

Виолетта Гудкова

**Театральная секция ГАХН.
История идей и людей. 1921–1930**

«НЛО»

2019

Гудкова В. В.

Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930 /
В. В. Гудкова — «НЛО», 2019

ISBN 978-5-4448-1320-1

В начале XX века театр претерпевал серьезные изменения: утверждалась новая профессия – режиссер, пришло новое понимание метафорического пространства спектаклей, параллельно формировалась наука о театре. Разрозненные кружки и объединения пишущих о театре людей требовали институционализации, и в 1921 году на основе Государственного института театроведения была организована Театральная секция Российской академии художественных наук. Эта книга – очерк истории ее создания, нескольких лет напряженной работы – и драматической гибели в месяцы «великого перелома». Как рождалось отечественное театроведение? Какие ключевые научные дискуссии шли в стенах Теасекции, какие методологические и теоретические задачи ставили перед собой ученые? Кто и как задавал направления и структуру исследований об искусстве театра? Книга написана по архивным материалам, хранящимся в РГАЛИ. Виолетта Гудкова – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института искусствознания, автор многих работ по истории литературы и театра.

ISBN 978-5-4448-1320-1

© Гудкова В. В., 2019

© НЛО, 2019

Содержание

О чем и для чего написана эта книга	5
Эдиционные принципы	11
Глава 1	13
Причины организации Академии и ее предшественники	13
Первые уставы РАХН (ГАХН) 1924 и 1926 годов	23
Административное устройство Академии. Финансирование, штаты, зарплаты, командировки, выпуск журналов и книг (издательство, типография). Прочие важные элементы организации учреждения (рабочие помещения, библиотека, книжный киоск, концертный зал и пр.). Быт сотрудников	27
Глава 2	33
Научная программа Теасекции и ее первые сотрудники	33
Структура Теасекции, подсекции, руководители, задачи	39
Глава 3	56
Конец ознакомительного фрагмента.	69

Виолетта Гудкова

Театральная секция ГАХН

История идей и людей

1921–1930

*Любимым друзьям – Серёже, Семусю, Юре – и нашему Хогвардсу,
8-й физико-математической*

О чем и для чего написана эта книга

Перед вами очерк истории создания, нескольких лет напряженной работы – и драматической гибели Театральной секции Российской академии художественных наук (с 1925 года – Государственная академия художественных наук), написанный по архивным материалам, хранящимся в РГАЛИ. Это рассказ о том, как рождалось отечественное театроведение, что за ключевые научные дискуссии шли в стенах Академии, какие методологические и теоретические задачи ставили перед собой ученые, кто и как задавал направления и структуру исследований об искусстве театра¹.

Недолгая, но на редкость продуктивная деятельность Театральной секции, созданной в начале 1920-х годов и ликвидированной уже к их концу, долгое время оставалась мало кому известной. Тихая академическая заводь вдруг оказалась средоточием идеологических противников власти. После разгрома Академии многие из тех, кто в ней работал, не то чтобы исчезли из профессии – постарались быть менее заметными, более не рисковали. Попав под подозрение властей и оказавшись без работы, они, конечно, не обсуждали случившееся сколько-нибудь широко.

В 1950-е, 1960-е, даже в 1980-е люди, стоявшие у истоков отечественной науки о театре, еще ходили по московским улицам. В ГИТИСе рассказывал о культуре итальянского Средневековья чудом уцелевший бывший кадет А. К. Дживелегов, блистательные лекции читал П. А. Марков, за столом научного сотрудника Бахрушинского музея сидел В. А. Филиппов, продолжали писать книги и ходить в театры Н. Д. Волков и П. М. Якобсон, в домике на Арбате принимал новых учеников А. Ф. Лосев... Но на протяжении десятилетий отсутствие знания об истоках профессии теми отечественными театроведами и историками театра, кто пришел за ними, кажется, даже не осознавалось.

В 1995 году в Государственном институте искусствознания на Козицком состоялась конференция, посвященная 75-летию ГАХН. Доклады читали два дня, прошли интересные обсуждения, была обнародована масса нового материала. После обобщающих выступлений² перешли к докладам о работе различных секций Академии – Психологической, Полиграфической, Библиографического отдела, Хореологической лаборатории и секции Изучения творчества детей. Для рассказа о Театральной секции тогда докладчика не нашлось. Ценнейший, достаточно

¹ Театроведение создавалось в двух научных учреждениях: параллельно московской Теасекции ГАХН плодотворно работал Театральный отдел ленинградского Института истории искусств (Зубовского института), рассказ о котором не входит в задачу данной работы.

² См.: *Вздорнов Г.* ГАХН в контексте современной науки // Вопросы искусствознания: Журнал по теории и истории искусств. М.: ГИИ. XI. (2/1997). С. 5–6; *Стрекопытов С.* ГАХН как государственное научное учреждение // Там же. С. 7–15; *Хан-Магомедов С.* ГАХН в структуре научных и творческих организаций 20-х годов // Там же. С. 16–23.

систематизированный архив Теасекции ГАХН до поры до времени был никому не нужен и тихо лежал в РГАЛИ, не вызывая ни у кого интереса.

По размышлению можно понять, отчего сложилось так, а не иначе.

В 1930-е, после разгрома ГАХН, «вычищенные» сотрудники Теасекции уходили в менее связанные с идеологией области, будучи не уверенными в дальнейшей своей судьбе. Травматический опыт репрессий хорошо запомнился. И на протяжении десятилетий в публичном пространстве о существовании опальной Академии молчали.

После войны, в 1948–1949 годах, гонения вновь обрушились на театральных критиков и театроведов, по профессуре и питомцам Государственного института театрального искусства катком проехала кампания по борьбе с космополитизмом.

