы Островского.



Спектакль «Воевода (Сон на Волге)». Малый театр, 1920 г.
Постановка И.С. Платона. Художник С.И. Петров.
Турчанинова Евдокия Дмитриевна в роли Ульяны,
Остужев (Пожаров) Александр Алексеевич в роли Бастрюкова.

Лепковский Евгений Аркадьевич (1866-1939) — советский театральный актер и режиссер. Народный артист РСФСР (1939).



Спектакль «Бешеные деньги». Малый театр, 1917-1918
Постановка Е.А. Лепковского. Художник С.И. Петров.
Южин (Сумбатов) Александр Иванович в роли Телятева.

Яковлев Николай Капитонович (25 апреля (1869-1950) — советский актер и режиссер театра, педагог. Народный артист СССР (1944). Герой Труда (1924). С 1907 по 1920 гг. поставил пьесы А.Н. Островского «Грех да беда на кого не живет», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь», «Волки и овцы», «Шутники».



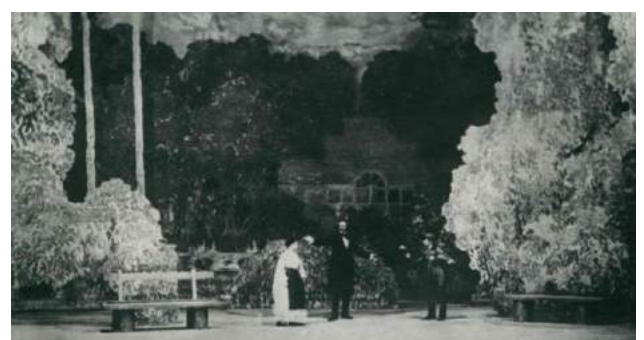
Спектакль «Волки и овцы». Малый театр, 1916-1917
 Постановка Н.К. Яковлева. Художник С. И. Петров.
 Яблочкина Александра Александровна в роли Мурзавецкой,
 Климов Михаил Михайлович в роли Лыняева,
 Шухмина Вера Алексеевна в роли Глафиры.



Спектакль «Шутники». Малый театр, 1917 г.
 Режиссер Н.К. Яковлев.
 Красовский Иван Фёдорович в роли Хрюкова,
 Правдин Осип Андреевич (Трейлебен Оскар Августович) в роли Оброшенова,
 Леонтович Евгения Константиновна в роли Верочки.



Спектакль «Таланты и поклонники». Малый театр, 1917 г.
Комедия в 4 д. А.Н. Островского
Постановка И.С. Платона. Художник Б. О. Гейкблум.
Найденова Елизавета Ивановна в роли Негиной,
Садовская Ольга Осиповна в роли Домны Пантелеевны
Сашин Владимир Александрович в роли Мигаева,
Подарин Николай Михайлович в роли Громилова.



Спектакль «Лес». Петроградский государственный драматический театр
(бывший Александринский). 1918 г.
Постановка В.П. Кожича, А.И. Даусона.
Художники А.И. Константиновский, С.В. Товбин.
Сцена из спектакля, II акт
Сцена из спектакля, IV акт.



Спектакль «Грех да беда на кого не живет». Александринский театр.
Режиссер - Е.П. Карпов, художник — А.С. Янов.
Возобновление: 4 января 1918 г.
Чижевская А. в роли Жмигулиной
Тиме Елизавета Ивановна в роли Красновой

В конце октября 1917 г. и в марте 1918 г. театр прекращает представления и бойкотирует новую власть. После «автономизации» императорских театров впервые начинает называться «Александринским (бывшим)». В 1919 г. театр получает статус «академического» и называется Петроградский государственный академический драматический театр (бывш. Александринский). В 1908-1919 режиссер театра – В.Э. Мейерхольд. В 1918 г. были поставлены следующие пьесы А.Н. Островского:

«Грех да беда на кого не живет»

«Не все коту масленица» (режиссеры - Е.П. Карпов, П.С. Панчин).

Возобновление: 11 января 1918 г.

«Лес» (режиссеры П.С. Панчин, Н. С. Васильева, Н. П. Шаповаленко; художник - П. Б. Ламбин). Премьера: 7 декабря 1918 г.

«Бесприданница» (режиссер - А.А. Загаров, художник - П. Б. Ламбин).

Спектакль текущего репертуара сезона.



Спектакль «Не все коту масленица».

Государственный Передвижной театр (Передвижной театр Гайдебурова), 1917 г.

Первый передвижной драматический театр («Передвижной театр») - русский театр, существовавший в 1905-1928 гг. Был создан П.П. Гайдебуровым (1877-1960) и Н.Ф. Скарской (1869-1958) на основе труппы «Общедоступного театра» при Литовском народном доме в Петербурге (1903-1914). Постоянными руководителями и ведущими актерами театра были его создатели. Деятельность театра носила просветительский характер и опиралась на принципы общедоступности. Этот тип театров, получивший распространение с 1980-х гг., был рассчитан на широкие демократические круги зрителей. «Общедоступный театр» был открыт на Политехнической выставке в Москве. В 1903 году Гайдебуров и Скарская были приглашены графиней С.В. Паниной на постановку «Грозы» А.Н. Островского в «Общедоступный театр» в Народном доме на Лиговке. А в 1905 году свой «Передвижной театр» они открыли постановкой пьесы Г. Ибсена «Маленький Эйольф». Эти два спектакля как бы определили две линии в репертуаре театра. Он ориентировался на рабочего зрителя и ставил классику русскую, а для интеллигенции ставились пьесы в традициях символистского театра.

Курсивный комментарий составлен И.А. Едошиной

Театры в годы революции
(из фондов «Редкая книга»)

После событий 1917 г. театрам была уготована большая роль в воспитании человека с новыми взглядами и идеями.

В музее-заповеднике «Щельково» в коллекции «Редкая книга» хранятся журналы, книги, в которых отражена целая эпоха перемен в работе театров, в жизни и сознании людей. Театральные журналы 20-х и 30-х годов отражают общий настрой на поиск новых путей развития, на раскрытие процессов перестройки, на борьбу со старыми традициями и показ классового врага, за лучший мир.

В журнале «Театр и драматургия» в №8 за 1933 год была опубликована статья О. Литовского «Шестнадцать лет», в которой автор указал важные исторические моменты, происходившие в стране, и каким образом они повлияли на работу театров, проанализировал жизнь театров за весь период времени на протяжении шестнадцати лет от начала революции. Автор писал, что «лучшие и славнейшие коллективы русского театра на другой день после Октябрьской революции пришли без художественной программы, без лица, без перспектив»¹. Революция привела театр к растерянности, кризису. «Радикально настроенная театральная интеллигенция пришла к выводу, что все зло в старых формах, ... нужны новые формы, а если их нет, то лучше ничего не нужно»².

Театральное совещание при ЦК партии 1927 г., подводя итоги десятилетней послеоктябрьской работы театра, наметило дальнейшие пути его развития. Именно по этим путям начался развиваться советский театр.

Автор на высокой волне, с энтузиазмом указывал успехи театра за 16 лет, прошедших после революции: создание советской драмы с новой тематикой, рост количества театров по всей стране, начавшиеся изменения в актёрском и режиссёрском мастерстве, появление нового зрителя. На вопрос, «отвечает ли театр тем требованиям, которые к нему предъявляют партия, государство, пролетариат»³, автор отвечает смело: «Далеко еще нет»⁴. Чтобы существовать, развиваться, быть востребованными и идти в ногу со временем, театры использовали новые формы работы, искали разные подходы, направления, свой стиль. Наряду с другими театрами отмечалась работа Художественного театра, его успехи на советской сцене и недостатки. Автор писал о последней постановке театра «Таланты и поклонники», что она «образец спектакля реалистического, но сработанного в старых приемах»⁵. С позитивным настроением автор заканчивал статью и говорил о создании театра, который

1 Литовский О. Шестнадцать лет // Театр и драматургия / отв. редактор А.Н. Афиногенов. 1933. № 8. Ноябрь. С.1.

2 Там же. С. 3.

3 Там же. С. 6.

4 Там же. С. 6.

5 Литовский О. Шестнадцать лет // Театр и драматургия / отв. редактор А.Н. Афиногенов. 1933. № 8. Ноябрь. С. 9.

был бы «действительным и активным участником социалистической стройки, оружием искусства ... – со старым миром»⁶.

Статья дополнена иллюстрациями театров разных городов, а также сведениями о росте количества в СССР театров, актеров, зрителей, учебных театров, рабочих клубов.

Материалы журнала «Театр и драматургия» в №7 за 1934 год в основном посвящались театрам юного зрителя, которые знакомили читателя с проблемами, успехами, репертуарами, с известными детскими драматургами и актерами.

Особо выделяется статья С. Луначарской «Драматургия и дети», в которой раскрылись проблемы театров юного зрителя и их драматургии. Автор писала о мощном развитии в стране, о том, что большевики завоевывают недра земли и покоряют стратосферу, соединяют моря и преодолевают недоступные горные вершины. Советские дети знают об изменениях в жизни, интересуются всеми процессами. Ребенок изменился, «далеко ушел от тех детей, о которых поется в детских песнях Мусоргского»⁷.

Луначарская описала возрастные особенности, интересы и потребности детей в раннем и подростковом возрасте, говоря, что театр мог бы сыграть большую роль в их «развитии психологической жизни»⁸, указала особенности пьес для каждого возраста. В достижении задач полноценного развития ребенка не хватало пьес, которые могли бы отразить бурное развитие страны, тем самым удовлетворить потребности и интересы детей. Оставляя этот вопрос открытым, Луначарская пыталась заострить внимание на этой проблеме и побудить к действиям, в первую очередь драматургов. На Всесоюзном съезде писателей вопрос о детской литературе был включен в повестку.

В коллекции хранится книга из серии «Театральные мемуары» Василия Фёдоровича Безпалова «Театры в дни революции 1917 года». Книга выпущена к десятилетию Октябрьской революции.

В.Ф. Безпалов после Февральской революции был назначен комендантом Петроградских государственных императорских театров, до этого он был артистом оперной труппы Мариинского театра и как военнообязанный, в чине подпоручика, был прикомандирован к Главному управлению генерального штаба. В сложные революционные дни Безпалов сделался для театральной дирекции нужным и стал ее доверенным в разнообразных делах организационного и административного характера.

В мемуарах Безпалов восстановил картину петроградской театральной жизни в переходный период между Февральской и Октябрьской революцией, отразил идейную растерянность и организованные неурядицы, вспомнил интересные эпизоды театральной жизни. Вот как описал автор подготовку к концерту: «Жизнь в Петрограде к этому времени сложилась уже так, что отдельных концертов никто не давал, так как публика совершенно не

⁶ Там же. С. 11.

