

Н.Х. ОРЛОВА

*Доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургский университет*

**О «ПРОСТЫХ ИСТИНАХ»
В УСЛОВИЯХ ТЕАПОЛИТИКИ 1920-30-Х ГГ.
(НА МАТЕРИАЛЕ КРИТИЧЕСКОЙ ПОЛЕМИКИ В
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕРИОДИКЕ)**

В статье на материале периодической печати показывается, как в послереволюционное время ставились новые задачи перед работниками сферы искусства (художниками, писателями, музыкантами, драматургами). Новая театральная политика заставляла выработать новые стратегии выживания творческой интеллигенции. *Ключевые слова:* театральная политика, искусство, театр, идеологическая дискуссия, М. Булгаков, И. Соллертинский.

С новым годом! С новыми премьерами!
Кто знает, что принес нам театр в новом
году? Цари уже отыграны, провокаторы
отыграны, нэпманы отыграны, пародии на
них отыграны – надо начинать играть
заново.¹

Вторая половина 1920-х годов – время непростое и для театров, и для авторов. Новый советский человек непременно должен был ощущать счастье своей причастности к времени революционных перемен. Набирает обороты новая ТЕАполитика. Наркомпрос начинает масштабную кампанию против академических традиций, объявленных контрреволюционными. В программной статье «Музыка и современность» Луначарский пишет: «Наше строительство есть громадный общественный процесс, громадная ритмика человеческого движения, которая в целом, в конце концов, сочетается в одну громадную симфонию движения и труда. И пусть музыка внесет во все это свой высший порядок, пусть она будет аккомпанементом этого процесса, пусть каждой личности будет понятен ее размах, пусть из

¹ *Чернояров В.* Новый зритель. 1926. №1. С.6.

этого колоссального вызова, который мы бросили прошлому и будущему, пусть она извлечет из этого и соответствующую музыку».²

В процессе рождения сценических произведений участвует столько людей, сплетается столько интересов и мотивов, что каждый участник должен чувствовать себя все время в состоянии круговой обороны. «Сшибка мнений в печати невероятная, но важно, что спор идет – публичный».³ Еще не поставленные пьесы рождают особые, судьбоносные ожидания, связанные с вопросом о судьбе того или иного театра в эпоху «нашей революции». В процессе работы над пьесой писатель познавал себя, а театр – своего нового автора, и это была страстная художественная борьба. Художник понимается «настоящим преобразователем окружающей нас среды». И именно его силами природа должна и будет меняться «по такому направлению, чтобы она как можно более гармонично служила для осуществления поставленных перед нами целей».⁴

Сложное время: с одной стороны, острейший репертуарный кризис, неудовлетворенность «современной» пьесой, с другой – стремление чиновников от театра подчинить драматурга, заставить следовать идеологически выверенному пути создания пьес, и победить зрителя, впитавшего эстетику драматургии дореволюционного прошлого. Театр должен ставить для зрителя, активно чувствующего злобу дня, включенного в современную революционную жизнь и ее радости.

Проблема, перед которой оказались творческие работники (вне зависимости от профессионального опыта и статуса), заключалась в том, что «постановка (и решение) определенных задач совпала по времени и сплелась с задачей выработки определенного социального поведения». Переосмыслению подлежали способы социального бытования и самого художника, и парадигмы взаимоотношения между ним и зрителем. Перспектива творчества и его эволюция отныне связывалась с идеологическими контекстами времени.

В условиях острейшего репертуарного голода, творчество писателя, музыканта, художника маркируется не по критериям, выработанным классическими подходами, не по оппозиции «художественно – нехудожественно», а по идеологическим понятиям «свой – чужой». В этих категориях переопределялись и такие понятия как культура,

² Луначарский А. Музыка и современность // Жизнь искусства. №25. Л., 1929. С. 2.

³ Гудкова В. Время и театр Михаила Булгакова. М. 1988.

⁴ Луначарский А. Музыка и современность // Жизнь искусства. №25. Л., 1929. С. 3.

честь, родство, мещанство, традиции. Социальный заказ становится реальностью не только потому, что художник прикрепляется к идеологическим задачам воспитания нового, советского человека, но и потому, что для каждого решается вопрос «нужности – ненужности», совпадения с временем.