Как очевидно сегодня, и после смерти Сталина, в середине 1950-х, дышалось все еще нелегко (напомню неприятие пьес А. Володина, В. Войновича, запрет зоринских «Гостей» и травлю автора, сложности с рождением театра «Современник», выразительные репетиции на его сцене «Голого короля» Евг. Шварца и пр.)³. Когда во второй половине 1950-х началась волна трудной, все еще не уверенной в исходе реабилитации расстрелянных, замученных, пропавших без вести, многие бывшие научные сотрудники ГАХН были живы, работали. Но, разбросанные по различным местам службы, разобщенные, интеллектуально обескровленные, не могли и помышлять о восстановлении прежних исследований. Да и просто – минуло три десятилетия, самым молодым сотрудникам Теасекции было под шестьдесят.

Когда же пришли 1960-е, с оживившимся современным театром, интерес к академической работе, как сейчас представляется, был отодвинут распахнувшимися возможностями и увлекательными задачами.

Новое поколение отечественных театроведов, получивших в свое распоряжение в начале – середине 1960-х годов сектор Театра народов СССР в Институте истории искусств, основанном в конце войны И. Э. Грабарем, скорее всего, собственно о ГАХН и ее Теасекции в эти годы забыло. Зато сотрудники института хорошо помнили недавние увольнения, идеологическую травлю, безденежье. Мужества требовали избираемые к исследованию темы – книга К. Л. Рудницкого о репрессированном Мейерхольде, появившаяся на гребне оттепели, стала одной из лучших. Во второй половине 1970-х вышло в свет двухтомное исследование М. Н. Строевой «Режиссерские искания К. С. Станиславского». Много позже занялись Евг. Вахтанговым, Л. Сулержицким, А. Таировым, Мих. Чеховым, Вас. Сахновским... Но в целом у театроведческой среды вкус к исследованиям историко-теоретического характера был надолго отбит. Недоставало и образовательного фундамента: это поколение театроведов, как правило, не владело иностранными языками, соответственно, не могло читать новейшую специальную литературу, тем более что, если даже книги и статьи появлялись, они зачастую оседали в спецхранах. Живые связи с зарубежными коллегами были утрачены и восстанавливались медленно, поездки по Европе и миру были предельно затруднены, архивы – либо вовсе закрыты, либо труднодоступны – открываться они начали только в конце 1980-х, неспешно, не все и не для всех (а сегодня процесс разворачивается в обратную сторону). Все это, вместе взятое, привело к переориентации исследователей на актуальную отечественную тематику. Утраченное историческое знание сказывалось в сужении видения проблем и методов их рассмотрения.

Талантливые литераторы и критики, составившие сектор Театра народов СССР в институте на Козицком, азартно занялись живым театром, находившимся на подъеме в десятилетие 1960-х – начала 1970-х. Заинтересованное рецензирование ярких спектаклей, работа в худсоветах, страстное участие в нередких кампаниях по отстаиванию то режиссера (А. Эфроса, О. Ефремова, Ю. Любимова, Л. Хейфеца), то драматурга (А. Володина, В. Розова, позднее

³ См. об этом: Гудкова В. Инерция страха и попытки прорыва. Драматургия на втором съезде советских писателей // Новое литературное обозрение. 2017. № 145. С. 86–105.

– Л. Петрушевской либо В. Славкина), статьи в защиту пьесы либо театральной премьеры, борьба с доносами, публичные диспуты, радости создания новых коллективов – «Современника», Таганки – занимали их души и умы значительно больше, нежели рискованная сравнительно недавняя «история», о которой, надо признать, они мало что знали. Чудом сохранившиеся дневники и письма еще таились в столах авторов, многие мемуары только писались...

Доступ к сохранившимся документальным источникам был весьма ограничен, да и вкус к архивам, осознание их значения начали просыпаться лишь на исходе 1970-х. Свою роль в этом сыграли литературоведы – вспомним бум архивных публикаций конца 1980-х – начала 1990-х годов. Ситуация стала меняться лишь в те месяцы с резким расширением допущенного к печати и жадным интересом к прежде запрещенным именам и событиям. Каждое новое-старое имя вытаскивало с собой, как вывороченный из земли корень, множество неизвестных сведений, фактов, задавало новые вопросы. У меня внимание, доверие, любовь к документу оказались связанными с драгоценной возможностью работать с рукописями М. А. Булгакова, в конце 1970-х – бесспорного кумира читающей публики. Ценность и взрывчатость исторического источника, его невероятная продуктивность театроведами была понята далеко не сразу, входила в сознание на протяжении не менее двух десятилетий.

Лишь к середине 1990-х, оглядевшись по сторонам и переведя дух от бурных происшествий и перемен общественной и культурной жизни России, театроведы вспомнили о предшественниках.

К огромному научному наследию ГАХН начали обращаться только в два последних десятилетия⁴. Первым основательным изданием стал двухтомник «Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов», подготовленный рабочей группой исследователей из Германии, Италии, России и Франции (М.: Новое литературное обозрение. 2017. Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской). В нем были опубликованы и материалы проходившей в Театральной секции методологической дискуссии. Но в целом деятельность Теасекции до настоящего времени остается практически неизвестной. Между тем к середине 1920-х она стала одним из самых авторитетных и влиятельных подразделений Академии.

Насколько можно судить, теоретические идеи ученых Теасекции так и не получили развития, многие – усвоены без знания их авторов. Поэтому мне показалось важным как можно полнее представить в книге тексты, звучавшие в середине 1920-х на ее открытых и закрытых заседаниях. Сохранившиеся протоколы докладов и стенограммы обсуждений доносят до нас немало не остывший жар теоретических споров, так что мы в полной мере можем ощутить горечь несбывшихся планов, невыпущенных книг, задушенных идей.

