

М. Б. Левин, П. А. Марков, А. Г. Образцова, Т. М. Родина, Б. И. Ростоцкий, И. И. Шнейдерман; при работе над томом использованы материалы В. Д. Кузьминой и О. Н. Олидор. Том вышел под редакцией Н. Г. Зографа, Ю. С. Калашникова, С. С. Мокульского и Б. И. Ростоцкого.

В книге два больших раздела. Первый рассказывает о театре предвоенного времени, второй — о театре в период Великой Отечественной войны. Так же как и в первом томе, авторы придерживаются твердой композиции. В каждом разделе есть введение, глава о драматургии, главы о трех крупнейших театрах страны — Московском Художественном имени М. Горького, Малом, Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина и главы «Московские театры», «Ленинградские театры», «Театры для детей», «Местные театры», «Театральная самодеятельность». Кроме того, во втором разделе (театр военных лет) дана глава «Фронтвые театры». Мы назвали все девятнадцать глав книги.

«Очерки» щедро насыщены материалом, они отличаются ясностью концепции, общей последовательностью позиций авторского коллектива, хотя, как будет указано ниже, здесь есть и некоторые упущения, недосмотры. Сквозь всю книгу проходит мысль о руководящей роли Коммунистической партии и Советского правительства в развитии советского театрального искусства. В книге показана планомерная работа партии по созданию подлинно народного сценического искусства, раскрыты основные принципы советской театральной эстетики и практики театрального строительства. Авторы тома убедительно показывают, что в борьбе за торжество принципов социалистического реализма советский театр достиг тех высот, которые по праву позволили ему стать лучшим, передовым театром мира.

Картина развития русского советского театра дана в связи с жизнью народа, его героической борьбой за построение социализма. Особенно это удалось в разделе, посвященном истории советского театра в годы Великой Отечественной войны. Об этом периоде в «Очерках» рассказано взволнованно и ярко. Некоторые страницы раздела заставляют вспомнить те героические дни, когда в огне всенародного испытания проверилась и патриотическая сила нашего театра, его политическая и творческая зрелость, его способность быть чутким и глубоким выразителем народных дум и стремлений, его мобильность. В эти годы «в полной мере раскрылась — как подчеркивается в книге — сила советского патриотизма как основного начала, вдохновляющего наших художников на труд и творчество, глубокая народность советского театрального искусства, его неразрывная связь с широкими массами трудящихся».

В изложении фактов и явлений театральной жизни военного периода достигнута та слитность, единство общей картины, отсутствие которых ощущается в несколько «раздробленном» обозрении материала в разделе о довоенных годах. Последовательный сравнительный анализ постановок пьес «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова в московских театрах — драмы, имени Моссовета, имени Евг. Вахтангова, Революции, Центральном театре Красной Армии, сравнение их со мхатовскими постановками дает возможность, с одной стороны, увидеть богатство советской сценической культуры, своеобразие режиссерских решений, актерского исполнения, а с

А. Альтшуллер, Г. Капралов

БОЛЬШОЙ И НУЖНЫЙ ТРУД

Перед нами второй том «Очерков истории русского советского драматического театра», подготовленный Институтом истории искусств Академии наук СССР и выпущенный Издательством Академии наук СССР в 1960 году. Это капитальный труд, рассматривающий одиннадцать лет жизни нашего театра (1935—1945). В написании тома принимал участие большой коллектив театроведов — Г. Н. Бояджиев, А. Н. Гозенпуд, С. С. Данилов, Ю. А. Дмитриев, С. Н. Дурылин, Н. Г. Зограф, Д. И. Золотницкий, Ю. С. Калашников,

«Очерки истории русского советского драматического театра», т. II, М., Изд-во АН СССР, 1960, 775 стр.

другой — позволяет обозреть разом, в целом, общую картину работы театров в рассматриваемое время, наглядно показать те общие основополагающие тенденции, которыми было обусловлено внутреннее единство всех этих творческих работ.