Проблема учета и отражения современности должна мыслиться в первую очередь в категориях революционной истории. Лишь революционная современность и декларировалась как настоящий, витально обоснованный ориентир для писателя, да и для искусства в целом. «В искусстве наших дней назревает перелом <...>. Да, нам нужно в театре простое сильное чувство, нужна ясность и прямолинейность моральных критериев. Мы ищем простых ответов на основные вопросы и противоречия СОВРЕМЕННОСТИ. Нам хочется прочувствовать у автора «органическое сродство с РЕВОЛЮЦИЕЙ, непосредственную увлеченность НАСТОЯЩИМ».⁵ Автор, не слившийся с революцией, рисковал быть заподозрен в отставании от современности, подвергнуться остракизму за приверженность к мещанским меткам прошлого, быть выброшенным за границы сегодняшнего дня.

Новое время аннулировало прошлое без остатка, без оговорок, «до основания, а затем»... Революция утверждала новые универсалии. Новое становилось правильным уже фактом своей новизны, которая подразумевала отказ от прошлого. «Нам нужны трагические коллизии на основе новых социальных и моральных отношений. Нам нужно то, что является правдой для сознания нашей эпохи».⁶

Перед искусством ставятся задачи практически политические: выявить новое (читай – революционное) и противопоставить его старому (читай – антиреволюционному). Для каждого человека сверхзадача – стать революционером, борцом, выявляющим враждебное прошлое и активно обличающим всякого, кто в нем заблудился. «Вопрос же идеологии является в настоящее время центральным рычагом нового искусства. Только, круто повернув рычаг, мы сможем перевести искусство на рельсы нового, рождаемого эпохой жизнечувствования»⁷. Решать подобную задачу предстояло еще научиться. Надо было не просто вырвать самого себя из родового гнезда, но научиться его не любить, презирать, обличать, выработать для этого новый язык, стать носителем этого языка. Без невроза здесь

⁵ *Владимир Масс*. Театр наших дней / Новый зритель. 1924. №1. С. 2-3.

⁶ Там же. С. 3.

⁷ *Владимир Масс*. Театр наших дней / Новый зритель. 1924. №2. С. 2.

не обошлось. И возможно ли было иначе? При чтении многих статей в периодике того времени, возникает ощущение тотального нездоровья, истеричности, ирреальности, а вслед за этим тревоги. Скальпель революции как бы целый народ сделал шариковыми, с амнезированной человечностью.

Современный писатель должен: «Не поклоняться растроченным фетишам старой культуры, а критически проработать доставшееся наследство буржуазии, использовать его для служения задачам новой эпохи, – вот что делает и будет делать революционный театр. Пока вконец не оболванит, трясущиеся от духовной дряхлости головы его последних неугомонных защитников».⁸

Социальный заказ требовал определенности и в позиции по отношению к официальной идеологии. Согласие с ней для многих сливалось с охранительным поведением. Задача поляризации усиливала противопоставление оппозиции «они – мы». Задача соответствия современности узаконивает приоритетность тем, связанных именно с нею. В крайнем случае, с совсем недавним прошлым (для 1920-х годов это революция и гражданская война). Задача востребованности диктует необходимость доступности, когда произведение должно адресоваться тем, кому еще только предстояло научиться читать и стать читателем.

Вводится в оборот такое понятие как «теаполитика», фундаментальной задачей которой объявляется «орабочивание» (еще одно новое понятие) театра. «Трезвая деловая теаполитика сегодняшнего дня не в «черте оседлости» драмкружков и пролеткультовских ячеек, а в орабочении всей театральной территории».⁹ Объектами, входящими в «территорию», становятся и драматургия, и актер, и зритель. «Орабочить» репертуар – задача не лозунговая, а прикладная, материалистическая. Это нужно и для обеспечения прочной экономической базы театров. «В этом есть, если хотите, своя диалектика, где роль тезиса играет рабочая государственная власть, антитезиса – нэповская «общественная» стихия и где синтез выльется в форму пролетарской общественной стихии. И диалектика эта сулит перспективы, которые выведут из тупика ультра-интеллигентских исканий в идеологии и форме театрального производства на вольный и широкий путь здорового и крепкого революционного искусства».¹⁰

⁸ *Владимир Масс*. Театр наших дней / Новый зритель. 1924. №6. С. 2.

⁹ *Тихонович В.* Театр наших дней / Новый зритель. 1924. №32. С. 2.

¹⁰ *Рудин В.* Теабытие, теасознание / Новый зритель. 1924. №35. С. 1.