Сегодняшнее состояние театроведческой науки подтверждает, что уничтожение Теасекции ГАХН (и ТЕО в ленинградском ГИИИ) на рубеже от 1920-х к 1930-м нанесло реальный и, в определенном смысле, непоправимый вред русскому театроведению как советского, так и

⁴ Некоторые ключевые темы книги разбирались в статьях: *Гудкова В. В.* Театроведение 1920-х годов: поиск метода // История театра в архивных и книжных собраниях. М.: Три квадрата, 2011. С. 123–133; *Gudkova V.* Die Semantik der Theateraufführung: Die Theatertheorie an der GACHn // Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst: Russische Asthetik und Kunsttheorie der 1920^{er} Jahre in der europaischen Diskussion. Hamburg Felix Meiner Verlag, 2014. S. 309–321; *Гудкова В.* Смена караула, или Новый театральный зритель 1920-х – начала 1930-х гг. // Новое литературное обозрение. 2014. № 123. С. 104–130; *Гудкова В. В.* «Новый зритель» как проблема: Изучение публики 1920-х гг. в докладах Театральной секции ГАХН. 1925–1928. Публ., вступ. ст. и коммент. В. В. Гудковой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6. М.: Индрик, 2014. С. 743–812; *Гудкова В.* Кому мешали ученые, или Как разгоняли Теасекцию ГАХН // Новое литературное обозрение. 2015. № 134. С. 170–201; *Гудкова В. В.* Театр как искусство в философской и театроведческой рефлексии ГАХН // Искусство как язык – языки искусства. Государственная Академия Художественных Наук и русская эстетическая теория 1920-х гг. Филологическое наследие. В 2 т. / Под ред. Плотникова Н. С. и Подземской Н. П. М.: Новое литературное обозрение, 2017. Т. 1. Исследования. С. 227–264; *Гудкова В. В.* Дискуссия о терминах в Теасекции ГАХН: к созданию аналитического языка театроведения // Междисциплинарный журнал «Шаги». ИОН РАНХиГС. 2017. № 3. С. 24–44.

постсоветского периода. Непоправимый – в том смысле, что прошедший век никто не вернет, а начинать приходится все равно с того самого места, где движение мысли было прервано.

Исследователям Теасекции ГАХН не было суждено успеть реализоваться в той мере, в какой они того стоили. Не вышли задуманные, полунаписанные, существующие порой лишь в планах и набросках книги и статьи; важные работы П. А. Маркова, В. Г. Сахновского, Н. Д. Волкова, В. А. Филиппова печатались как отдельные локальные высказывания и, будучи разбросаны по различным газетам и журналам, нередко заредактированные до стерильности, не воспринимались как звенья большого замысла.

Размышляя над структурой книги, я думала, нужно ли и каким образом разделить теоретические споры (что такое театр, спектакль, режиссура, актерское искусство, как возможна и возможна ли фиксация спектакля) – и философские основания дискуссии, рассуждения общеметодологического характера и анализ языка рождающейся науки. Очевидна была редкая системность деятельности новоиспеченных театроведов, тесная связь изучения материала и теоретических концепций, создающихся на его основе. Темы конкретных индивидуальных исследований вырастали одна из другой, провоцировали развитие мысли коллег, подпитывали друг друга. И важным было, выделив смысловое проблемное ядро задач Теасекции, показать, как связаны доклады одной подсекции с докладами соседней. Как начавшаяся в ГАХН (и в Теасекции) работа над Терминологическим словарем вызывает к жизни дискуссию П. М. Якобсона и В. Г. Сахновского. Изучение, как тогда говорили, «в историческом разрезе» рецепции «Ревизора» на русской сцене, встретившись с мейерхольдовской премьерой, выливается в многодневное обсуждение спектакля в различных ракурсах. Что, в свою очередь, приводит к размышлениям Сахновского о режиссуре, ее метафизике, важнейших задачах и пр. Дискуссии об актуальных событиях (таких, как обсуждение ситуации во МХАТе Втором либо выход в свет книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве») подталкивают Н. Л. Бродского к мысли о меняющейся функции зрителя, а у Н. Д. Волкова рождают существенные соображения об эволюции театральной критики и т. д.

И конечно, фоном, многое определявшим в работе театроведов, идут события не культурные и художественные, а общественно-политические. В Теасекцию спускаются задания Наркомпроса, на территории ГАХН звучит установочное выступление П. М. Керженцева, предваряющее совещание при Агитпропе весной 1927 года, либо Теасекцию настоятельно просят подготовить материалы для Совещания о состоянии театральной критики и драматургии 1930 года.

Главным же и поразительным было то, что все происходящее разворачивало умы ученых в сторону исследования той или иной *научной* проблемы, не конъюнктурного послушания. Сколько можно судить, это было не нарочитой фрондой, а органичным проявлением характеров определенного типа, склада ума и образа мышления этих людей.

В итоге при соблюдении общего принципа хронологического рассказа были выделены главы: дискуссия В. Г. Сахновского и П. М. Якобсона о методе, длительная работа над Терминологическим словарем и размышления о меняющейся роли зрительской аудитории. А в середине повествования о профессиональной деятельности Теасекции помещен краткий очерк о центральных героях книги, их биографиях, перипетиях судеб.

Архив ГАХН вообще и Театральной секции в частности – это летопись, порой почти подневная, рассказывающая об интеллектуальной и духовной жизни поколения профессуры, чье становление пришлось на 1910–1920-е годы.

Количество архивных документов Театральной секции составляет тысячи страниц. Это колоссальная и очень важная информация, от докладов и их обсуждений до характеристик отдельных, порой – выдающихся личностей, деталей устройства научного, и не только, быта, политических и культурных событий в их объемном отражении в документах эпохи. И данная работа – лишь первая попытка рассказать о Теасекции и ее существенных начинаниях.

В фонде отложились документы различного типа. Сугубо административные (сведения о составе и численности Теасекции, посещаемости и пр.), далее – планы и отчеты, дающие общее представление о программе исследований секции, то есть тесно связанные с содержательным наполнением работы. Наконец, ценнейшие свидетельства деятельности Теасекции – разнесенные по годам тезисы докладов и стенограммы их обсуждений, последовательная хроника исследовательской мысли: 1922, 1923, 1924, 1925... – и мучительные месяцы разгрома, 1929–1930.