⁷ Луначарская С. Драматургия и театр // Театр и драматургия / отв. редактор А.Н. Афиногенов. 1934. № 7. Июль. С. 1.

⁸ Там же. С. 2.

интересовалась концертами и на них не шла. ... Все было против концерта, но я, все же решил дать его и снял на 29 декабря малый зал Консерватории. Нужно было сдавать афишу в типографию. Я серьезно задумался. В такое время дать обыкновенную концертную афишу обыкновенному артисту – значит идти на верный провал. Может оказаться, что кроме исполнителей никто не придет. К тому же мне казалось, что нужно внести что-то новое в давно установившиеся концертные рамки, ... нужно связаться с массой, увлечь ее каким-нибудь откликом на новую общественно-бытовую обстановку. И я сочинил афишу-воззвание, которая начиналась призывом к артистам, поэтам и художникам нести свое искусство в толпу»⁹. В афише подпунктами говорилось о бесплатных билетах, о приглашении выступить на сцене всех желающих и о возможности возврата денег, тем, кто найдет, что концерт не стоил того. Афиша имела успех и концерт, таким образом, состоялся, не вернув из кассы театра деньги ни одному зрителю.

Перебирая и просматривая журналы и книги 1920-х, 1930-х гг., убеждаешься в том, что театр после кризиса революционного времени постепенно становился главным оружием пропаганды, выполняя цели и задачи нового времени и воспитывая человека с новыми взглядами, идеями

⁹ Безпалов В.П. Прощальный концерт // Безпалов В.П. Театры в дни революции 1917 / ред. Евг. Кузнецов. Л.: Академия, 1927. С. 126-127.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ

В.Ф. БЕЗПАЛОВ

ТЕАТРЫ
В
ДНИ
РЕВОЛЮЦИИ
1917

ACADEMIA



ТЕАТР

И ДРАМАТУРГИЯ

8
1933

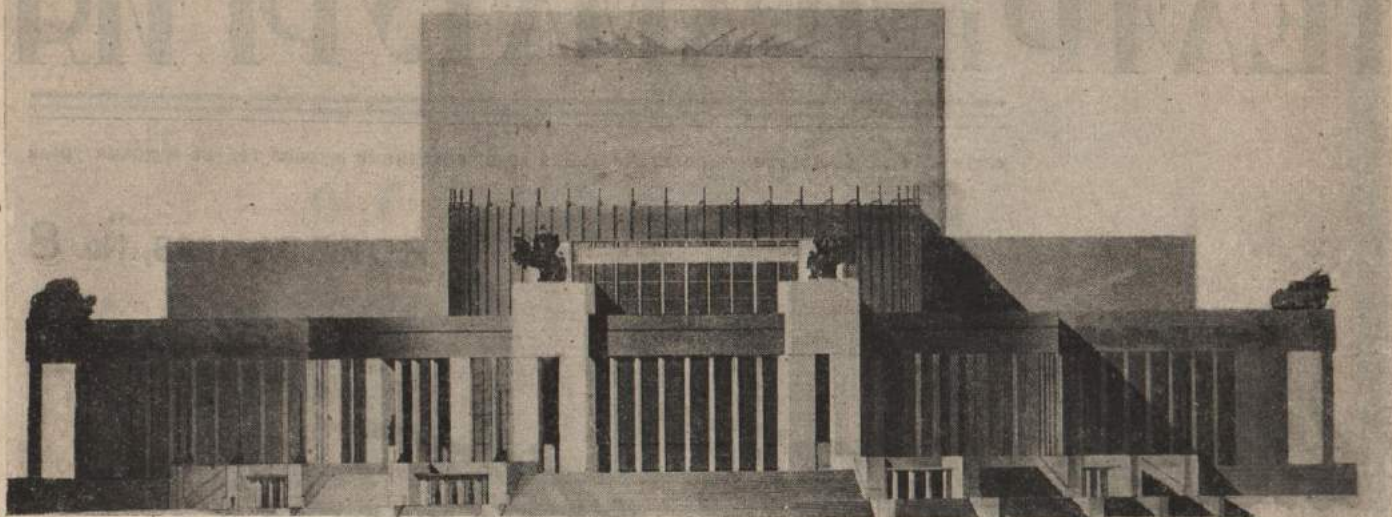
Шестьдесят лет

О. ЛИТОВСКИЙ

Весь предвоенный период с 1906—1907 гг. до начала империалистической войны и во время нее был периодом смятения и растерянности всей театральной интеллигенции. Слова «кризис театра» не сходили с уст и страниц специальной и общей печати, слово кризис склонялось во всех падежах в многочисленных сборниках, посвященных проблемам театра, на диспутах и лекциях. Рахитичный сноб и эстет, ныне белый эмигрант Ю. Айхенвальд изобрел столь же своеобразную, сколь пошлую теорию отрицания театра. Он писал: «Театр — ложный и незаконный вид искусства. Он не знатен. Отрада плебса, игрушка детей. Театр по сути живет за чужой счет. Он только иллюстрация к литературе».

С подобной «крайней» точкой зрения спорили «защитники» театра, однако по существу никто не отрицал кризиса его. Разочарование шло по всем линиям. Разочарование в натурализме, разочарование в реализме, разочарование в символизме. Свергали с пьедесталов вчерашних кумиров для того, чтобы на один день воздвигнуть новых. Убогая, бескрылая буржуазная театроведческая мысль не могла понять причин столь великого разброда театральных мнений и театрального кризиса. Несложный рецептарий спасения театра сводился к проповеди театра-храма, театра, стоящего в стороне от грубой земной жизни, театра, творящего для себя и в себе. Едва ли в те времена кто-либо из буржуазных театроведов понимал, что кризис театра предопределен общим кризисом русской буржуазии.

Политические идеи, питавшие русский театр до революции 1905 г., идеи, полностью разделявшиеся художественной интеллигенцией и вытекавшие из буржуазной оппозиции дворянско-помещичьему режиму, отлетели от театра при первых же раскатах пролетарской революции. После конституции, после «царских милостей» 17 октября 1905 г. пути рабочего класса и буржуазной интеллигенции разошлись резко и круто для того, чтобы снова встретиться на другой основе и в других условиях после Октябрьской революции 1917 г. Баррикады Красной Пресни были водоразделом между революцией пролетарской и буржуазно-демократической. Колебнувшаяся буржуазия и мелкобуржуазная интеллигенция, оставив немногочисленных своих представителей в рядах борющегося рабочего класса, либо перешла на сторону мракобесной монархии и реакционной буржуазии, либо в «лучшем случае» уходила от жизни в дебри мистицизма, всяческого богоборчества и богоискательства. Лозунг театра-храма, отрешенного от житейских тревожений, театра эстетических и потусторонних исканий по сути дела стал лозунгом всего русского театра. В 1914 г. неизвестный профессор К. Арабажин проповедует возвращение к греческому театру. Арабажин за «коллективный» театр, за зрителей однородного уровня культуры, где «публика будет творить и довершать в своих откликах замышленное авторами, режиссерами, актерами, идя навстречу и на помощь им своим сочувственным переживанием, своим воображением, своими душевными силами, пробужден-



Театр Красной армии в Москве. Проект арх. Д. Ф. Фридмана и Г. И. Глущенко.

ными духом святым соборного начала... И будут четыре стены — храм. А где истинный храм, там и вечная красота».

Никакого театра-храма, театра соборного действия не получилось. Измельчавшая мысль буржуазной интеллигенции не была способна даже и на идеалистические взлеты в области театра. Театр видел спасение только в создании зрелища бесплотного-эстетского, анимично-формалистического или мещанско-развлекательского, пустого и вульгарного. И то и другое обозначало уход от жизни, неспособность создавать новые ценности, полную творческую беспомощность.

Как известно, Октябрьская революция отождествлялась врагами ее с приходом гуннов, обозначала для российской буржуазной интеллигенции разрушение культурных ценностей. Эти вздорные, клеветнические разговоры особенно смешно выглядели в отношении театра. Если даже предположить, что пролетарская революция способна разрушать культурные ценности, то какую же театральную «культуру» мог разрушить Октябрь, когда вся театральная храмина досталась по наследству пролетариату в полосе глубочайшего упадка, художественного декаданса, идейного мракобесия и пустоты? Лучшие и славнейшие коллективы русского театра на другой день после Октябрьской революции пришли без художественной программы, без лица, без перспектив. И Малый, и Художественный, и Александринский театры в равной мере были объединены отсутствием какой бы то ни было цельной художественной платформы, если не считать «художественной» платформой стремление законсервироваться на убогом «довоенном» уровне до лучших времен, при чем этот беспримерный по своей мизерности довоенный уровень выдавался за самую что ни на есть настоящую театральную культуру! Русский театр довоенных и военных лет в целом никаких ценностей, кроме отличных актерских коллективов и накопленного десятилетиями мастерства, не принес новому, демократическому театральному зрителю.

Потенциальные социальные творческие силы русского театра могли расцвести только после Октябрьской революции. Только Октябрьская революция, обозначавшая приход новой эпохи с новым кругом идей и мыслей, оказалась в состоянии дать русскому театру то, чего ему недоставало, — содержание и смысл существования, целевое назначение. Мысль, неясно и туманно бродившая в умах лучших представителей художественной интеллигенции, о необходимости новой социальной базы для развития театра, после Октябрьской революции получила свое осуществление и прежде всего в факте бурного роста театральных организаций. Театры рождались десятками. В таком же большом количестве рождались и театральные платформы и декларации.

Радикально настроенная часть театральной интеллигенции, правильно поняв политическое значение Октябрьской революции как революции, раскрепощающей искусство, освобождающей его из тенет буржуазно-капиталистической эксплуатации, не поняла однако ее социалистического содержания. Огромные творческие возможности, предо-



Театр Красной армии в Москве. Конкурсный проект арх. Мунца и Руднева.

ставленные театру Октябрьской революцией, были использованы работниками театра не позитивно, а негативно, не для стройки, а для разрушения. Левое крыло русского театра, быстро сформировавшееся и сплотившееся вокруг идей и лозунгов пролетарской революции, преломленных в сознании левонастроенной театральной интеллигенции как идеи общереволюционные, гуманитарные, стало на путь формального разрушения старого театра. Не поняв еще социалистического характера пролетарской революции, радикально настроенная театральная интеллигенция пришла к выводу, что все зло в старых формах. Подобно чеховскому Треплеву из «Чайки», левые театры твердили беспрестанно о том, что «нужны новые формы, новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно».

Нигилистическое разрушение старых форм, новое формотворчество сопровождалось реставрацией и утверждением мелкобуржуазной революционной романтики и буржуазного экспрессионизма в содержании. Все это вместе взятое, в сущности говоря, было процессом завершения задач буржуазно-демократической революции на театре.