Требования власти к искусству напоминали попытку решить квадратуру круга. В основе их (как и большинства кардинальных действий) лежал утопизм: уверенность, что оно может быть «хорошим», не хуже прежнего, но «нашим», т.е. совпавшим со всеми – отчетливо выраженными и подразумеваемыми – требованиями власти.

Периодика того времени транслировала эти требования как обязательный и единственно возможный норматив творчества. Сугубо профессиональные издания (кино, театра, литературы) обязаны были соответствовать официальному канону.

В качестве иллюстрации приведем два примера.

Булгаковщина (М. Булгаков – «Новый зритель»)

«Роман с прессом прессы» Михаила Булгакова развивается на страницах журнала «Новый зритель». В обиходу страстного внимания попадают спектакли, идущие с аншлагом в течение нескольких лет на сценах МХАТа («Дни Турбиных») и театра им. Вахтангова («Зойкина квартира»). В категориях первенства о ДТ в 1927 г. скажет Луначарский на диспуте о спектаклях «Дни Турбины» и «Любовь Яровая». Не только «первая новая», но и «первая политическая на нашем горизонте».¹¹

Задача востребованности диктует требование доступности, согласно которой произведение должно обращаться к тем, кто «до той поры вообще не являлся читателем». Булгаков выпадал из этого перечня адаптивных под новое время подсказок. Он осознавал себя как тот, кто продолжит традиции русских классиков, причем стать не «новым» взамен «старого», а стать «еще одним». Это была задача фундаментально не совпадающая с социальным заказом того времени. В России люди оказались выброшены не только из своего настоящего и будущего, но и из прошлого. Многочисленная правка пьесы «Дни Турбины» была определена задачей вместить «Белую гвардию» в «границы исторического времени», сменить «лирический способ толкования истории». В измененной оптике обостряется тема родины, России, «с которой надо остаться, чтобы в ней ни происходило». Как известно, многие годы «это был внутренний пафос человеческой и

¹¹ В рубрике ОТЧЕТЫ. «ДТ» и «Любовь Яровая» (Диспут в театре им. Мейерхольда) // Новый зритель. 1927. №7. С. 11.

писательской позиции Булгакова, заявленный в самых кризисных моментах его художественной судьбы».¹²

Очевиден успех булгаковских пьес и очевидны страстное желание критиков развернуть вокруг них практически идеологическую борьбу. Правда, голос драматурга выведен за скобки. Как известно, он попытается их преодолеть, но уже в своем обращении к Сталину. Что касается бурного «романа», то приведем несколько зарисовок, красноречивость которых любым комментарием лишь обеднится. Так, в разгромной статье плодovitого критика А. Орлинского «Против булгаковщины» читаем «О пьесе, не блещущей никакими выдающимися литературными и художественными достоинствами, не стоило бы говорить. Если бы игра артистов МХАТ не делала и достоинства и недостатки пьесы столь выразительными. <...> казалось бы, ничего катастрофически плохого в таком спектакле быть не могло, если бы не было двух обстоятельств: 1) если бы речь шла не об одном из этапов величайшей эпохи гражданской войны, родившей социальную революцию и 2) если бы эта гражданская война не была столь сложно. Односторонне и кривобоко показана, путем приукрашивания, и художественной идеализации белой гвардии – главной силы старого строя. ...Самое поразительное то, что автор и пошедший за ним академический театр, умудрились совершенно изолировать всю белую гвардию от каких бы то ни было прикосновений с другими классами и социальными группами».¹³ <...> В последнем акте, где мещанство автора достигло своего высшего выражения, потащив за собой на этот убогий путь и театр со всем его культурным мастерством, сделана попытка дать сменовеховское оправдание революции <...>.

<...> для кого же этот спектакль предназначается? Мы думаем, что если отбросить сильную игру артистов МХАТ, то спектакль этот будет приемлем лишь для тех отдельных, наиболее отсталых обывательски-мещанских групп, которых и политическая могила не исправит.

<...> Наш совет театру – свое мастерство направить в другую сторону. В сторону подлинного, исторически и художественно правдивого изображения прошлого и настоящего нашей советской страны. И чем скорее, тем лучше <...>.¹⁴

¹² Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 82.

¹³ Орлинский А. Против булгаковщины // Новый зритель. 1926. №41. С. 3.

¹⁴ Там же. С. 4..