Создавалась Теасекция в годы, когда авторитет академической профессуры был бесспорен, а революционные идеи воспитания нового человека многим представлялись достижениями. Годы нэпа, казалось, вернули надежду и подтвердили исторический оптимизм. Важно еще раз сказать очевидное сегодня: новая экономическая политика, введенная для спасения власти (в противном случае рискующей быть сметенной разоренным, голодным народом), объявившая свободу частной инициативы, предпринимательства и торговли, привела к взрыву и свободе интеллектуального, художественного, научного творчества⁵. Существование Академии (и Теасекции в ее рамках) не просто совпало с недолгим периодом новой экономической политики государства (1922–1927), оно было возможным лишь в это время.

Уже упоминавшееся печально известное совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 года стало внятным сигналом об исчезновении недавних возможностей, заявив о расширении полномочий идеологической цензуры, все энергичнее теснившей среди прочих академические вольности.

Массив сохранившихся источников Теасекции хорошо иллюстрирует изменения в интенсивности научной работы. Первый год отсутствует вовсе – канцелярия еще не отлажена, доклады читаются, но некому вести стенограммы и подшивать отчеты о заседаниях. Второй и третий годы существования оставляют следы в архиве, но они очевидно неполны. Максимальный «урожай» дают 1924/25, 1925/26 и 1926/27 академические годы. В каждом из них отложилось не менее десяти единиц хранения, содержащих тезисы докладов и стенограммы их обсуждений, причем некоторые объемом в 150, 200 и более страниц. Это и было самым продуктивным временем, расцветом Теасекции.

Но уже с 1928 года видно, как съеживаются темы исследований. Здесь всего пять единиц хранения, и их нетрудно перечислить. Это деловая переписка с театрами (о возможности работать в их архивах), заседания ритмистов, доклад нового сотрудника Теасекции, активного «марксиста» В. А. Павлова, и его обсуждение, документы в связи с подготовкой совещания по драматургии и критике, записи о заседании Комиссии по строительству театральных зданий...

Высокая наука исчезает из планов Теасекции, сменяясь административными, техническими, агитационными – практическими заданиями. И это результат не «усталости» и упадка творческой продуктивной работы, а следствие меняющегося климата времени.

Знакомство с историей работы Театральной секции и обстоятельствами ее разгрома сегодня необходимо остающимся в профессии театроведа, историка театра и ничуть не в меньшей степени – театрального критика. Потому что помимо конкретных, связанных с профессией размышлений и споров в докладах Теасекции и их обсуждениях проявляется то ускользающее и все же сохраняющееся вещество истории, которое многое способно объяснить в нынешнем состоянии науки о театре, ее успехах и провалах. Скажем, отчего так упорно чураются сегодняшние театроведы и историки театра концептуальности, апелляции к теории, обращения к глубинным философским основаниям театра как искусства. Представляется, что советское искусствознание вообще и театроведение в частности сохранили в своей генети-

⁵ «Нэп означал уступки крестьянству, интеллигенции и городской мелкой буржуазии, ослабление контроля над экономической, социальной и культурной жизнью и замену принуждения примирением в отношениях между коммунистами и обществом. Но в это же время Ленин очень ясно дал понять, что послабления не должны распространяться на политическую сферу» (*Фицпатрик Ш.* Русская революция. М.: Издательство Института Гайдара, 2018. С. 179–180).

ческой памяти нежелательность любых методологических споров и дискуссий, со временем, кажется, искренне утратив к ним интерес. И ныне лучшие исследователи в этой области гуманитарного знания, кропотливо отыскивая все новые факты и устанавливая их исторические, художественные и бытовые связи, комментируя события и имена, привычно удерживаются от создания каких-либо концепций общего порядка.

Недавние (неоконченные) распри нынешнего Министерства культуры и научно-исследовательских институций поразительно схожи с ситуацией конца 1920-х, месяцев нарастающего диктата чиновников, стремящихся руководить наукой и обнаруживающих свое невежество. Директивы этого времени смело можно, стряхнув пыль с архивных листов, использовать вновь, не тратя времени на сочинение свежих: и по своей сути, и по ожившим сегодня формулировкам они удивительным образом повторяют друг друга. А выступления яростных противников мейерхольдовского «Ревизора» чуть ли не те же, что и упреки и обвинения, звучащие в последние несколько лет по поводу некоторых шумных премьер: режиссер «убил пьесу», сломал структуру классического произведения, у него концы не сходятся с концами, представил зрелище путаное и невнятное, к тому же перенасыщенное порочной эротикой и т. д.

Одной из самых полезных и плодотворных тем исследования мне видится история идей в российском театроведении, в частности – трансляция смыслов и анализ смены художественных приемов. Ключевая задача книги – представить основные направления работы, круг идей, выдвинутых сотрудниками Театральной секции, и, хотя бы в общих чертах, показать связи с проблематикой, занимающей театроведение век спустя. Многие из печатающихся текстов докладов и их обсуждений ценны не только в качестве «исторического материала», но и как остросовременный методологический экзерсис.

Чего же хотели, чего добивались создатели науки о театре?

Кажется, что их дальняя (главная) цель могла быть выражена словами современного им философа: «И когда живые, и потому наделенные громадной силой убеждения образовательные мотивы времени получают не только отвлеченную формулировку, но и <...> всякую иную умственную обработку <...> тогда вырастает философия мирозерцания, которая дает в своих великих системах наиболее совершенный ответ на загадку жизни и мира...», попытку разгадать «загадочность актуальной действительности». Потому что «каждая часть готовой науки есть некоторая целостная связь умственных поступков, из которых каждый непосредственно ясен и совсем не глубокомыслен. Глубокомыслие есть знак хаоса, который подлинная наука стремится превратить в космос, в простой, безусловно ясный порядок»⁶.

Наверное, к тому же должны стремиться и мы.