Такие главы, как «Театры для детей», «Местные театры», «Театральная самодеятельность», созданы буквально «на целине», авторы не только освоили и систематизировали большой материал, но достигли некоторых важных выводов по узловым, принципиальным вопросам. В то же время, например, в первой из указанных глав ощущается некоторая односторонность, упрощенность в освещении сложного, противоречивого процесса становления небывалого, рожденного советской действительностью театра для детей.

Многие крупнейшие спектакли воссозданы в «Очерках» убедительно и точно. К таким описаниям относятся, например, «Враги» и «Платон Кречет» в Художественном театре, «Горе от ума», «Отелло», «Варвары» в Малом, «Человек с ружьем» в театре имени Евг. Вахтангова, «Полководец Суворов» и «Укрощение строптивой» в Центральном театре Красной Армии, «Мадам Бовари» в Камерном театре и другие.

Разные главы и даже части глав написаны по-разному. В некоторых чувствуется, что авторы не только хорошо знают литературу предмета, но и опираются на собственные непосредственные впечатления, выступают как взволнованные свидетели и участники театрального процесса. Это отнюдь не противоречит «академическому» тону, принятому для подобных исторических исследований, а, наоборот, придает изложению живость, окрашивает его эмоционально, помогает установить более глубокий контакт с читателем. В других — изложение ведется почти бесстрастно, неторопливо, чрезмерно обстоятельно, с упоминанием многих, порой даже необязательных деталей. В третьем случае — читатель получает уже готовые «результативные» формулировки и оценки, которые не могут заменить развернутый и доказательный разговор. Имена крупнейших актеров и режиссеров оказываются где-то в скобках внутри «микрорецензий», которые мало что дают читателю.

Книга, как отмечено, богата материалом, она обильно насыщена громадным количеством фактов, имен, названий и может служить хорошим подспорьем в любой работе по истории советской театральной культуры. Но, как говорится, «наши недостатки суть продолжение наших достоинств».

Уже сама «железная» композиция тома имеет свои преимущества и недостатки. Преимущества в том, что она дает возможность подробно проследить историю ведущих драматических коллективов, развитие детских театров, рост театральной культуры на местах, путь театральной самодеятельности. Прочерчивается линия развития коллектива, отдельного вида театра. Недостатком такой композиции является в первую очередь ее очень уж негибкая форма. Авторы связаны, что называется, «по рукам и ногам».

Принятая форма изложения, систематизации материала приводят порой к тому, что история советского театра распадается на историю отдельных драматических коллективов. Затруднена и возможность проследить эволюцию режиссерского и актерского творчества, не говоря уже о декорационно-оформительском искусстве. Рассматривая общие во-

просы и тенденции развития сценического искусства во вводных разделах, авторы затем при рассмотрении конкретных явлений не всегда с достаточной последовательностью прослеживают, как эти основополагающие принципы осуществлялись на практике. Об одних и тех же пьесах почти одно и то же приходится читать иногда три раза, сначала во введении, потом в главе о драматургии и, наконец, в разделе, посвященном какому-либо отдельному театру.

Выборная схема не дает возможности свободно оперировать материалом, выделяя наиболее существенные, коренные темы и вопросы. Ведь на различных этапах разные коллективы выходили на передовую линию советского театра. А отдельные победы знаменовали собой общие закономерности идейного и художественного роста нашего искусства. Громадный взлет театра имени Евг. Вахтангова в 1937 году, когда на его сцене в спектакле «Человек с ружьем» зрители увидели В. И. Ленина в исполнении Б. В. Щукина, — победа не только этого театра, но и всего советского искусства. Надо отдать должное автору главы «Московские театры»; им сделано многое, чтобы подчеркнуть эпохальное значение спектакля. Рассказ о театре имени Евг. Вахтангова начат, вопреки хронологии, с этого знаменательного и волнующего события, затем, когда изложение доведено уже до 1937 года, подробно анализируется «Человек с ружьем» у вахтанговцев и хорошо показывается, как спектакль с образом Ленина раскрывал «самобытные, специфические стороны творческого наследия Вахтангова, освобождая его при этом от атрибутов внешней театральности, которую порой театр считал главным своеобразием своей системы». И все же, по условиям композиции книги, спектакль, а заодно и театр не смог в ней занять того места, которое ему принадлежало тогда по праву. Таков уж план работы.