Тот же господин Орлинский на диспуте в Ком. Академии о театрополитике оппонирует Луначарскому: «Надо беречь Островского, но не надо путать его с Булгаковым <...>. Если нам необходим Островский, то это еще не значит, что нам необходим Островский-Булгаков. Никто не оспаривает старого мастерства, но разве не стыдно, что МХАТ, обладающий таким большим мастерством, попадает вместе с пошляком-Булгаковым в лужу!

В общем и целом, основы театральной политики даны. Резолюция ЦК партии от июля 1925 г. может быть применена и к театру. Мы имели в опере «Град Китеж», в драме «Белую Гвардию». Это не шаг вперед. <...> Театр, который благодаря Булгакову перемигивается с теми, кто еще не сложил оружия, нетерпим».¹⁵

Заметим, что в дискуссии принимал участие и Владимир Маяковский: «Белая Гвардия» не случайное явление. Это логическое продолжение «Тети Мани» и «Дяди Вани» <...>.¹⁶

Хроника периодики тяготеет к жанру диспута. В этом смысле фигура Булгакова весьма привлекательна, как для жесткой идеологической полемики в форме «суда»,¹⁷ так и для фельетонно-иронической фиксации «злости дня», ярким примером чему служит сатирическая заметка по поводу критических нападок на пьесу Булгакова «Зойкина квартира». Приведу ее почти целиком. Уж больно хороша!

<...> я уже слышу следующий разговор между воображаемым директором театра где-нибудь в Киеве или Одессе с его администратором. При постановке, хотя бы, «Зойкиной квартиры» М Булгакова.

- ну что, выругали?

-как же-с! Вот «Новый Зритель», а вот «Жизнь Искусства». Зело ругают. Даже неприличные слова в ход пускают!

-ну, слава богу, значит все благополучно! Слова-то какие?

-вот пишут, что драматург использовал приемы некоторых эротических фарсов сабурова!,,

¹⁵О театрополитике (На диспуте в Ком. Академии) // Новый зритель. 1926. №41. С. 4.

¹⁶ Там же.

¹⁷Литовский: «Драматургически она незначительна. Но беда не в том. Беда в том, что пьеса лжива и тенденциозна в сторону симпатий к белым. Это попытка задним числом оправдать белое движение. Поставив эту пьесу, МХАТ сделал большой шаг вправо». Суд на «Белой Гвардией» (Диспут в Доме Печати) // Новый зритель. 1926. №42. С. 4.

-Вот хорошо-то! Вы так и напишите на афише: «Зойкина квартира» – современный эротический фарс Сабурова в перedelке Булгакова!

-вот еще пишут о том, что вряд ли публичный дом, открываемый в Зойкиной квартире под флагом опытной школы Наркомпроса, имеет такое существенное значение, чтобы...

-стойте, стойте! Да это же не рецензия, а Христово яичко к заурени! Вот молодец, вот угодил, дай тебе господь-бог на том свете полное отпущение грехов! ! Так и пишете на афише: Все это имеет существенное общественное значение! Первый в СССР публичный дом, открытый в квартире гражданки Зойкиной под флагом...

-Нет, это неудобно! Пишите лучше под флагом Наркомздрава! Им там, в столицах, все можно! А у нас, пожалуй, не разрешат!

-Вот еще какой-то рецензент негодует по поводу разных там раздеваний и обнажений в ателье мод, специально введенных Булгаковым в пьесу для того. Чтобы...

-Вот и прекрасно! Пишите: Автор пьесы. Михаил Булгаков специально и с сознанием дела обнажил всех своих персонажей. В том числе и дам, для того, чтобы вид обнаженного тела внушал отвращение к пороку и любовь к добродетели! Граждане! Не зевайте!

- А вот кто-то пишет о том, что Булгаковский Борис Гусь очень похож на Ромашевского Семена Рака...

-Вот идиот! Гуся сравнивает с раком! Пишите: У Ромашева – рак. А у Булгакова – гусь. Кто победит в этой неравной борьбе? Граждане, десяток раков в буфете – 80 к.! Гусь – порционно!

- Вот еще об агентах МУРа тоже пишут! Нельзя, дескать, изображать уважаемых работников уголовного розыска так, чтобы зритель принимал их за бандитов и взломщиков...

- Очень хорошо! А еще в центре живут? Зрителя в искушение вводят! Пишите: В третьем акте перед зрителем пройдет нападение агентов Уголовного Розыска на преступную Зойкину квартиру! Дирекция просит нападающих не принимать за бандитов и взломщиков и отнестись к ним с должным уважением. Граждане! Берегите карманы!