И наконец, последнее, не менее важное автору. Помимо публикации собственно текстов, погружающих читателя в контекст становления российской театроведческой науки, и первой попытки их анализа хотелось и обрисовать былые типы человеческих характеров, напомнить о людских судьбах. Отдав дань глубокого уважения поведенческим жестам наших предшественников в порой драматических обстоятельствах, сделать рассказ о ГАХН документированным романом эпохи.

⁶ Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. Международный ежегодник по философии культуры. 1911. Книга первая. С. 45, 50, 54.

Эдиционные принципы

В книге используются документы различных типов: представленные авторами тезисы и (немногочисленные) тексты докладов, стенограммы обсуждений, протоколы заседаний. Их общая и важная черта – свобода от какого-либо цензурного вмешательства.

Тезисы или тексты докладов, как правило написанные собственноручно автором, правке не подвергаются.

В стенограммах обсуждений докладов и протоколах заседаний минимально корректируются знаки препинания, орфография.

Сокращенные до инициалов имена ораторов, слово «товарищ», усеченное в стенограмме до «т.» или «тов.», сокращения «Т. с.» (Театральная секция) и «напр.» (например) разворачиваются без специальных обозначений.

Различные написания структурных элементов Теасекции (например: подсекция Современной драматургии, Современного репертуара и театра, Театра и репертуара, Современного репертуара, либо – подсекция Теории – Теоретическая подсекция, подсекция изучения творчества Актера – подсекция Актера, Комиссия художественной терминологии и Терминологическая комиссия) не унифицируются, оставлены так, как они обозначены в данном конкретном документе.

Слова и (или) их фрагменты, дописанные публикатором, помещены в квадратные скобки, угловыми скобками отмечены вставленные им слова.

Выделения в тексте любого рода (разрядка, крупный шрифт, жирный шрифт, подчеркивания) переданы курсивом. Если они принадлежат документу (протоколу, стенограмме, любому цитируемому источнику) – это специально не оговаривается.

Отдельной проблемой стало комментирование упоминаемых в тексте лиц. С одной стороны – есть Интернет и сведения почти о любом персонаже можно получить, потратив немного времени на поиск. С другой – слом школьного образования и существенные трансформации образования высшего привели если не к разрушению воспринимающей среды, то к ее разрежению, усложнив привычную рутинную задачу.

Если (оптимистически) предположить, что книгу будут читать через двадцать лет, как предугадать, кто из ее героев станет неизвестен – Троцкий или Игорь Ильинский? Буденный или Выготский? Кого комментировать, а кого «и так все знают». Фигура предполагаемого читателя окутана мраком неизвестности. Сегодня прискучило объяснять, чем известны Авербах и Бескин, Бачелис и Нусинов, о них много писали в 1980–1990-х годах (в связи с публикациями запрещенных некогда произведений 1920-х годов и разбором старых газетно-журнальных споров), но запомнились ли они? Поэтому в дело вступает субъективный отбор автора, который заведомо не может стать убедительным для всех.

Комментарии к персонажам книги даются не строго при первом их упоминании (как это принято), а размещены там, где герои в наибольшей степени проявляются содержательно (и в именном указателе эта страница выделена полужирным шрифтом).

Примечания к главам следуют непосредственно за самими главами.

Автор выражает глубокую признательность коллегам из Сектора театра Института искусствования, обсуждавшим рукопись на разных стадиях готовности: Н. Э. Звенигородской и В. В. Иванову, участникам научных дискуссий в связи с темой книги – М. С. Неклюдовой, Н. П. Подземской и Н. С. Плотникову и рецензентам – Е. Н. Пенской, Е. В. Сальниковой и С. В. Стахорскому. Безусловно автор благодарен директору РГАЛИ Т. М. Горяевой и компетентным сотрудникам РГАЛИ, на протяжении многих месяцев заинтересованно сочувствующим

щим работе. А также – Л. Г. Пичхадзе за дружескую профессиональную помощь на последнем этапе подготовки книги.

Глава 1

Как были созданы РАХН и ее театральная секция

Причины организации Академии и ее предшественники

Кому принадлежала инициатива создания РАХН? Властям или ученым? Похоже, что в те месяцы 1921 года устремления и тех и других совпали. Заккрытие факультетов, сначала – исторических, затем юридических и филологических, высвободило (лишило работы) сотни доцентов и профессоров в стране. Принявшие решение остаться в России ученые гуманитарии должны были каким-то образом переустроить свою профессиональную жизнь. С другой стороны, власть нуждалась в авторитетных экспертах при решении важных задач руководства художественными и культурными учреждениями (и, по возможности, процессами) – театрами, библиотеками, музеями, издательствами и др. При решении этих задач ей приходилось опираться на старые кадры. (Коммунистическая академия создана уже в 1919 году, но все-таки нужны были известные имена с устоявшейся репутацией.)

В начале 1921 года в системе Наркомпроса возник Академический центр. И тогда же профессор П. С. Коган⁷ (тогда – сотрудник ТЕО) отправляет докладную записку А. В. Луначарскому о «вовлечении художественного мира в дело коммунистического строительства»⁸. В мае при Наркомпросе создана Научно-художественная комиссия, которая должна была заняться организацией РАХН. Председателем комиссии был назначен Коган. Заместителем – А. М. Родионов⁹. Ученым секретарем – А. И. Кондратьев¹⁰. Распределение обязанностей, по-

⁷ Коган Петр Семенович (1872–1932), прекрасно образованный, достаточно консервативный, с одной стороны, с другой – лояльный марксистским умонастроениям профессор, известный исследователь западноевропейской литературы, незадолго до назначения на этот пост напечатал небольшую книжку «В преддверии грядущего театра» (М.: Первина, 1921), собранную из трех его статей. В ней ясно прочитывался неподдельный революционный пафос автора, уверенного как в пользе, даже необходимости театрального искусства в деле построения лучшего (коммунистического) общества, так и в реальности осуществления этого идеального плана. Оптимистические умонастроения влиятельного и авторитетного профессора, по-видимому, способствовали его назначению руководителем новой Академии.