Что же в это время делали старые, так называемые академические театры? Они стремились застыть на том уровне и в тех традициях, в которых застала их Октябрьская революция, неизбежно противопоставляя себя при этом левому революционному крылу советского театра, при чем художественное противопоставление по логике борьбы приводило и к противопоставлению политическому.

Подлинная, настоящая классовая дифференциация в театре началась с того момента, когда успехи пролетарской революции на гражданских фронтах и в особенности первые успехи социалистической хозяйственной системы заставили художественную интеллигенцию отчетливо понять социалистические цели Октябрьской революции, призванной не только по-революционному разрушать старый мир, но и его перестраивать. Именно в силу этого классовая дифференциация, которая в первые годы революции шла очень тонкими и почти незаметными путями вокруг формальных споров, вступила в фазу классовой борьбы за содержание, идеи и тематику советского театра.

Это был решающий момент в истории советского театра, приведший в 1924—1925 гг. к некоторой растерянности. Крушение идей формальной революции в театре с одной стороны, недостаточное понимание, а иногда и полное отсутствие понимания идейных задач советского театра с другой и привели к тому разброду, который работники театра по старой довоенной памяти пытались отождествить с кризисом театра. Разумеется, никакого кризиса не было. То, что в годы восстановительные на всех диспутах, собраниях, во всех статьях именовалось кризисом, на самом деле было переломом на здоровой основе, результатом роста идейных, политических, культурных и художественных требований нового зрителя.



Театр Красной армии в Москве. Конкурсный проект академика — арх. И. А. Фомина.

К 16-й годовщине Октября Советская страна приходит с колоссальнейшими достижениями во всех областях театрального искусства. Растут и крепнут молодые кадры пролетарских работников сценического искусства, ширится сеть театральных вузов, техникумов, школ и студий, строятся новые театры в самых отдаленных углах Союза, пышно расцветают национальные театры отдельных народностей, растет вширь и вглубь самодеятельное искусство.

Количество профессиональных театров в СССР в настоящее время достигает 560. В одной Московской области (без Москвы) — 64 театра. В Ленинградской области — 32 театра, на Украине — 80, на Северном Кавказе — 19, на Урале — 27, в Казахстане — 12, в Якутии — 2.

В Москве теперь 5 оперных театров, 49 драматических театров, 3 опереточных, 2 — смешанного типа, 1 театр сатиры, театры: татарский, еврейский, украинский, латышский, цыганский. В царской России было в 1914 г. 154 театра.

Театры СССР обслуживает армия театральных работников в 47.000 человек. Но их все же недостаточно.

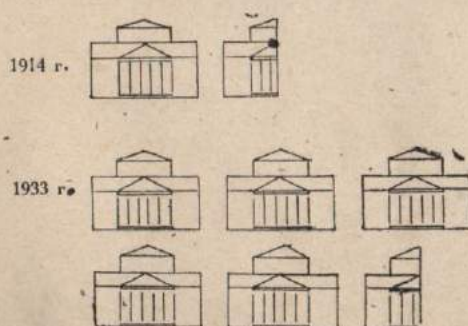
Театральное совещание при ЦК партии в 1927 г. подвело итоги 10-летия послеоктябрьской работы русского театра и наметило пути дальнейшего его развития. Именно по этим путям шел и идет рост советского театра и по сегодняшний день. И до партийного совещания 1927 г. в многочисленных съездовских документах нашей партии, в высказываниях Ленина и т. д. партия неоднократно указывала на буржуазный характер того формотворчества, формалистских попыток реконструкции театра.

Решения совещания 1927 г. со всей отчетливостью приковали все внимание советского театра к проблеме содержания, тематики, проблемно-политической. Именно этим, и только этим можно было обеспечить рост нового, социалистического театра, где стиль, форма, художественное лицо театра неизбежно рождаются не из схоластики и изобретательства и лабораторных измышлений, а из всего содержания новой, социалистической эпохи.

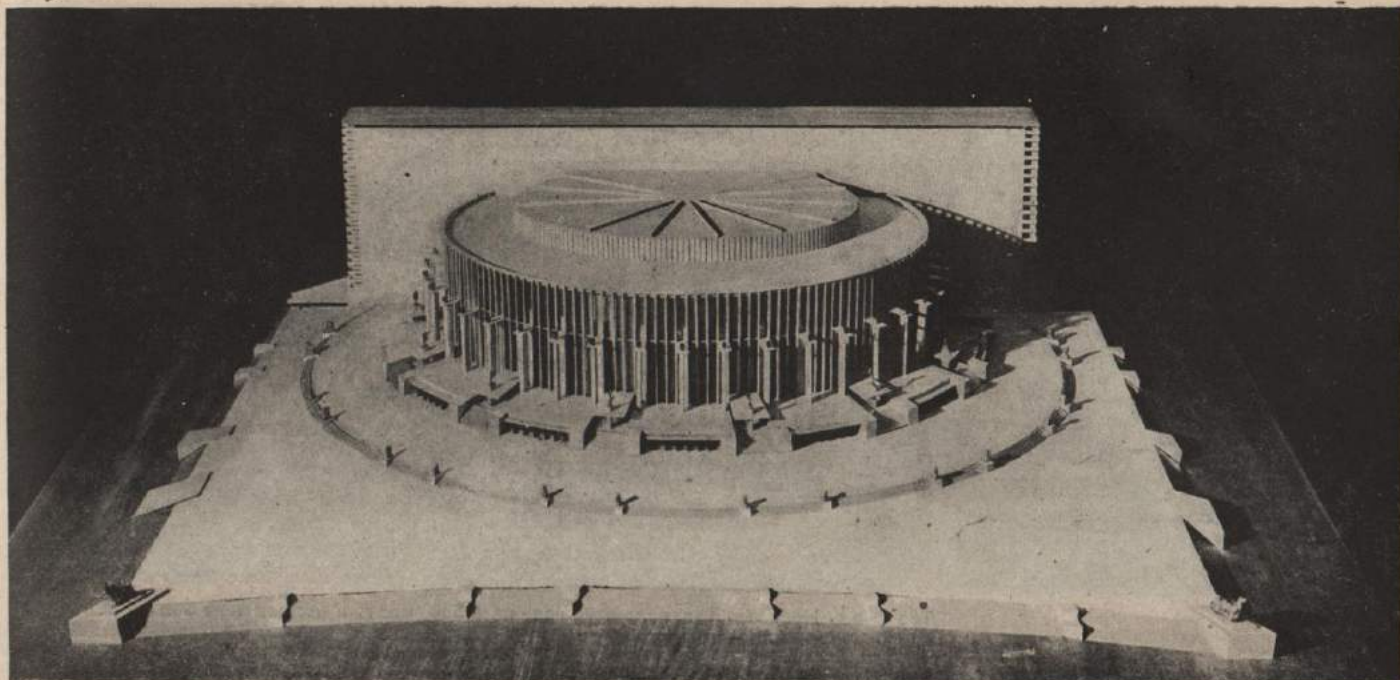
Успехи советского театра за 16 лет, прошедших после Октябрьской революции, общеизвестны и общепризнаны. На основе борьбы за новую тематику, за новое содержание советского зрелища рождалась и крепла советская драматургия, росло мастерство советских режиссеров и актеров. За 16 лет создана подлинно советская новая драматургия. Мы это можем утверждать со всей решительностью, несмотря на то, что в своем росте советская драматургия еще отстает от роста советской литературы. Создание советской драматургии казалось делом очень трудным хотя бы потому, что у советской драматургии не было прочных традиций в прошлом русского театра. Можно ли говорить о русской драматургии в том смысле, в каком мы говорим о драматургии европейской? Русский профессиональный театр начал свои первые шаги тогда, когда Европа уже была знакома со всеми тонкостями театрального искусства, имела уже целую плеяду блестящих драматургов. В сущности говоря, русской национальной драматургии как организованной полосы в развитии русского театра не было вовсе. В России почти не было профессиональной драматургии. Только после Октябрьской революции русская драматургия, равно как и драматургия всех братских республик, начала накапливать свои силы, начали создаваться свои школы и течения. За эти 16 лет пьес написано больше, нежели за два десятилетия до Октябрьской революции. Новые пьесы писались новыми, революцией взращенными драматургами. Старые профессионалы довоенного времени насчитываются единицами и никакой заметной роли на театральном фронте не играют.

Силы и качества советской драматургии таковы, что нам нет никакой нужды вздыхать, как это делают иные, о репертуаре довоенном,

КОЛИЧЕСТВО ТЕАТРОВ В СССР



4 Каждый знак обозначает 100 театров



Театр в г. Свердловске. Проект архитекторов Д. Ш. Фридман и Г. И. Глущенко.

даже в лице лучших его представителей. Наша драматургия по своей проблемности, идейности и художественным качествам, несмотря на иногда слабые театральные свойства, выше на несколько голов всего того, что дала нам вся драматургия довоенного времени.

Колоссально возросла сеть наших театров. На 1914 г. в Москве насчитывалось 16 театров, начиная от императорских и кончая театрами миниатюр. Из них серьезных драматических театров насчитывалось не более пяти (Малый, Художественный, Незлобина, Корша и Свободный). Сейчас в Москве более 60 театров, включая передвижные театры УМЗП, не считая отдельных маленьких коллективов, гастролирующих по клубам.

Старый театр дал молодые ростки. От Малого театра отпочковалась студия Малого театра, а сам Малый вынес свои спектакли добавочно в филиал в Таганский район. Художественный театр, кроме филиала, отпочковал от себя такой значительный коллектив, как МХАТ II, как театр Вахтангова, театр Завадского и уже в третьем поколении — театр под руководством Симонова. Вместо двух оперных театров, мы сейчас фактически имеем, кроме передвижных, 4 оперных театра. Единственно в чем новая советская Москва уступает старой купеческой — это по части варьетэ. В старой Москве было 12 варьетэ с шансонетными дивами и со спиртными напитками.

Такая же картина по Ленинграду и по всем нашим крупным и мелким городам. Мы не знаем актерской безработицы. Старые школы и студии, существовавшие в довоенное время, ни в какой мере не удовлетворяли даже и тогдашней театральной сети. Но и на сегодняшний день нас не удовлетворяют в смысле количества выпускаемых кадров многочисленные студии, школы и техникумы в нашей стране. Нет больше идиотизма старой русской театральной провинциальной жизни. Геннадии, Аркашки и Шмаги отошли в область предания. Бродячие актеры, бродячие труппы — не более как сюжет для веселого обозрения. В мало-мальски крупных провинциальных городах — стационарные труппы с постоянным художественным руководством, продолжающие дело из года в год.