В рецензируемом томе полезные и в общем нужные сведения заглушают порой вопросы принципиальные, теоретические. Информация иногда подавляет исследование. Возьмем важнейшую проблему — развитие и рост русского советского театра в общем русле многонациональной культуры братских республик.

Когда мы изучаем театр народов СССР, то совершенно справедливо говорим о благотворном воздействии русской театральной культуры на культуру братских народов СССР. Но вот вопрос об обратном влиянии у нас попросту недостаточно изучен. В «Очерках» следовало бы поднять вопрос о принципиальном характере процесса взаимообогащения русского советского театра и театра народов СССР. Если на предыдущих этапах развития советского театра многие национальные культуры народов СССР шли преимущественно по дороге, проторенной русским театром, то во второй половине 1930-х годов многие темы нашей драматургии поднимаются сперва в творчестве национальных писателей, а затем переходят в русскую советскую драматургию. Отдельные художественные приемы получают «слух» в жизнь в театре народов СССР. В этот период наблюдается воздействие характера, тона, исполнительской манеры национальных театров на русский. Думается, что прежде всего это сказалось в трактовке бытовой комедии и героической драмы.

Разве отличительные признаки украинской народной комедии с ее стремлением к укрупнению характеров, к определенности обрисовки действующих

лиц, подчеркиванию юмористической стихии образа не вошли после «В степях Украины» Корнейчука в художественный арсенал Малого театра?

Разве героические образы грузинской, армянской, азербайджанской драматургии, приподнято-романтическая трактовка Шекспира в театре закавказских республик не оказала влияния на исполнение исторической, героической драмы русским театром? В «Очерках» есть разрозненные факты, связанные с этой темой, специальной же постановки проблемы нет.

Вопросы взаимосвязи братских социалистических культур приобретают в настоящее время особое значение. Задача, поставленная партией, — более зорко видеть и поддерживать новые традиции, общие черты, которые складываются во взаимоотношениях социалистических наций в ходе коммунистического строительства, — требует более пристального и глубокого внимания к этим проблемам и со стороны театроведения.

Обратимся к более частному вопросу — сценической судьбе последней пьесы Горького «Васса Железнова» (вторая редакция) и как она изложена в «Очерках». Читатель почерпнет здесь много важных и интересных сведений. И то, что эта пьеса была сыграна только в одном 1939 году 805 раз в 59 театрах, и об исполнении главной роли Ф. Г. Раневской (Центральный театр Красной Армии), С. Г. Бирман (театр МОСПС), В. В. Сошальской (Ленинградский театр им. Ленсовета), и о том, что в Курске пьесу ставил А. И. Канин, а в Свердловске роль Вассы играла Н. К. Петипа, что пьеса эта шла также в Оренбурге, Ярославле, Саратове, Омске, Воронеже, на самодеятельной сцене в Куйбышеве и т. д. и т. д. Но всех фактов все равно исчерпать нельзя. А вот поставить некоторые принципиальные вопросы на примере выдающегося горьковского произведения следовало бы. Это и необычное рождение пьесы, и ее репертуарная судьба, сыгравшая большую роль в развитии актерского искусства, в становлении театральной самодеятельности. На примере различных трактовок «Вассы Железновой» можно было бы поднять тему горьковского спектакля вообще с его поистине безграничными возможностями для актера. Параллельное рассмотрение различных трактовок пьесы и образа Вассы может быть даже с «заходом» вперед, с привлечением для сравнения некоторых моментов игры В. Н. Пашенной, могло бы более отчетливо выявить вклад каждой исполнительницы в сценическую историю горьковской пьесы, эволюцию трактовки роли. Вообще мало, очень мало пользуются авторы «Очерков» приемом параллельного анализа и сопоставления отдельных режиссерских и актерских трактовок.