⁸ Проф. Коган П. Государственная Академия Художественных Наук // Печать и революция. 1917–1927. М.: ГИЗ. Кн. 7. С. 293–294.

⁹ Если о личности президента ГАХН П. С. Когана известно немало, то об Александре Михайловиче Родионове (1880–?) сведений совершенно недостаточно. Вице-президент ГАХН (вместе с В. В. Кандинским), член Президиума ГАХН, непреходящий член Правления окончил Петроградский университет. Хотя в штатном расписании Родионов носил гордое звание вице-президента, реально он, судя по сохранившимся документам, с 1924 по 1927 год руководил в Академии административно-юридической частью (см.: Анкеты, сведения о научных сотрудниках РАХН на 1 июля 1924 г. // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 15. Далее при указании фонда название архива опускается), работая юрисконсультом Академии. В этом своем качестве был непременно приглашаем на заседания Президиума в случае возникновения конфликтов или правовых коллизий, вел суды, изучал разнообразные иски, время от времени появляющиеся в ГАХН. Область его интересов и компетенций была довольно широкой, от исследования авторского права для театральных работников (режиссеров), юридического положения театра в России, обширных сведений в области театрального образования (см., например, подлинные протоколы заседаний Президиума Государственной Академии Художественных наук № 181–231. 5 октября 1926 – 26 сентября 1927 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 501) – до корректного рассмотрения коммунальных склок. Кроме этого, Родионов привлекался для работы то в одной, то в другой подсекции Театральной секции, читал и обсуждал доклады, а в 1927–1928 годах руководил работой комиссии Революционного театра. В начале 1930 года был освобожден от должности и обращался с просьбой о трудоустройстве (Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 171).

¹⁰ Кондратьев Аким Ипатович (1885–1953), литературовед, родом из крестьян, заполняя анкету ГАХН (1921), сообщал, что «имеет три высших образования» (с 1913 по 1916 год учился на общественно-юридическом факультете, а с 1916 по 1919 год прослушал литературно-философский цикл в Московском городском народном университете имени А. Л. Шанявского). До Февральской революции служил помощником нотариуса в Москве. С 1920 года – в учреждениях Наркомпроса. В ГАХН он был одним из старейших сотрудников. Ученый секретарь подсекции Всеобщей литературы ГАХН С. В. Шервинский вспоминал о нем так: «...рядом с Петром Семеновичем <Коганом> вскоре возникла маленькая длинноволосая круглоголовая фигура. Небольшая серенькая бородка ничего не могла прибавить к этому лицу, лишенному всякого выражения.

видимому, было следующим: президент РАХН задавал «генеральное» направление, научные ориентиры создаваемому учреждению. Ученый секретарь ведал практической стороной организационных мероприятий. За вице-президентом Родионовым оставалось правовое, юридическое рассмотрение возникавших, не обязательно научных, проблем и споров.

16 июня 1921 года проходит первое заседание Научно-художественной комиссии, на котором Коган сетует, в частности, на чрезмерную дифференциацию интеллектуальных занятий, в результате чего «художник уже давно перестал понимать ученого»¹¹. И предлагает план синтетического изучения искусства.

На заседании выступает А. В. Луначарский, который, в частности, говорит:

«При разногласии в вопросах искусства, при ожесточенной борьбе направлений, которая имеет сейчас место не только в плоскости академических споров, но – что хуже – в учреждениях, ведающих художественной жизнью республики – нужна некоторая общая предпосылка для решения всех спорных вопросов, авторитетный орган, суждения которого были бы окончательны и выносились бы на основании строго научных данных»¹².

Бесспорно, никакой, пусть даже самый компетентный орган не мог решить «все спорные вопросы» искусства, вынося «окончательное» суждение. Но в целом задача понятна. К тому же нарком просвещения говорил не об одних лишь актуальных спорах. «Академии <...> ставится задача не только служить злобе дня в разрезе углубленного научного исследования, она должна работать „на вечность“. Она должна строить научную эстетику, систематизируя опыт прошлого, между прочим, и тот опыт, который накопился в революционные годы в области художественной работы»¹³.

Таким образом, можно утверждать, что при создании РАХН представления о роли будущей Академии у властей (в частности, тогдашнего наркома просвещения Луначарского) и университетской профессуры были и увлекательными, и схожими и на первом этапе серьезных разногласий не наблюдалось.

В протоколе № 4 заседания Научно-художественной комиссии при Наркомпросе¹⁴ в явочном листе стоят подписи не только организаторов – А. В. Луначарского, А. И. Кондратьева,

Наш малозаметный, но всюду присутствующий Аким Ипатович никому не мешал...» (*Шервинский С. В.* Воспоминания // Декоративное искусство. Журнал художественной практики, теории и истории визуальной культуры. 1996. № 2–4. С. 15). Пухлое Личное дело Кондратьева рисует образ человека практичного, так как по большей части состоит из разнообразных (и неизменно удовлетворяемых) просьб материально-бытового характера, как то: выделить дачу, поставить телефон в московской квартире, предоставить дополнительную комнату в 20 кв. аршин; освободить от взносов по подоходному налогу, выдать путевку на полторамесячный отдых в Крыму и т. п. В 1923 году по его предложению при Академии организовывается типография. На протяжении нескольких лет он чрезвычайно активно работает в ГАХН, и не только в ней. В 1926 году – член-корреспондент ГАХН, член Общества крестьянских писателей, преподает в Московском городском народном университете имени А. Л. Шанявского и сотрудничает с московским центральным Театром водного транспорта. Но вскоре одна за другой всплывают мутные истории о пропаже чужих рукописей, исчезновении казенных денег, беспорядках в гахновской типографии. Венчает ученую карьеру Кондратьева «Выписка из Протокола заседания Комиссии по чистке аппарата ГАХН от 12 сентября 1930 г.». В ней говорится, что с 1898 по 1905 год Кондратьев работал литейщиком на Мытищинском литейном заводе, а в 1905–1906 годах – в типографии Калужского губернского земства, что позволило ему спустя годы, используя старые связи и новое служебное положение, «купить у своих знакомых типографию в Калуге и вместе с ней перевезти в Москву весь обслуживающий персонал, в том числе и своего брата, какового он поселил в здании Академии. <...> Не имея достаточной научной квалификации, являлся действительным членом ГАХН. Занимался рвачеством, получал добавочное вознаграждение по организуемым им выставкам (например, Венецианской), устраивал себе заграничные командировки» и пр. Кондратьева отчисляют из ГАХН как «лженаучного сотрудника», ему запрещено занимать самостоятельные административно-хозяйственные должности. Он покидает прежнюю квартиру, не сообщив администрации ГАХН нового адреса. Но осенью 1930 года, когда в результате чистки гахновских рядов от «старорежимной профессуры» прежняя Академия перестает существовать, Кондратьев возвращается в ряды обновленного учреждения (см.: Личное дело Кондратьева А. И. // Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 143).