Если нужны особенно характерные показатели театрального роста Советской страны, то, пожалуй, одним из самых характерных показателей будет количество театральных премьер в провинциальных театрах. Они ныне не превышают 12—13, самое большее — 15 в сезон. Можно ли было в старое время думать провинциальному антрепренеру о том, чтобы начать сезон, не имея в запасе по крайней мере 60 пьес? Премьеры каждые два-три дня, новые спектакли каждый день, и даже в центре столицы, в Москве в передовом Коршевском театре премьеры каждую неделю! О каком качестве театра можно было говорить в таких условиях?

чтобы удовлетворить полностью гигантски растущую потребность в работниках театра.

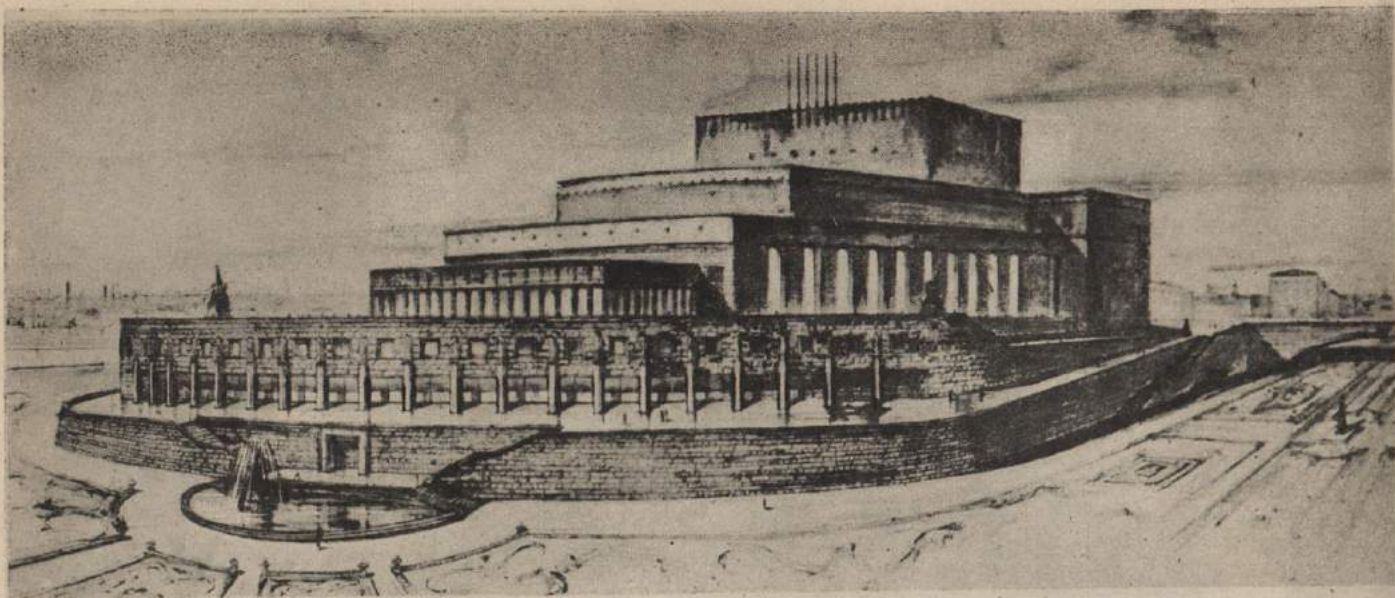
Изменилась география искусства. Нет такого угла, который не обслуживался бы театром. Театральное искусство проникло в тундры Сибири, в юрты Якутии, в степи Казакстана, в колхозы, совхозы, на новостройки.

Национальный театр в Верхнеудинске, столице Бурято-монгольской республики, мордовский театр — в Саранске, узбекский — в Ташкенте, молдавский — в Тирасполе, цыганский — в Москве, театры на родных языках в Башкирии, Армении, Татарии, Нем-республике, на Украине, в Белоруссии, Грузии, Узбекистане — таковы грандиозные показатели успехов национальной ленинской политики Страны советов.

Национальные театры СССР ведут свою работу на 40 языках. Из года в год количество национальных театров растет. В Грузии теперь национальных театров — 14, в Узбекистане — 15, в Армении — 7, в Белоруссии — 13, в Азербайджане — 10, в Казакстане — 12, в Башкирии — 3, в Якутии — 2. Татарский театр в Симферополе празднует в текущем году десятилетие своего существования.

КОЛИЧЕСТВО АКТЕРОВ В СССР

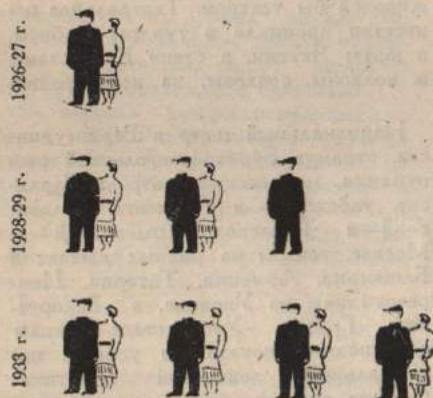




Театр в г. Иванове. Театральный зал на 2500 мест и концертный зал на 800 мест. Автор проекта арх. А. В. Власов.

Искусство, ставшее достоянием миллионов трудящихся масс, потребовало создания колоссальных кадров новых работников театра. Растет сеть театральных вузов, техникумов, школ. Сеть средних и высших худо-

КОЛИЧЕСТВО ЗРИТЕЛЕЙ,
ОБСЛУЖЕННЫХ ЧЕРЕЗ СИСТЕМУ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ КАССЫ



Каждый знак обозначает один миллион зрителей.

жественных учебных заведений достигает по Союзу 168 единиц с охватом 25 000 учащихся. Рабочая прослойка по этим театральным учебным заведениям составляет в среднем 65 проц.

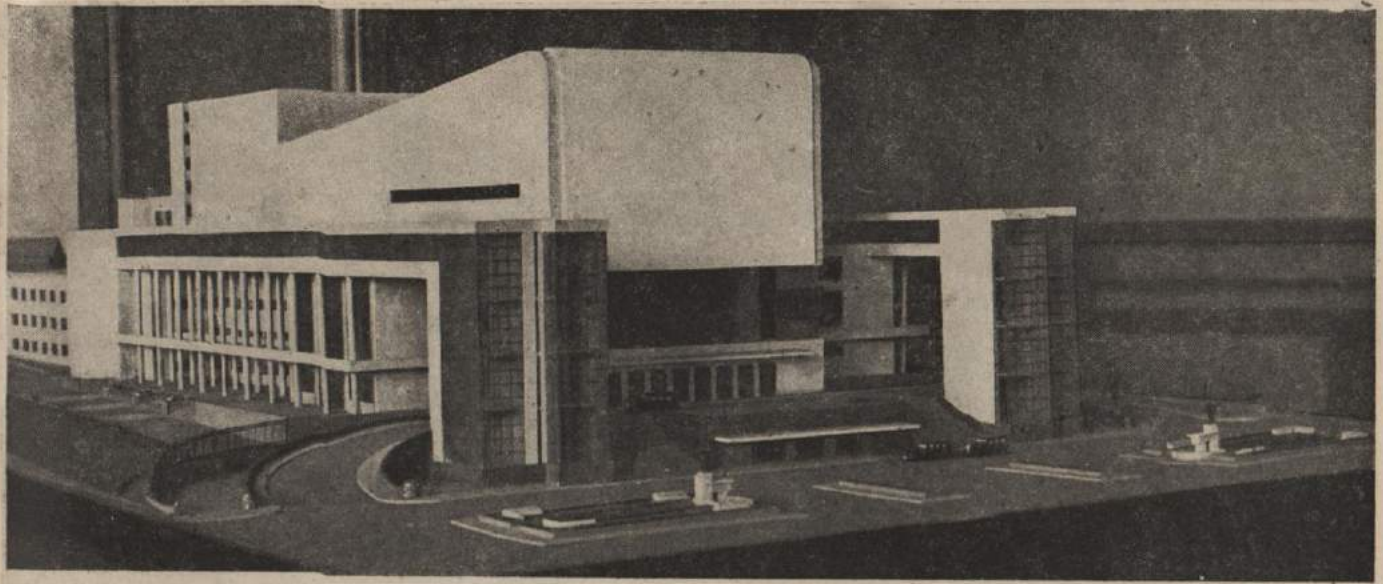
В одной Москве—28 театральных учебных единиц. В их числе Цететис, техникум самодеятельного искусства, областной театральный техникум, техникумы при театрах: Малом, Камерном, им. Вахтангова, МОСПС, Революции, Красной армии, Госет и др. Техникумы искусств имеются в Якутии, в Киргизии, Дагестане, Карелии, в Крыму, в Татарской республике, в Мордовской области.

Создается первый в СССР колхозный университет искусств на Украине в с. Водичка, Проскуровского района, б. Винницкой области. Университет будет иметь три отделения: театральное, кино и изобразительных искусств.

Совершенно изменился социально-политический и общественный профиль нашего актерства, наших режиссеров. В отличие от старого лицедея наши актеры связаны всеми нитями с окружающей жизнью, ничем не отличаются от обычных граждан. Это изменение социально-политического профиля актера еще не сказалось в достаточной степени на его художественном творчестве, но уже последние годы дают сдвиги и в этом направлении. Советские герои на сцене, особенно в наших молодых театрах, молодыми актерами, воспроизводятся теперь не абстрактно, по штампам когда-то игранных ролей и образов, а по живой советской жизни. Активным действующим лицом во всей театральной жизни стал зритель. И это, пожалуй, одно из самых больших театральных завоеваний послеоктябрьского периода. Советский зритель не просто посетитель театра, забывающий о нем после спектакля, любящий и знающий его в силу симпатии к тем или иным актерам. Советский зритель—хозяин своего театра, и он не рвет с ним связи и после спектакля. Вопросы театра, вплоть до самых тончайших и сложнейших, безбоязненно выносятся в широкую аудиторию, ставятся на партактивах, на партсобраниях, ячейках, на фабриках и заводах. Проблемы репертуара, художественных направлений, стиля, актерского мастерства интересуют решительно всю страну. Любая премьера превращается в крупное политическое событие, а юбилейные даты театра—в праздник всех трудящихся. Вспомним, что на юбилей Александринского театра, МОСПС и театра Революции приезжали делегации с самых отдаленных фабрик и заводов со своими требованиями и со своими приветствиями: Наряду с традиционными лаврами—цветами и роскошными адресами в стандартных папках,—в музеях наших советских театров можно найти куски пород, модели машин, кирки и шахтерские лампочки. Это ли не знамение времени! Нигде, никогда ни в одной стране и теперь и раньше театр и его работники не пользовались таким вниманием, такой поддержкой, как у нас в СССР, в стране победившего социализма. В такой обстановке, как у нас, можно творить легко и радостно. Государственная поддержка обеспечивает советскому театру самое широкое поле для экспериментов, опытов, поисков для улучшения своего искусства.