Вторая половина 1930-х годов — время огромного распространения системы Станиславского, творческого освоения метода Московского Художественного театра. Известно, что в последние годы жизни Станиславский особенно увлеченно и много работал над развитием своих теоретических воззрений на искусство актера. Широкие научные выводы Станиславского, вобравшие в себя завоевания материалистической психологии, основанные на глубочайшем изучении непреложных законов физической и духовной жизни человека, стали достоянием крупнейших деятелей театрального искусства. Метод Станиславского обогащал художественную палитру многих театров. Ученики Станиславского и Немировича-

Данченко А. Д. Попов, Ю. А. Завадский, И. Н. Берсенев, Р. Н. Симонов, А. Д. Дикий, И. Я. Судаков при всем различии и сложности пути каждого из них создали в эти годы много крупных произведений театрального искусства.

«Очерки» верно отмечают эту важную особенность истории советского театра рассматриваемого периода, причем авторы не уходят от сложных вопросов, встающих на их пути, а идут навстречу им. Ведь в конце 30-х годов имело место не только творческое освоение метода Художественного театра, но и некоторая канонизация системы Станиславского, нивелировка театров «под МХАТ». Сам Станиславский резко выступал против этого. Однажды в разговоре с выдающейся актрисой Академического театра драмы имени А. С. Пушкина Е. П. Корчагиной-Александровской на ее вопрос, как ей осваивать систему, Станиславский ответил: «Вам, Екатерина Павловна, система не нужна. Вы сама — система». Это не любезная шутка. В словах Станиславского — глубокий смысл.

В деятельности замечательных актеров-реалистов Станиславский сам черпал материал для выработки своей теории, которая затем, органически воспринятая, возвращалась к этим актерам и обогащала их искусство. Но только органически воспринятая; искусственное привнесение опыта Художественного театра положительных результатов дать не могло.

В этом смысле в «Очерках» справедливо отмечен противоречивый характер деятельности Б. М. Сушкевича в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина с его недооценкой творческих традиций Александринской сцены. Более развернуто эта проблема освещена в главе «Московские театры»: «Если для театра имени Ермоловой влияние культуры Художественного театра было исключительно плодотворным, то с театром имени Ленинского комсомола дело обстояло сложнее, потому что в этом случае усвоение системы Станиславского принесло с собой не только углубление реалистических позиций, но в известной степени нивелировало искусство театра, созданного на основе Театра рабочей молодежи», — справедливо сказано в «Очерках». Это положение развито в книге доказательно и интересно.

Менее четко поставлен и решен вопрос о творческих взаимоотношениях Художественного и Малого театров, где сделан акцент на том, что их объединяло, а именно — «глубокая, органическая приверженность реализму и преобладающее внимание к актеру как главной творческой силе спектакля». Но кроме этой довольно общей формулы, говорящей о близости двух наших крупнейших театров, хотелось бы прочитать и об их различии. Богатство советской театральной культуры — в наличии большого количества театров «хороших и разных», а не одинаковому хорошим.

В «Очерках» объективно и всесторонне рассмотрены пути многих театров. В одном лишь случае анализ сложных явлений искусства заменяется подтягиванием к определенным, заранее заданным результатам. Известно, что в 1943 году Московский театр Революции был слит с труппой Московского театра драмы (с 1955 г. — Московский театр им. Вл. Маяковского). В «Очерках» речь идет о том, что ведущие мастера Театра Революции (М. И. Бабанова, М. М. Штраух, Д. Н. Орлов и другие) «сохранили определенное пристрастие к технически изощренному искусству, к демонстративному показу формы, к

рационалистическим методам творчества». Говорится и о стилевом эклектизме театра, отсутствии общей платформы, творческой неразберихе и т. д. Споры нет, после ухода А. Д. Попова из Театра Революции (1935) в жизнь коллектива ворвалось много организационных и творческих трудностей. Но такие спектакли, как «Собака на сене» (1937), «Павел Греков» (1939), «Весна в Москве» (1941), и особенно выступление М. М. Штрауха в роли В. И. Ленина в «Правде» Корнейчука (1937) и спектакль «Таня» (1939) свидетельствовали о больших возможностях коллектива. И все-таки вывод в книге сводится к тому, что ни одна из творческих удач театра «не имела такого принципиального и решающего значения, чтобы определить собой перелом в жизни театрального организма в целом».