А вы говорите, что печать не оказывает влияния на театр и не способствует его развитию!

Слушайте внимательно музыку печати, и вы увидите, как хорошо танцуется под нее музам рекламы и кассы!¹⁸

¹⁸ MOMUS. Сюзанна – хороша баба или Как делать рекламу // Новый зритель. 1926. №46. С. 12-13.

О «простых истинах» (Соллертинский – Радлов)

В качестве еще одного примера приведем дискуссию, вызванную постановкой «Кавалер Роз» и развернувшуюся на страницах журнала «Жизнь искусства». Как известно, одним из активнейших авторов этого издания был И.И. Соллертинский. В целом, он был весьма активным полемистом на страницах периодической печати. Работа по хронологической систематизации указателей его публикаций в периодике была предпринята практически сразу после его смерти.¹⁹

Так в №50 (1928) читаем его ответ Сергею Радлову.²⁰ Заметка называется «Несколько замечаний о «простых истинах». Закавыченность в данном случае подчеркивает точное парирование словам Радлова о постановочной неоднозначности указанного спектакля.

Коллизия заключается в том, купленная в Германии за несколько тысяч долларов партитура ставила режиссера и дирижера в противоречивую ситуацию: с одной стороны, опера должна была быть поставлена (иначе- огромные неустойки); с другой – ее следовало интерпретировать так, чтобы постановка не была понята, как возрождающая традиции придворного театра.

Именно на эти трудности жалуется Радлов, добавляя, что при первом же прочтении и прослушивании музыки «Кавалера Роз», ему стало понятно, что все симпатии «композитора Штрауса и либреттиста Гуго фон Гофманстала – на стороне истинных аристократов – маршалши и Октавиана, которым противопоставляются социально низшие, а потому отвратительные буржуа Фаниаль, разночинец Вальцаккин, наконец, благородный по происхождению, но охамевший в стороне от благодетельного влияния императорского двора в грубой и подлой деревне, барон Окс».²¹

Радлов спешит подчеркнуть свое предвидение о сложности постановки с учетом новых идеологических требований современности.

В едкости стиля, дискутирующих на страницах прессы отчетливо видно желание защитить себя от возможного в любую минуту обвинения в «пособничестве» реакционным настроениям,

¹⁹ Соллертинский И.И. Избранные статьи о музыке. Л., 1946. С. 129-138.

²⁰ Соллертинский И. Несколько замечаний о «простых истинах» // Жизнь искусства. Л., 1928. №50. С. 9.

²¹ Радлов С. Простые истины // Жизнь искусства. Л., 1928. № 50. С. 8.

контрреволюционным силам. И Радлов в ответ на предложение Соллертинского «обратить внимание на то, что Фаниналь – выскочка и разжился на военных поставках» едко благодарит за «подсказ этой двухходовой шахматной комбинации», подчеркивая, что, следуя подобным подсказкам он будет вынужден «показать с полной отчетливостью какому классу до конца сочувствует автор, будет вынужден вскрыть реакционнейшее содержание либретто».²²

Совсем угрожающе в этом споре звучат слова о том, что «поддерживая необдуманную рекомендацию неподходящих нам опер, эти рецензенты напрасно хотят запутать читателей окриками о гротеске и сатире. Пора понять, что желая во что бы то ни стало выдать асоциальную вещь за социально ценную, мы только вредим делу создания советской оперы и отдаляем день победы на этом труднейшем участке театрального фронта».²³

И.И. Соллертинский, как свидетельствует текст полемики, чутко улавливает тему возможного обвинения в аполитичности и стремится сосредоточить обсуждение на исключительно сценических удачах и промахах постановки.

Как показывает анализ периодики, дискуссии о музыке, музыкальных открытиях и неудачах велись на языке боевых действий передовой.

Собственно, сама музыка понималась инструментом борьбы, с помощью которого в новых условиях «предстоит воспитывать новые кадры, бороться за улучшение человеческого материала». Такие задачи запрашивали «бодрые ритмы, формирующие коллективистские настроения и жизнедеятельное сознание».²⁴

Такова была драма того времени, в котором художнику возможно было творить лишь с позиции новых требований строительства, которые предполагали «борьбу за новые революционные формы» творчества.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Адамович О. Музыка – массам // Жизнь искусства. Л., 1929. №43. С.1.