Но отвечает ли театр тем требованиям, которые к нему предъявляют партия, государство, пролетариат, поставившие театр в исключительные условия развития? Далеко еще нет. Мы ненасытны в своих требованиях. Мы хотим пьес, спектаклей, много спектаклей, которые были бы на уровне великих идей социалистической эпохи. Создать такие пьесы и спектакли не легкое дело. И, однако, мы сейчас имеем для этого все возможности, мы можем строить социалистический театр. Для этого нужно прежде всего в полной мере осознать пройденный нами за 16 лет путь, понять природу нынешнего этапа развития советского театра и отсюда уже сделать выводы.

Весь 16-летний путь советского театра в полной мере можно назвать путем осваивания старого наследия в применении к новым условиям,



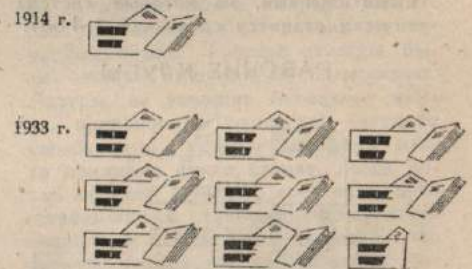
Городской театр в Ростове-на-Дону. Основной театральный зал на 2 500 мест и концертный зал на 900 мест. Проект академика-архитектора Щуко и арх. Гельфрейх.

к новым требованиям. На пути этого освоения мы можем сосчитать великое множество попыток возродить все направления старого театра, начиная от примитивно-школьного театра, от комедии дель арте до ложноклассического, романтического и даже символического театра.

Однако многие из этих попыток оказались искусственными, чисто реставраторскими попытками внедрить чуждую нам театральную культуру в обстановку, резко отличную от той, когда эта театральная культура рождалась. Такие театральные направления, как экспрессионизм, символизм, ложная классика, революционно-гуманитарный романтизм, эстетизм и формализм не могли ужиться в наше время как направления, отрывающие театр от жизни, от его общеполитических задач. И мы видим, как на наших глазах театры, пытавшиеся было искусственно культивировать отмирающие стили и направления, движимые инстинктом самосохранения и социальным окружением, вынуждены становиться на почву реализма. Ищет реалистический стиль и Камерный театр, находит его театр Мейерхольтца, изжил беспредметный романтизм театр Революции. Наиболее прочный и наиболее верный успех у нового зрителя, всеми корнями выросшего в Советскую землю, практически работающего над осуществлением бесклассового, социалистического общества, имел и имеет театр реалистического направления. Это относится и к пьесам. Но требования реалистических пьес и спектаклей у современного зрителя окрашены в иные тона, чем у старого зрителя-реалиста. Нашему советскому зрителю, для которого гигантский Днепротэс и проблема городского водопровода, проселочные дороги и метрополитен, пуговица и блюминг, стратостат и детская игрушка — явления одинаково существенные, одинаково требующие приложения сил и энергии, не может быть близок и понятен реализм бескрылый, бесперспективный, эмпирически-ползучий, граничащий с фотографией. Человек социалистической эпохи одновременно сочетает в себе как будто несочетаемое: он и величайший реалист и величайший мечтатель, трезвый практик и ярый фантаст, ибо он знает, что для человека, строящего новый мир, для человека и для класса, переделывающих историю, нет неосуществимых мечтаний и фантазий. Когда-то Волховстрой был пределом нашей гидротехнической мечты. Сейчас Волховстрой, всего через 11 лет, не более как гидрополустанок по сравнению с Днепровской гидроэлектростанцией. Но и Днепровская гидроэлектростанция невелика по сравнению с грядущей Камышинской гидроэлектростанцией. Межпланетное путешествие, а следовательно, и сообщения с другими мирами из проблемы туманной теории становится исключительной только проблемой технического осуществления. В самых обыденных реалистических наших днях заложены грандиозные возможности и перспективы. Наряду со «старыми» темами перед советским театром становится ряд новых тем и прежде всего грандиозная тема борьбы социалистически организованного человека с природой. В нашей стране нашим людям нужны пьесы и театры особого свойства, где

И все же... все эти учебные заведения удовлетворяют всего лишь на 30 проц. потребности в новых кадрах театральных работников.

КОЛИЧЕСТВО УЧЕБНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

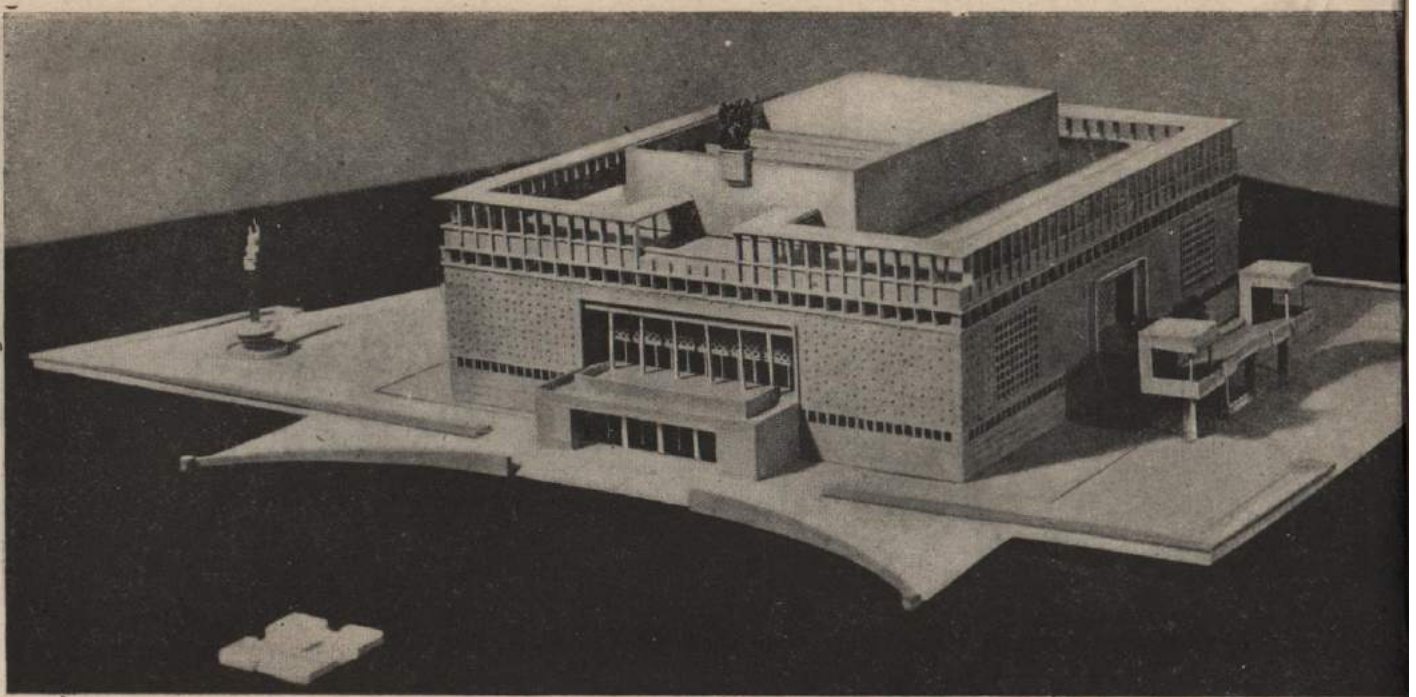


Каждый знак обозначает 20 учебных театральных заведений.

До Октября количество театральных учебных заведений в России составляло не более двух десятков. В Москве было драматических школ и курсов 7, в Петербурге—5, несколько школ в крупных провинциальных городах—в Киеве, Одессе, Харькове, Саратове, Ростове.

Развернуто по Союзу огромное строительство новых театров. Строятся театры в Хабаровске, Никольске-Уссурийском, Магнитогорске, Семипалатинске, Чебоксарах, в Березниках, в Хибиногорске и в Александровске, на Сахалине. Большой синтетический театр на 5 500 зрителей строится в Свердловске. Во второй пятилетке на Украине будет воздвигнуто 16 новых театров республиканского значения, 50 театров местного значения и большое количество клубов. Сейчас на Украине 80 театров. По пятилетке искусств на Украине будет 390 стационарных, базовых и передвижных театров. Сейчас на Украине 6 оперных театров, 40 драматических, 6 трагедий. В 1937 г. будет 12 оперных, 95 драматических, 31 трагедия. Количество колхозных достигает 108.

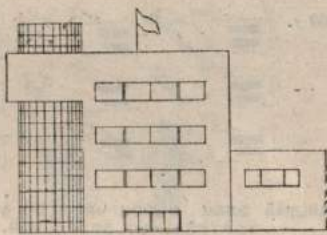
Пятилетка искусств планирует постройку в РСФСР 115 новых театров на 182 000 мест.



Новое здание музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко. Вместимость зрительного зала — 1 600 мест. Авторы проекта — архитекторы Г. Т. Крутиков и В. С. Попов

До революции рабочих клубов было в России 19, исключительно в столицах. Сейчас в СССР одних профессиональных клубов с оборудованными сценами, на которых систематически ставятся спектакли, — 4 687.

РАБОЧИЕ КЛУБЫ



1914 г.

1933 г.

Самодельным искусством охвачено в СССР около 900 000 человек.

В РСФСР работают 200 районных опорных пунктов по руководству работой самодеятельных кружков. На содержание их тратится ежегодно 2 миллиона рублей.

В царской России материальной поддержкой государства пользовались почти исключительно императорские театры столицы. Театры в провинции представляли собой в большинстве случаев коммерческие предприятия отдельных предпринимчивых антрепренеров.

В 1932 г. все театры РСФСР получили дотацию в 6 миллионов рублей. В 1933 г. на дотацию театрам РСФСР ассигновано 8,5 миллиона рублей.