И вот через несколько страниц речь заходит о Театре сатиры, который имел другую судьбу, нежели Театр Революции. Театр не был реорганизован, он успешно работает и сегодня. Театр утвердил себя рядом острых по форме и свежих по мысли спектаклей, и в первую очередь постановками пьес Маяковского. Но в пору, о которой идет речь, на его сцене «беспрерывно толкались, переходя из пьесы в пьесу, завхозы, завмаги, секретарши, маникюрши, беззлобные растратчики, мелкие спекулянты». Театр одержал в это время, по существу, одну полноценную победу — «Кто смеется последним» К. Крапивы (1941). Но это расценивается в «Очерках» так: спектакль «был той ласточкой, которая предвещала весну». Вот и получается — анализ «с учетом будущего»: в первом случае предвидится реорганизация и много удач не создают перелома, в другом — предвидится успешная деятельность и одна удача — вестник весны.

Со времени выхода в свет первого тома прошло пять лет. Эти годы ознаменованы громадными изменениями в области экономической, политической и культурной жизни страны. Восстановлены и развиты ленинские принципы и нормы партийной жизни, перестроена на этой основе партийная, идеологическая работа, исправлены ошибки, пересмотрены оценки ряда явлений истории культуры и отдельных ее деятелей.

Долг коллектива «Очерков» — исправить те ошибки, которые, пусть не по его вине, но были все же допущены в первом томе. Авторы слабо воспользовались этой возможностью. Посмотрим, например, как освещена на страницах книги деятельность В. Э. Мейерхольда. Известно, что в первом томе вопрос этот получил одностороннее отражение, причем — будем справедливы — в этом была не столько вина, сколько беда авторов тома. Повод для того, чтобы хоть в какой-то степени восстановить истину во втором томе «Очерков» был: театр, руководимый В. Э. Мейерхольдом, работал до 1938 года. Авторы тома не использовали предоставившуюся им возможность объективно проанализировать противоречивый опыт этого крупного советского режиссера.

Замалчивание, огульное отрицание всего творческого опыта Мейерхольда приводят к тому, что некоторые деятели искусства, особенно среди молодежи, склонны считать, что вообще вся критика этого режиссера была несправедливой. Авторам тома следовало бы не ограничиваться правильными общими фразами по поводу ошибочных формалистических позиций Мейерхольда, а аргументированно показать в каждом отдельном случае, в чем именно и как

они проявлялись, проанализировать слабые и сильные стороны его работы изучаемого периода.

Кстати говоря, первая в целом успешная попытка такого подхода к сложному и противоречивому творческому наследию Мейерхольда уже сделана двумя авторами тома в работе «О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда» (автор — Б. Ростоцкий, редактор — Ю. Калашников. Изд. ВТО, М., 1960).

Из «Очерков» как бы «исчезли» отдельные широко известные спектакли и даже целые театры. На стр. 218 рассказывается о постановке «Аристократов» Н. Погодина в театре имени Евг. Вахтангова и одновременно упоминается, что этот спектакль был задуман полемически «по отношению к яркотеатральной постановке этой же пьесы в Реалистическом театре». Но напрасно мы станем искать на страницах «Очерков» описание спектакля «Аристократы», поставленного Н. П. Охлопковым: его здесь нет, как нет и... всего Реалистического театра.

А что найдет читатель о драматургии И. Микитенко и ее сценической судьбе? Ведь многие спектакли, созданные по таким пьесам писателя, как «Диктатура», «Светите, звезды», «Девушки нашей страны», прочно вошли в историю русского советского театра, стали заметными явлениями на его пути. В первом томе «Очерков» имени Микитенко нет. Но пьесы Микитенко шли вплоть до 1939 года. Однако и во втором томе «Очерков» имя Микитенко не упоминается.

Не всегда ясны критерии, которыми руководствуются авторы «Очерков» при оценке тех или иных явлений драматургии и театра. Встречаются оценки, не подтверждаемые анализом, произвольные, и мы бы даже сказали — несколько вкусовые. Среди крупнейших творческих фигур, чья деятельность определила развитие драматургии предвоенного периода, назван выдающийся писатель-прозаик Ф. Панферов. Признавая большой самобытный талант этого писателя, все же нельзя сказать, что его деятельность определяла развитие драматургии. Разбирая единственную пьесу Панферова того периода «Жизнь», авторы «Очерков» пишут, что «зачеркивать пьесу было бы несправедливо». Это верно. Зачеркивать не надо. Но ведь от «зачеркивания» до «определения путей развития» — дистанция немалая.