¹¹ Проф. Коган П. Государственная Академия Художественных наук // Печать и революция. С. 295.

¹² Цит. по: Коган П. С. О задачах Академии и ее журнала // Искусство. 1923. № 1. С. 6, 8.

¹³ Там же.

¹⁴ Протоколы № 1–17 заседаний Совета Научно-Художественной комиссии Государственного Художественного Комитета Наркомпроса по организации Российской Академии Художественных Наук за 1921 г. 16.VI.1921 – 30.VIII.1921. Протокол № 4 от 4 августа // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 7.

П. С. Когана, Н. П. Горбунова, но и Н. И. Альтмана, А. Г. Габричевского, М. О. Гершензона, Н. Э. Жолтовского, В. В. Кандинского, П. В. Кузнецова, Н. П. Ламановой, С. М. Третьякова, М. Д. Эйхенгольца, то есть представителей художественной элиты. На том же заседании Третьяков рассказывает (отчитывается) о поездке в Китай, по впечатлениям от которой через два года напишет пьесу «Рычи, Китай» для театра Мейерхольда.

7 октября 1921 года заместителем Луначарского на посту наркома просвещения М. Н. Покровским утверждено Положение о РАХН и зафиксирован первый состав действительных членов – 75 человек. Среди них – Л. И. Аксельрод, П. С. Коган, А. И. Кондратьев, Ф. А. Степун, П. А. Флоренский, Н. Е. Эфрос¹⁵. Эту дату и принято считать датой рождения будущей ГАХН.

И в тот же день Академия получила три комнаты в здании Наркомпроса на Остоженке (в бывшем Катковском лицее) и небольшое помещение с залом для заседаний (в недавней гимназии Поливанова на Пречистенке, 32; еще ранее – усадьбе Охотниковых). Новое учреждение принимали особняки с хорошей родословной, с еще не выветрившейся исторической памятью¹⁶.

В феврале – мае в штат РАХН зачислено еще 57 человек, среди них П. А. Марков, Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, А. Я. Таиров¹⁷. Таким образом, к лету 1922 года в штате РАХН числилось 132 сотрудника. А в конце 1923 года Академия располагала уже 159 штатными сотрудниками.

Образовательный уровень сотрудников ГАХН был очень высоким. Здесь служили люди, окончившие Московский университет (пожалуй, их было большинство), но еще и выпускники Петербургского (Петроградского) университета, Высших Бестужевских курсов, питомцы Тенишевского училища, Рижского политехнического, Харьковского, Киевского, Екатеринбургского и других провинциальных университетов; были сотрудники, получившие образование за границей, – выученики Берлинского, Парижского (Сорбонны), Бернского, Гейдельбергского университетов. В основании же образования стояли классические гимназии, столичные и провинциальные, дававшие надежный фундамент владению несколькими языками, в том числе латынью и греческим. Более молодые нередко проходили курс Народного университета им. А. Л. Шанявского, и далеко не всегда академического его отделения, так что ни о какой латыни речь уже не шла. Но встречались в штатах ГАХН и такие, как Петр Авдеевич Кузько, имевший всего лишь неполное среднее образование и тем не менее исполнявший обязанности ученого секретаря Социологического отделения.

С чем были связаны актуальность создания Театральной секции и ее растущее значение в составе ГАХН?

¹⁵ С. П. Стрекопытов (в статье: ГАХН как государственное научное учреждение // Вопросы искусствознания. 1997. XI (2/97). С. 8) ошибочно называет Н. К. Эфроса, но речь, конечно же, идет о Николае Ефимовиче Эфросе, первом руководителе Театральной секции.

¹⁶ В названиях московских особняков фамилии прежних владельцев уступали аббревиатурам, анонимность одерживала верх над «лицом», сообщая о наполнении старых зданий новым содержанием: сначала бывший Катковский лицей занимал Наркомпрос, чтобы затем уступить помещение РАХН. Усадьба Охотниковых переходила к гимназии Поливанова, за ее упразднением передавалась ГАХН, чтобы в результате быть захваченной Трудовой школой № 34. В первые послереволюционные годы язык резко менялся, и новообразованные аббревиатуры, понятные организаторам учреждений, для людей сторонних порой оставались загадочными. Что означало, что их и не принимали в расчет как возможных адресатов. Ср. диалог героя автобиографических булгаковских «Записок на манжетах» с приятелем, беллетристом Ю. Слезкиным: «Слезкин усмехнулся одной правой щекой. Подумал. <...> Подотдел искусств откроем. – Это... что такое? – Что? – Да вот... подудел? – Ах нет. Под-от-дел! – Под? — Угу. – Почему под? – А это... Видишь ли <...> есть отнаробраз, или обнаробраз. От. Понимаешь? А у него подотдел. Под. Понимаешь?» (Булгаков М. А. Собр. соч. в 5 т. М.: Худ. лит., 1989–1990. Т. 1. С. 476). Ослабевшему после болезни герою речи собеседника представляются продолжением тифозного бреда. Активно встраивающийся в новую действительность Слезкин, судя по передаче его рассказа, с легкостью усваивает элементы новояза. Автор же это языковое лексическое уродство отторгает.