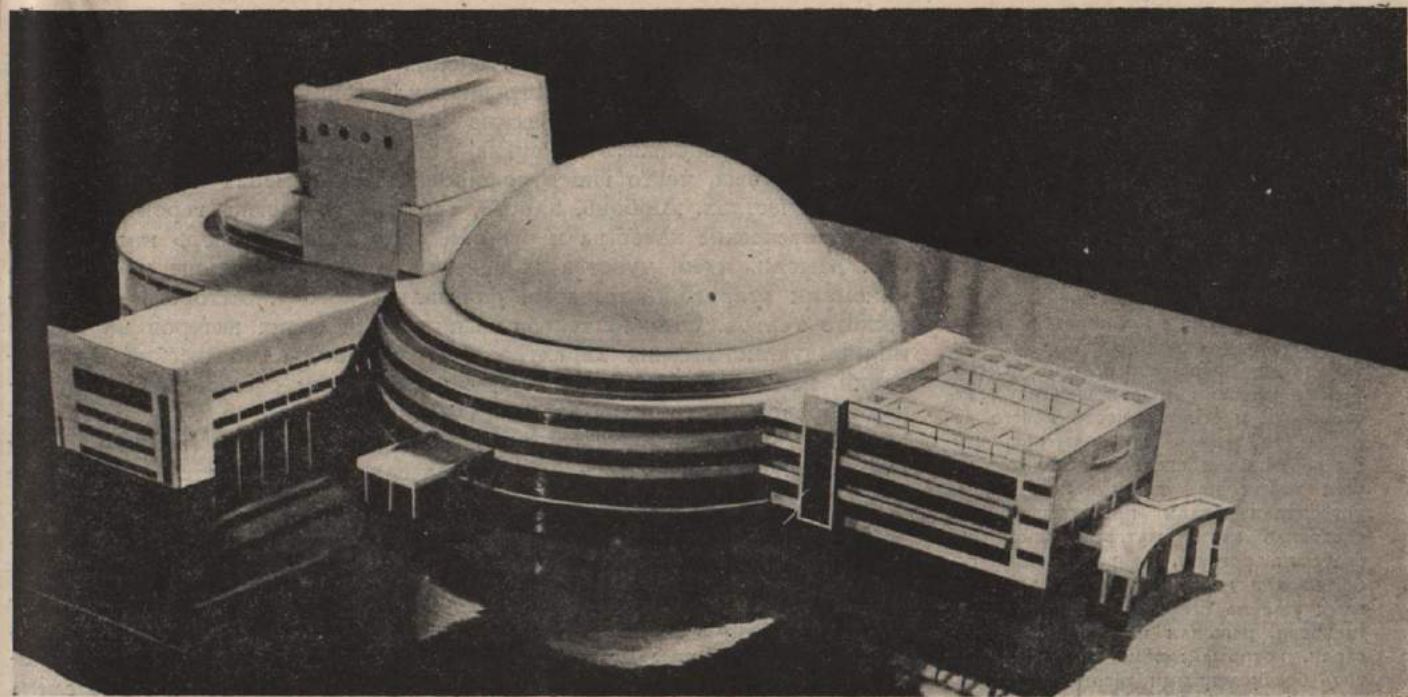
Советский союз — единственная страна, где полностью ликвидирована безработица среди работников искусств. Ликвидирована не только безработица, но и так называемые «межсезонные перерывы» в работе.

реализм не превращался бы в поверхностное бытописание. Нам нужен реализм социалистический.

Это значит просто уметь показать жизнь как она есть у нас, во всем ее великолепии и со всеми ее внутренними противоречиями, но и со всеми заложенными в ней возможностями гигантского роста, со всей ее страстностью, эмоциональностью, со всеми ее большими чувствами, стремлениями и задачами — от благоустроенного трамвая до межпланетного дирижабля, от рабочего Метростроя до инженера по атомной энергии. Вот истинный диапазон социалистического реализма.

Не трудно видеть, что в таком диапазоне легко вмещается в едином реалистическом направлении великое многообразие художественных стилей. Такого реализма у нас еще нет. Созданию его в одинаковой мере мешают эстетические формалистские рецидивы с одной стороны и некритическое восприятие реалистических традиций старого театра — с другой.

В наши дни в одинаковой мере грозит отрыв от жизни театрам и драматургам, которые упорствуют на эстетско-формалистских позициях, и драматургам и театрам реалистическим, но не понимающим новые свойства реализма социалистического. Если такой театр, как Камерный, понял тщету старых эстетических позиций и пытается с этих позиций сойти, то такие театры, как Художественный, увлеченный доходчивостью своих спектаклей, не делают решительных попыток реконструировать свой реалистический стиль и поэтому неизбежно застывают в раз найденном штампе. Любой спектакль Художественного театра поражает удивительной слаженностью своего ансамбля, своей работой, колоссальным трудом актера, тонкостью нюансов и проработкой мизансцен, т. е. всеми теми качествами, которые в свое время вывели Художественный театр на передовую линию театрального фронта. Но все эти качества не дают еще театру возможности на материале даже лучшей советской пьесы сделать проблемный советский спектакль. С большими трудностями это дается театру даже на материале классическом. Художественный театр еще не дошел до понимания того, что те приемы и способы трактовки, которые годились для изображения общечеловеческих чувств и мыслей, для показа героев старого мира, людей чеховской России, не годятся для показа событий и людей современности. Огромный, многогранный опыт Художественного театра может и должен быть использован в своем технологическом и педагогическом качестве, но не в качестве идейно-художественного комплекса в целом. Ведь даже обыватель советского времени имеет свою специфику, отличающую его от обывателя старого, довоенного. Даже для его показа нужны иные приемы изображения.



Театр в г. Новосибирске. Вместимость зрительного зала 3 000 мест. Система театра разработана худ. М. И. Нурилко и Т. Я. Бардт. Архитектурный проект А. Э. Гринберг.

А что в конечном счете обозначает в перспективе, и к тому же в самой ближайшей, разрыв и даже противоречие между приемом изображения и содержанием образа, как не снижение художественного качества работы. Самая последняя постановка Художественного театра «Таланты и поклонники» — живейшее тому доказательство. Вот образец спектакля реалистического, но сработанного в старых приемах, без учета наших отношений к различным социальным элементам спектакля. Кого удивишь тем, что Художественный театр умеет тщательно готовить постановки и делать все как в жизни. Беда-то в том, что самую жизнь и пьесу Художественный театр не видит еще глазами современного зрителя. Именно поэтому в глазах этого современного зрителя спектакль, несмотря на весь свой реалистический антураж, становится сугубо нереалистичным и даже нереальным.

Конечно, Художественный театр также упорно ищет новые средства выразительности, новые методы использования своего богатого театрального, актерского и режиссерского материала, но делается это все в достаточной мере робко, а главное, без ясного понимания перспектив.

Социалистический реализм — платформа, принятая всеми нашими советскими театрами. Но уже есть опасность механистического восприятия этого плодотворного лозунга, уже есть опасность превращения этого лозунга в такое же заклинание, каким в свое время был диалектический материализм. Социалистический реализм — не слова, не сухая догма, не буква закона. Это сама наша жизнь в художественных образах. Социалистический реализм никоим образом не предполагает нивелировки наших театров в нашей драматургии, хотя бы и на высоком качественном уровне. Социалистический реализм — платформа, на которой должно произойти окончательное художественное размежевание театров.

Если до самого последнего времени усиленно делили театры на формалистский, эстетский, натуралистический и реалистический, то сейчас самоопределение театров и драматургов должно идти в направлении размежевания внутри единого социалистического реализма, размежевания по жанрам и художественным стилям: театр романтический, театр бытовой, театр героический, театр комедийный и сатирический и т. д. и т. п. В конце концов трудно представить себе все многообразие стилей, возможных в пределах социалистического реализма, стилей, которым мы еще не нашли даже терминологического определения.

Наша эпоха чрезвычайно богата чувствами, мыслями и идеями. Ее содержание крайне активно, в нашей жизни нет места пассивности.

ИЗ ПРОШЛОГО

В 1882 г. был издан циркуляр о воспрещении всяких представлений на еврейском языке. Разрешалось играть еврейские пьесы только на немецком языке. Группы должны были тоже именоваться немецкими. Актеры, не знавшие немецкого языка, произносили со сцены какую-то тарабарщину, которую публика плохо понимала. Были случаи, когда после первого действия спектакль приостанавливали, так как присутствовавший в театре чин находил, что актеры играют на недостаточно чистом немецком языке.

Одесский градоправитель Толмачев разрешал устраивать концерты еврейской народной музыки при условии исполнения еврейских песен на немецком языке.

С началом русско-германской войны (1914 г.) администрация отменила систему насильственной германизации еврейского театра, но зато были закрыты все газеты и журналы на еврейском и древнееврейском языках и были запрещены всякие представления спектаклей на еврейском языке.

Для украинских пьес существовала особая театральная цензура. Кроме драматической цензуры украинский театр подлежал еще и цензуре административной. Достаточно было какому-либо полицеймейстеру или исправнику не влюбить то или иное произведение, и оно снималось с репертуара без объяснения причин.

Украинские труппы были ограничены также правом пользоваться театральными зданиями. Так, например, в Киеве в театре Народного дома украинская труппа имела право играть только полсезона, а остальную половину сезона должна уступать театр для русской драматической труппы.

На латышском языке запрещалось играть пьесы, дозволенные для представления на русском языке.

В школах устраивать спектакли воспрещалось. В волостных домах тоже. В помещениях усадеб тоже не разрешалось. Запрещения мотивировались тем, что усадьбы не осматривались губернскими архитекторами в отношении огнестойкости. Сельские жители, не имея возможности играть в помещении, устраивали летом спектакли под открытым небом, где особым комиссиям в отношении огнестойкости и огнеупорности нечего делать. Но вышло распоряжение, чтобы собрания и спектакли под открытым небом не допускались. Тогда устроители стали притаскивать на спектакль куски материи, простыни, скатерти, рогожи, закрывая ими небо, играли на воздухе, но над головами уже не было «открытого неба». Наконец, перешли на луга, в сенные сараи, которые можно было изрешетить бесчисленными дверьми для безопасности от огня. Но администрация потребовала освидетельствования сараев губернскими комитетами, а этого добиться было почти невозможно.

В Прибалтийском крае ставить спектакли разрешалось только в двух точках уезда. Мотивировалось это тем, что не имеется специальных чиновников для одновременного присутствия на всех спектаклях уезда, хотя в деревне стражников, урядников и приставов была уйма.

Одно из самых демократических земств—Камышловское включило в смету 1914 г. особый расход «на поддержание Народного театра в деревне»—300 рублей. В сметах других земств даже такого незначительного расхода на театр в 1914 г. не значилось.

Разрешение на организацию любительских спектаклей давал становой пристав. Он же устанавливал количество репетиций. Обычно пристав разрешал репетировать от 2 до 5 раз, так что устроители вынуждены были собираться для репетиций конспиративно.

С театральных билетов взимался благотворительный сбор в пользу ведомства учреждений императрицы Марии. Благодаря установленной ведомством системе этот сбор особенно тяжело отражался на бюджете народных и общедоступных театров. С билета, стоимостью от 5 и до 50 коп., взималось 2 коп. благотворительного сбора, с билета в 5 руб. взималось всего 10 коп. Получалось: чем дешевле билет, тем выше процент обложения.