А вот имени А. Арбузова в ряду тех, кто, по словам «Очерков», определил развитие драматургии того времени, нет. На стр. 44 сказано: «Не лишены интереса пьесы Арбузова и Гусева». Это, видимо, речь идет в первую очередь о «Тане» и о «Славе». Почему же так пренебрежительно? Вообще и «Тане» и «Славе» в книге не повезло. Оценка этих произведений явно занижена.

Многочисленными оговорками сопровождается разговор о таких выдающихся явлениях советской драматургии, как «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского и «Кремлевские куранты» Н. Погодина.

Авторы коллективного труда не всегда находят общую, единую точку зрения на отдельные явления театрального процесса, что просто недопустимо для такого рода работы. Например, на стр. 14—15 спектакль «Дети солнца» в Московском Камерном театре назван в ряду, где перечислены «наиболее значительные горьковские постановки второй половины 30-х годов». В разделе же, специально посвященном Камерному театру, об этом спектакле

говорится, что «обращение театра к драматургии Горького оказалось неудачным. В спектакле была не понята и извращена центральная проблема пьесы — проблема интеллигенции... Неправильно в спектакле были очерчены и представители народа...».

В некоторых постановках пьес А. Н. Островского, осуществленных в годы Великой Отечественной войны, проявилась тенденция приглаживания той острой социальной критики, которая содержится в произведениях великого русского драматурга. Так, Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина при постановке в 1942 году в Новосибирске «Горячего сердца» сделал попытку истолковать все образы пьесы с точки зрения раскрытия некоего абстрактно понимаемого единого «русского национального характера». Это привело к неверному освещению таких фигур, как Градобоев и Хлынов, в которых режиссура выискивала некие «исконно русские черты». В результате Градобоев был изображен почти безобидным чудачком, а Хлынов — таким порхающим весельчаком. Ошибочная позиция постановщиков, естественно, не позволила добиться полной удачи даже таким выдающимся артистам, как К. В. Скоробогатов и Ю. В. Толубеев. Однако в «Очерках» недостатки спектакля оказались возведенными в достоинство.

Авторы «Очерков» очень мало пользуются исследовательской литературой. Создается впечатление какого-то недоверия к книгам и статьям своих же коллег театроведов. А это приводит к тому, что некоторые достижения театроведческой и литературоведческой науки не нашли отражения в литературе. В появившихся за последнее время статьях, книгах, диссертациях об А. Н. Толстом много внимания уделено проблеме изображения Петра, в частности сравнительному анализу второй и третьей редакций пьесы «Петр I». В науке утвердилось мнение о преимуществах второй редакции 1934 года перед третьей (1939), в которой появилась свойственная многим произведениям конца 30-х годов тенденция к парадной идеализации исторических личностей. В «Очерках» вторая и третья редакции пьесы рассматриваются вместе.

Вторая половина 30-х годов — время стационарирования периферийных театров — исключительно важный этап в их жизни. В эти годы совершенствуются организационно-творческие формы деятельности драматических коллективов на периферии, многие города выдвигают первоклассных актеров, режиссеров, художников. В «Очерках» помещены серьезные статьи о местных театрах. Читатель получает, правда, очень сжатое, но вполне определенное представление о театральной жизни Новосибирска, Воронежа, Ярославля, Ростова-на-Дону, Свердловска, Саратова, Смоленска и других городов. Отдельно рассматриваются первые опыты создания образа Ленина, репертуарные поиски местных театров в области советской пьесы и классики, горьковские спектакли. Учитывая, что история многих местных театров еще не написана, следует признать очень полезной систематизацию и осмысленные материалы, которые проделаны в «Очерках». И все-таки здесь ощущается известная робость. Прежде всего в самом главном — в постановке вопроса.