С 5 коп.	2 коп.	составляют	40 проц.
" 8 "	2 "	" "	25 "
" 50 "	2 "	" "	4 "
" 3 руб.	10 "	" "	3 "
" 5 "	10 "	" "	2 "

Огромные события, большие люди, замечательно яркие биографии— все это требует новых средств сценической выразительности. Таких новых средств требует и обостренная классовая борьба, происходящая в нашей стране. Все человеческие чувства, которые театр покоя веков привык изображать на сцене, все страсти предстают перед нами сейчас в новых, часто гипертрофированных размерах и в совершенно новых качествах. Любовь, злость, сарказм, упорство, геройство — все эти человеческие качества и чувства приобретают теперь иной характер. Мысли, идеи, чувства нашей эпохи нельзя больше изображать приемами старого, эстетского, формалистского и бытового реалистического театра. Старый театр, воспитавший своих актеров на показе индивидуалистических характеров и индивидуалистических переживаний, неизбежно прибегал к мелким, блеклым сценическим обрисовкам образов — это в бытовом реалистическом театре. А в театре условном, так называемом героическом, — стремление к титаничности и ходульности. Или титан — или обыватель, или Прометей — или Елиходов, или строитель Сольнес — или дядя Ваня!

Строители нашей жизни в одинаковой мере далеки и от титанических абстракций и от чеховских и рышковских людей — мирных жителей старой драматургии и театра. Не поэтому ли у нас еще не умеют в советских театрах изображать новых людей советской эпохи, что режиссеры и актеры по привычке применяют их к старым, давно известным образам. Не потому ли советский интеллигент на сцене очень часто выглядит доктором Астровым, советский вузовец — Онуфрием или Глуховцевым из «Дней нашей жизни», а герой гражданской войны или герой стройки — либо строителем Сольнесом, либо Сидом.

Своеобразие нашей эпохи и наших людей заключается в том, что большие мысли, огромные, яркие чувства, активная ненависть и активная любовь, самоотверженность и героизм вмещаются в самые что ни на есть реалистические оболочки. Может ли театр с его нынешним арсеналом средств показать в образах большие идеи нашей эпохи без перевоспитания, без переработки своего актерского материала, всего своего коллектива, всех своих составных частей?

В текущем сезоне предстоит много постановок шекспировских пьес. Легко предвидеть трудности, которые встанут на пути этих постановок. Реализм Шекспира сродни тому реализму, которого мы добиваемся в советском театре. В одинаковой степени неправильно поступают и те, которые возводят Шекспира на искусственные ходули возвышенных и выпяренных чувств и которые снижают его до уровня элементарной мысливости. Шекспир — драматург сильных и ярких чувств, больших мыслей и проблем, но все это, однако, на совершенно реалистической основе. Шекспир в одинаковой мере не терпит актеров изощренных, эстетско-изысканных и актеров бытовой школы. Работа над Шекспиром — огромный искус для наших актеров, для наших режиссеров и, мы бы сказали, отличный подготовительный шаг к советской пьесе, к советскому спектаклю высокого идейного и художественного мастерства.

Перед театрами стоит огромная задача — создать спектакль, в котором художественное и социальное находились бы в гармоническом равновесии. Перед театрами стоит огромная задача помощи партии в ликвидации пережитков капитализма в сознании людей. Этому театры наши смогут добиться, только полностью осознав все ошибки и увлечения прошлого и поняв смысл и значение лозунга социалистического реализма.

За 16 лет своего существования советский театр накопил очень большой опыт мастерства и сценической культуры. За 16 лет советский театр, имея за собой этот накопленный опыт мастерства и культуры, политически стабилизировался, и нет никаких опасений, что театр в целом может хоть сколько-нибудь отступить от завоеванных политических позиций. На основе этих завоеваний советский театр может и должен перейти к выполнению стоящих перед ним конкретных задач. На основе этих завоеваний советский театр вправе экспериментировать и искать, все время, однако, имея в виду формалистскую опасность как самую важную и самую главную на данном этапе.

Главные поиски должны идти по линии нахождения новых жанров, новых тем, новых приемов актерского и режиссерского мастерства, новых стилей.

Театр должен быть во всеоружии перед лицом новых требований, которые со всей неизбежностью будут еще перед ним выдвинуты. Уже в истекшем сезоне создание Зеленого театра в Центральном парке культуры и отдыха вплотную поставило перед театром проблему о массовом зрелище как о практической задаче.

Несомненно также, что на ближайший период времени театральная сеть будет расти за счет театров при политотделах МТС, в отдельных колхозах и совхозах, причем театров стационарных и профессиональных. Это потребует новых кадров актерских и режиссерских, потребует новых пьес, новые десятки и сотни драматургов. Уже на сегодняшний день театры стали почти бытовой необходимостью для каждого трудящегося. 1200 мест постоянных на весь год продано для ударников московских фабрик и заводов в Большом театре, его филиале и других театрах. Зрительные залы наполняются новой, интеллектуально выросшей аудиторией. Перед лицом таких задач и в такой обстановке старые мелкие масштабы работы до крайности индивидуализированного творчества явно несостоятельны. И театры и драматурги для того, чтобы быть на уровне эпохи, должны жить теми же темпами, в тех же масштабах, как вся наша страна, ее социалистическое строительство и герои этого строительства.

На старой колёснице Аполлона, что до сих пор красуется на фронтоне Большого театра, далеко не уедешь в век индустриализации и тракторизации. Это в равной мере относится и к программе творческого процесса в театре и к его технической базе, до сих пор еще крайне убогой и кустарной.

Мы являемся обладателями самого лучшего, самого передового по мастерству и по идейности в мире театра. Он растет и крепнет в период, когда искусство капиталистического мира вместе со всей его культурой находится в процессе гниения и разложения. Взоры лучших представителей художественной интеллигенции и трудящихся всего мира обращены на нас как на источник оздоровления и спасения искусства, как на очаг, откуда должны звучать новые слова. Мы должны оказаться достойными этих ожиданий.

Постановление ЦК партии от 23 апреля создало огромные возможности для дальнейшего роста нашего театра. Эти возможности должны быть использованы. 16 лет — срок маленький. Мы можем гордиться, что за 16 лет наш театр идейно и творчески прошел путь, который русский и мировой театр проходили в столетия. Но мы, испытывая эту законную гордость, не можем ни на минуту забыть, что и пути всей Советской страны особенные, не имеющие прецедентов в истории человечества. Это сознание обязывает нас создать театр, который не поспешал бы в обзоре борьбы за социализм, а был бы действительным и активным участником социалистической стройки, оружием искусства во всех боях международного пролетариата и его великой коммунистической партии — со старым миром.

На 1 января 1913 г. из списка одобренных цензурой пьес для Народного театра исключены: Шиллер, Гауптман, Бьернстерне-Бьернсон, Гюго. Из Ибсена дозволены две пьесы: «Маленький Эйольф» и «Привидения». Произведения Шекспира и Гете допущены только в оперных либретто. «Фауст» и «Гамлет» также фигурируют в качестве опер.

Зато очень одобрены произведения Осетрова—специалиста по изготовлению «народных» пьес. А также рекомендуются как вполне отвечающие вкусу народа следующие драмы, водевили и трагедии: «Ищите женщину», «Амур и Психея 20-го века», «Жених индийской принцессы», «Белый генерал», «Победа полтавская», «Клуб холостяков», «Ужин с включениями», «Мамаево побоище», «Мраморная гувернантка, или Ниобея», сюда же включена «Антигона» Софокла, «Битва граммофонов», «Аэроплан-молния», «Новейшая экспроприация», «Феминистка» и т. д.

Категорически воспрещены для Народного театра: «Борис Годунов», «Горе от ума» и пьесы Островского: «Горячее сердце», «Василиса Мелентьева», «Дмитрий Самозванец».

В «Собрание узаконений и распоряжений правительства» от 21 января 1888 г. по высочайшему повелению введена дополнительно двойная цензура для пьес, исполняемых «на сценах народных театров или театров, посещаемых вследствие низкой платы за места простолюдинами».

В селе Петино, Воронежской губ., школьники организовали театр, который был первой ячейкой выстроенного помещиком народного дома. Священник садился против школы во время спектакля и предавал анафеме и проклятию зрителей и актеров. Отказывался причащать их, клялся, что не станет хоронить ни их, ни их родителей. После постановки пьесы А. Толстого «Первый вилкоур» священник написал архиерею донос, и Петинский народный дом вынужден был прекратить свое существование.



ТЕАТР
и драматургия

7

1934

Материалы этого номера в основном посвящены одной теме — театрам юного зрителя и их драматургии. Рожденные Октябрем, советские театры для детей и подростков являются единственными в мире, однако, театры эти, как свидетельствуют помещаемые материалы, к сожалению, пользуются еще слишком недостаточным вниманием нашей общественности.

Включение в повестку Всесоюзного съезда писателей специального содоклада о детской литературе — нагляднейшее доказательство огромной важности социалистического воспитания детей, в котором театры юного зрителя являются одним из основных и наиболее впечатляющих факторов.

ДРАМАТУРГИЯ И ДЕТИ

С. ЛУНАЧАРСКАЯ

Большинство драматургов стоит далеко от театров для детей, не знает их и думает, что работа для детей это нечто «особое», что в ней больше педагогики, чем искусства, и что за это дело не стоит поэтому браться.

В этих соображениях есть доля истины, но в них больше заблуждений. Конечно, ТЮЗы — учреждения воспитательные. Но разве все остальные театры в советской стране чужды воспитательных целей? Разве их репертуарная политика не определяется задачей перестройки людей, ликвидации в их психике пережитков капитализма?

Для того, чтобы выполнять свои воспитательные задачи, театр должен давать своему зрителю подлинное и высококачественное искусство. Это положение, неоспоримое для всякого театра, остается в силе и для Театра юного зрителя. Необходимо, чтобы ТЮЗ средствами искусства воспитывал своего зрителя, чтобы он помогал воспитать в новом поколении стойких коммунистов, борцов за классовые интересы пролетариата, людей с антирелигиозным интернациональным мировоззрением, строителей новых форм жизни, готовых встать грудью на защиту социалистического отечества. Успешно осуществить эти задачи ТЮЗ сумеет, если будет показывать на своих подмостках высокие образцы подлинного искусства, — только талантливые, художественные, значительные пьесы могут овладеть вниманием детей, взволнуют их, заставят задуматься. Такие пьесы у нас есть и они пользуются неизменной любовью юного зрителя.

Так, *Черный яр*, *Винтовка*, *Аул Гидже*, *В путь далекий* уже ряд лет не сходят с подмостков и делают свое воспитательное дело. Однако, наряду с этими

пьесами на тех же сценах мы часто видим и пьесы схематические, надуманные, лишённые живой плоти и крови, некие упражнения на заранее заданную тему.