Мы давно уже провозгласили «конец театральной провинции», осторожно употребляем слово «периферийный», боясь обидеть товарищей, работающих не в Москве и Ленинграде. Но дело не в словах, а

в существе. Существо же состоит в том, чтобы в полный голос заявить: подлинная история русского советского театра может быть создана только на основе глубокого изучения опыта периферийного театра. Надо решительно отказаться от старой теории, которая в несколько видоизмененной форме, но бытует еще и в наши дни. Смысл этой теории сводится к следующему: основные, этапные достижения советского театра связаны с Москвой, Ленинградом, все главные находки были там, театральная жизнь периферии — лишь своеобразное отражение художественной практики Москвы и Ленинграда. Такая постановка вопроса невольно обедняет историю нашего театра.

В «Очерках» хотелось бы видеть широкую, принципиальную постановку этих проблем и развернутый разговор об этапных явлениях периферийного театра. К сожалению, этого нет. Приведем лишь два примера.

Все мы до сих пор, вот уже двадцать лет, восхищаемся замечательным актерским достижением М. Ф. Романова — его Федей Протасовым в «Живом трупе». Это — выдающаяся удача актера, глубочайшее постижение толстовского образа. В «Очерках» о Романове — Протасове сказано так: «Такие образы Федора Протасова, какие создал И. А. Слонов, М. Ф. Романов, Н. А. Соколов и Б. Ф. Ильин, могли украсить любую столичную сцену». И только. Общепринятая высшая похвала актеру, работающему не в столице!

Вот другой пример. Многие периферийные театры сделали значительный вклад не только в сценическую историю горьковских пьес, но и в горьковедение в целом. Разве трактовка П. П. Гайдебуровым образа Старика не открыла новые грани в этой горьковской пьесе? «Старик» шел после Великой Октябрьской революции в Малом театре (1919), затем в Ярославле, Калуге, Томске. Но только после того, как к пьесе обратились Гайдебуров и крупный пропагандист драматургии Горького режиссер И. А. Ростовцев (Ярославский театр им. Ф. Г. Волкова, 1943 год), был раскрыт глубокий философский смысл произведения. В образе Старика Гайдебуров обнажил темную силу мракобесия, дикого фанатизма, связанного в то же время с внутренней слабостью и трусостью. Спектакль показывал крах человеконенавистничества, торжество созидания и жизни. Спектакль этот — крупное явление в сценической истории Горького. В «Очерках» сказано об этом спектакле, сказано верно, и все-таки он «утонул» в общем перечислении работ местных театров в области классики.

История театральной самодеятельности еще не написана. Громадный размах самодеятельного искусства в наши дни заставляет оглянуться назад, пристально и вдумчиво изучить тот путь, который проделала самодеятельность за советские годы. В «Очерках» содержится, по существу, первая и во многом плодотворная попытка поставить ряд кардинальных вопросов театральной самодеятельности, обобщить и систематизировать буквально необозримый материал, связанный с этой темой. Здесь подчеркнут основной принцип нашей самодеятельности — неуклонное требование идейно-политического, эстетического воспитания ее участников, заострено внимание на проблеме репертуара, рассказано о шефстве ведущих мастеров театра над самодеятельными коллективами.

В обзоре самодеятельного сценического искусства

за период 1935—1941 годов выделено рассмотрение самодеятельности в наших селах, то есть колхозной самодеятельности. Думается, что это абсолютно верно не только по композиционным соображениям, но и методологически. Колхозная самодеятельность всегда имела свою специфику. В сельских районах самодеятельность в какой-то степени заменяет профессиональный театр. Отсюда несколько иные задачи, стоящие перед ней. Жаль, что это различие недостаточно выявлено и развито в статье. Статье не хватает теоретических предпосылок, которые бы показали качественное отличие театральной самодеятельности этого периода от предыдущего. Интересные сведения найдет читатель о жизни самодеятельного театра в годы Великой Отечественной войны, о том, как его злободневный материал и гибкие формы — сценки, обзоры, интермедии, одноактные пьесы — влились в общий поток нашего искусства.

Как уже отмечалось, серьезным, принципиальным достоинством рецензируемого труда является его боевая направленность, страстная и последовательная защита основных принципов нашего советского театрального искусства, метода социалистического реализма. Авторы убежденно и целеустремленно ведут борьбу со всяческими проявлениями формализма в сценическом творчестве и драматургии, отстаивают искусство реалистическое, народное, партийное. Нам необходимо всегда, как говорится, «держать порох сухим» против любых проявлений безыдейности в творчестве, против каких бы то ни было формалистических трюков и вывертов.