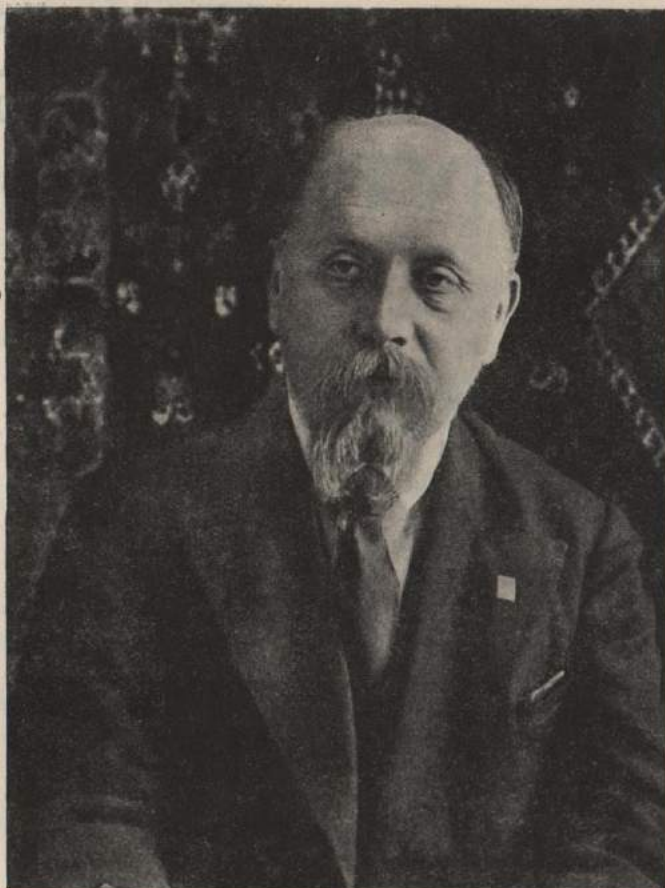
Перед глазами наших ребят разворачиваются процессы мирового масштаба и значения. Страна советов превратилась в одну из самых мощных индустриальных стран мира; большевики завоевывают недра земли, покоряют стратосферу, меняют географическую карту, соединяют моря, преодолевают недоступные горные вершины; в стране укрепился колхозный строй — явление абсолютно новое в истории человечества, завершён фундамент социализма, на наших глазах рождается новый тип человека.

Советские ребята знают обо всем этом, следят за этими процессами по газетам, волнуются ими. А сцена ТЮЗов не отражает всех этих явлений. Поезд социалистической жизни мчится вперед все быстрее, ТЮЗы бегут далеко позади и расстояние между ними увеличивается.

Для того, чтобы писать пьесы для детей, прежде всего нужно желание подойти к детям, заинтересоваться их жизнью, понять их интересы. О советских детях нельзя судить только на основании воспоминаний о собственном детстве. Ребенок наших дней далеко ушел от тех детей, о которых поется в детских песнях Мусоргского.

Изменился и ребенок рабочей семьи, и ребенок деревни. Советское воспитание помогает расцветать пышным цветом их инициативе и самостоятельности, пионерская организация вырабатывает в них чувство ответственности за свои поступки и умение отвечать за себя, советская жизнь, советская стройка втянула их в стремления, работу взрослых.

К этим особенностям жизни советского ребенка и подростка и должен присмотреться писатель. Он дол-



Руководитель Ленинградского театра юного зрителя
засл. деятель искусств А. А. Брянцев

жен увидеть детей и в школе, и в момент выполнения обязательств, взятых на себя перед пионерской организацией, и в кружках, на литературных диспутах, в лагерях,— всюду, где они живут и работают.

Наш ребенок и подросток интересуется всеми явлениями жизни, но далеко не все их может осмыслить. Здесь и кроется специфика театра для детей, специфика, коренящаяся в особенностях детских возрастов, в особенностях их восприятия и мышления.

Кто хочет написать пьесу для детей, должен прежде всего уяснить себе для какого возраста предназначается его пьеса.

Самый ранний возраст, когда ребенку уже нужен и полезен театр—это 8—9 лет. В этом младшем школьном возрасте ребенок еще весь «во вне». Он живет в полном единении с внешним миром, жадно его интересующим и заслоняющим в нем интерес к самому себе. Предметы внешнего мира привлекают все его внимание. Его интересуют инструменты и машины, постройки, животные. Он интересуется людьми, но не их внутренним миром, а их действиями. *Что делают люди? Как они делают, зачем? Как что устроено? Как на этом работать? Почему и как летит аэроплан? А на чем еще можно летать? На чем у нас ездят? А как и на чем еще ездят люди? Как живут они в далеких странах? Что делают? Какие у них дома? Какая работа?* Бесчисленное множество подобных вопросов шевелится в детском мозгу, а наша действительность с ее стремительными темпами, меняющими всю окружающую обстановку, еще больше обостряет детское любопытство. Память в этом возрасте огромна, но мышление еще слабо, еще нет отвлеченного понимания пространства и времени, еще

очень смутно понимание исторических дат. Мышление носит образный, конкретный характер. Отвлеченную мысль ребенок уясняет гораздо быстрее на наглядных примерах, живых конкретных образах. Спектакль из жизни северных народов дает ребенку гораздо больше, чем самый убедительный и подробный рассказ, цифры и т. д.

Дети этого возраста отличаются очень большой внушаемостью. Убедить их в чем-либо показом яркого, красочного примера—очень легко.

Если мы заставим ребят этого возраста восхищаться героизмом человека, преодолевающего все препятствия, покажем им труд и жизнь народов, населяющих нашу великую страну, возбудим в них интерес и уважение к трудящимся всех национальностей, покажем им жизнь и борьбу пионеров в странах капитала, покажем им работу нашего пролетариата, героическую работу и великую организованность Красной армии, то этим мы заложим в их психике глубокие корни коммунистического мировоззрения, любви к советскому строительству, чувства единства с трудящимися всего мира.

При этом надо не упускать из виду, что пьесы для младшего школьного возраста должны быть построены главным образом на показе действий и событий внешнего мира, а не на анализе человеческой психологии. Характеристики персонажей должны быть яркие, четкие и простые, отношения людей определены. Пьесы должны быть очень действенны и увлекательны, так как в этом возрасте детей живо интересуют приключения, столкновения с препятствиями и преодоление их.

В развитии психической жизни детей театр может сыграть большую роль, помогая им осваивать новый материал, раздвигая рамки их опыта, освещая светом коммунистического мировоззрения жизнь в семье, в отряде, в школе. Сцена должна при этом показать ребенку в доступной для него форме могущество коллектива и бессилие одинокой личности, должна в простых формах осветить борьбу классов, с которой связаны все великие дела нашей эпохи. Тема может быть очень глубокой и значительной, интрига может быть очень интересной, но все построение пьесы, вся ее сюжетная и словесная ткань должны быть прозрачны, ясны и яркие. Театр для детей—театр ярких образов, четких положений, театр фактов и действий.

2

Жизненное единство, в котором живет ребенок до двенадцати лет, нарушается с приближением переходного возраста.

Этот трудный возраст педолог Штерн характеризует как разрушение жизненного единства и напряженное стремление к нему. Подросток как бы открывает свое «я», которое до того растворялось в окружающем мире. Он начинает повышенно, напряженно чувствовать это «я». Он противопоставляет его внешнему миру и ищет взаимоотношений между собой и миром. Здесь он идет от проблемы к проблеме, от открытия к открытию. Он открывает мир взрослых, с их делами, стремлениями, целями, сложными взаимоотношениями, и чувствует себя чужим этому миру. Он ушел из мира детей, но еще не знает как отворить дверь в мир взрослых. Он чувствует новые, выросшие силы, новое

Здесь же, в стенах школы и пионеротряда, растут первые, робкие ростки любви, той любви, которая дает крылья юношескому сердцу и служит крепким противоядием против преждевременных призывов сексуальности, любви, которая в социалистической жизни должна приобрести форму и содержание новой, небывалой высоты. Почему ТЮЗы с целомудрием старой девы боятся коснуться этой проблемы и делают вид, что об этом им ничего неизвестно?

Растет и все более крепнет колхозный строй, ликвидируется старая деревня, возникает новое отношение к труду. Дети Страны советов не только видят это: они организуют бригады по охране урожая, участвуют в жестокой классовой борьбе на этом фронте, они имеют и своих героев и свои жертвы. Павлика Морозова еще никто не забыл. Но где пьесы об этом? Их нет. Подмостики ТЮЗов их ждут.

А индустриализация страны с ее подвигами, небывалыми достижениями, с перестройкой глубинных основ психики людей? Как отражена она в ТЮЗах?

Подросток ищет героя. Какая страна так богата героями, как наша, где весь рабочий класс — коллективный герой? Почему нет пьесы для детей о Беломорстрое, почему нет пьесы о завоеваниях Арктики и стратосферы? Почему в пьесах не вскрыты те побуждения, которые заставляют людей рисковать своей жизнью. Почему не показать подросткам, как бывший вор-рецидивист превращается в ударника-строителя?

Драматурги... молчат.

Художественными образами, силой их убедительности, надо показать подростку, что каждая наша стройка, каждая фабрика, каждый завод, каждое учебное учреждение таят примеры высокого героизма, высокого напряжения творческих сил, высокие образцы новой социалистической психики.

Надо помочь советскому подростку всей убеждающей силой искусства найти свой путь, стать на дорожку, которая включит его в великую коллективную работу страны и поможет ему стать деятельной силой самого великого периода человеческой истории.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ

СУДЬБЫ ТЕАТРА И ТЕАТРАЛЬНЫЙ БЫТ
В ОСВЕЩЕНИИ ДЕЯТЕЛЕЙ СЦЕНЫ

СЕРИЯ КНИГ
ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
П. И. НОВИЦКОГО и Евг. КУЗНЕЦОВА

II

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

ВАСИЛИЙ БЕЗПАЛОВ

ТЕАТРЫ В ДНИ РЕВОЛЮЦИИ

1917

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
С ПРЕДИСЛОВИЕМ
И ПРИМЕЧАНИЯМИ
Евг. КУЗНЕЦОВА

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

АНТ.
ЛЕНИНГРАД
1927

Публикуется по решению Ученого совета
Федерального государственного бюджетного учреждения культуры
«Государственный мемориальный и природный
музей-заповедник А.Н. Островского «Щельково»

Редактор – И.А. Едошина

Компьютерная верстка – М.К. Лаптева, Е.Н. Сухарева

Использованы материалы из фондов Музея-заповедника «Щельково»

Представленные в книге графические работы, документы и фотографии
публикуются впервые.

При перепечатке ссылка обязательна