Однако борьба против формализма должна сочетаться с последовательной защитой и утверждением яркой, самобытной формы в искусстве. Между тем внимание к вопросам формы, поэтики, стилистики, в частности произведений драматургии, в книге проявилось недостаточно. В интересных главах о драматургии читатель найдет глубокий идейно-тематический разбор многих пьес, но не обнаружит развернутого, точного анализа своеобразия творческих почерков, стилистики, индивидуальных писательских стилей, отличающих, скажем, драматургию Виктора Гусева от драматургии Николая Погодина, пьесы Всеволода Вишневского от пьес Бориса Ромашова.

Книга могла быть более тщательно отредактирована. В нее вкрались неудачные формулировки, стилистические огрехи, повторы, фактические неточности.

На стр. 106, например, говорится, что автор инсценировки «Анна Каренина», поставленной МХАТ, «решился отсечь линию Левина и Китти, как линию, в философском отношении отражающую противоречия толстовского мировоззрения и ослабляющую основной драматический конфликт, который должен был передать лицемерие и ложь буржуазного общества». В такой формулировке — налицо механическое освещение противоречий Толстого. Одна сюжетная линия разоблачает — и это хорошо, другая ослабляет конфликт — и это плохо. Но ведь

противоречия Толстого в каждом образе, внутри каждой линии!

Формула Немировича-Данченко о сценическом образе как синтезе трех восприятий — жизненно реальном, социалистическом и театральном — повторена в трех местах (стр. 25, 72, 88), причем на стр. 72 и 88 неверно — вместо «социалистического» читаем «социального».

В книге часто встречается очень неудачное сочетание слов «образ» и «своеобразный»: «...Воссоздал исторические образы во всем их своеобразии» (стр. 68); «Стремилась создавать индивидуально своеобразные, психологически содержательные образы» (стр. 293); «В образе Федора Таланова мы сталкивались с индивидуальной человеческой судьбой, резкое своеобразие которой и составляло сущность образа» (стр. 510); «Няньку Демидовну — превосходно играла В. О. Массалитинова, сочетавшая в ее образе своеобразную строгость... с глубокой сердечностью» (стр. 575) и др.

Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина в годы войны был эвакуирован в Новосибирск, как верно говорится на стр. 592, а не в Пермь, как написано на стр. 494. Пьеса «На пороге к делу» принадлежит перу Н. Я. Соловьева, а не А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева, как утверждает «Указатель имен и названий» (стр. 759).

При изложении сюжета пьесы Л. Леонова «Волк родной брат жены Рошина — Лука Сандуков — назван «дальним родственником жены» (стр. 51).

Но сколько бы ни умножать список частных ошибок, неточностей, упущений, которые можно найти в рецензируемом томе, они не перечеркивают того неоспоримого факта, что коллективом советских театроведов создан большой, нужный труд по истории нашего сценического искусства, осуществлена первая, в целом заслуживающая одобрения попытка наиболее полного и систематического изложения значительного и сложного периода развития советского театра.

В заключение хочется высказать пожелание, имеющее уже косвенное отношение к рецензируемому труду, — «Очерки» рассчитаны на сравнительно ограниченный круг читателей. Об этом свидетельствует их тираж (3000 экз.). Книга велика по объему (более 750 стр.), дорога (50 руб. по старым ценам). В то же время уже назрела настоятельная потребность в популярном труде по истории советского театра, труде, рассчитанном на широкого массового читателя. Многомиллионная армия участников художественной самодеятельности, народных театров, слушателей университетов культуры, трудящихся, занимающихся эстетическим самообразованием, ощущает необходимость в общедоступной, увлекательной и ярко написанной книге, рассказывающей о развитии лучшего в мире советского театра. Теперь, когда завершается первый капитальный научный труд (должен выйти еще 3-й том), настал черед работы и над такого рода изданием, о чем следует серьезно подумать и театроведам и издательским работникам