¹⁷ Штаты, списки и анкеты на действительных членов, научных сотрудников и работников административно-технического персонала // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 9–11 об.

Толчком к рождению новой отрасли гуманитарного знания, а именно театроведения, стали кардинальные изменения, происходившие в начале XX века в театральном искусстве России, связанные со становлением профессии режиссера.

Сыграли свою роль и обстоятельства иного, историко-культурного рода.

В это время в России, помимо того что, судя по активно ведущимся дискуссиям о предмете театра, его назначении и сущности, явственен был общественный запрос на теорию, было и кому эту теорию разрабатывать. В начале 1920-х годов в русском театре сложилась уникальная ситуация, которой не было раньше и которая более никогда не повторилась: в театральное дело (театроведение и режиссуру) пришли выпускники либо студенты, прошедшие два-три курса гуманитарных факультетов – философского, историко-филологического и юридического, люди с фундаментальной общекультурной подготовкой тогдашнего университета, освещенные о течениях современной мысли, открытые к усвоению нового знания.

Почему это произошло? Молодые люди гуманитарных наклонностей 1910-х годов, будущие «приват-доценты», профессора либо склоняющие свой выбор к «свободной профессии» практикующего юриста (адвокатуры) в результате российских событий 1917 года лишились этих специальностей и предполагаемого образа жизни¹⁸. Это послужило толчком для самоопределения в новых условиях и подтолкнуло некоторых художественно одаренных людей с общественным темпераментом избрать профессии режиссера либо театрального литератора. Что, в свою очередь, стало одной из причин не только расцвета русского театра, но и напряженных рефлексий о театральном искусстве.

Науку о театре (как и театр 1910–1920-х годов) создавали люди с широким гуманитарным горизонтом, ориентированные на слово, анализ, понимание. Понимание – вот ключевое слово. Стремление не только к созданию театрального художественного феномена (спектакля), но и владению методами анализа его структуры и поэтики не могло не сказаться на восприимчивости некоторой части режиссуры к теоретическим идеям раннего ОПОЯЗа (Вс. Э. Мейерхольд даже был участником заседаний опоязовцев в 1916 году в салоне О. и Л. Бриков).

Таким образом, хотя кафедр и факультетов для театроведов еще не существовало, университет пришел в театр. И именно на рубеже XIX – начала XX века театроведение было осознано как специальная отрасль гуманитарного знания, то есть введено в сферу науки. При чтении протоколов обсуждений становится очевидным, чем факультетская кафедра университета отлична от отдельно стоящего института. Казалось бы – целый институт! чего лучше? Но нет, с исчезновением возможностей взаимного обогащения исследователей различных областей знания, причем не только гуманитарного, резко сужается горизонт, оскудевают ассоциативные связи, скучнеют темы студенческих рефератов и пр.

В более же широком контексте рождение науки о театре стало одним из следствий революционных открытий, переменивших картину мира и ставших источником интеллектуальной энергии во многих других направлениях (прежде всего – эйнштейновской теории относительности). Эпохальные открытия последнего времени в физике, математике, психологии, имевшие не одну только узкопрофессиональную, но и мировоззренческую сущность, философские, гносеологические последствия, захватывали, эмоционально переживались, становясь фактами интеллектуальной биографии лингвиста, философа, историка. Так, в конце 1970-х Роман Якобсон вспоминал о мощном энергетическом поле начала века: «Нашей непосредственной школой в помыслах о времени была ширившаяся дискуссия вокруг новорожденной теории относительности с ее отказом от абсолютизации времени и с ее настойчивой увязкой проблем времени и пространства»¹⁹.

¹⁸ Напомню, что к 1919 году в России произошла ликвидация юридических факультетов, а в 1921-м были закрыты и историко-филологические факультеты. См.: *Тополянский В.* Сквозняк из прошлого. Время и документы. Исследования. М.; СПб., 2006. С. 62–65. История вернулась в круг изучаемых дисциплин лишь в 1934 году.

¹⁹ Цит. по: *Левченко Ян.* Шум философии. Интеллектуальный фон петербургского формализма // *Левченко Ян.* Другая

Тем более что к искусству театра новое видение связей времени и пространства имело, кажется, самое прямое отношение. Сценический планшет и сценическая вертикаль, уходящие в глубину вторые планы, люки и способные развернуться небеса являли модель мироустройства. И трехмерный персонаж (актер) двигался в этом пространстве, говорил, чувствовал, дышал и в актуальном времени зрителя – и будто воскрешая время ушедшее.

Была осознана необходимость выработки новых подходов к изучению реформирующегося русского театра. Театральный отдел Наркомпроса был организован уже в 1918 году – наравне с ЛИТО, ИЗО появился и ТЕО, где с мая 1918 года уже были созданы историко-театральная и репертуарная секции.

В ТЕО служили известные, авторитетные люди (среди них А. А. Блок, Вс. Э. Мейерхольд, А. А. Бахрушин, П. С. Коган и пр.), которые, по-видимому, и были консультантами и советчиками при принятии решений. Хотя будущий знаменитый заведующий литчастью МХАТа профессор П. А. Марков вспоминал: «Историко-теоретическая секция <...> жила в АкТЕО тихо, сохраняя академический <...> характер, перейдя вскоре в Государственную Академию Художественных наук»²⁰.

Создание Государственного института театроведения осенью 1921 года стало ответом на сложившуюся ситуацию, требовавшую новой институционализации и объединения разрозненных кружков пишущих о театре людей. Уже через несколько недель, 1 января 1922 года, Институт вошел в новую, только что организованную общую структуру РАХН, став основой Театральной секции.

В составе ее членов числились А. А. Бахрушин, Н. Д. Волков, Л. Я. Гуревич, П. А. Марков, Вс. Э. Мейерхольд, Вл. И. Немирович-Данченко, С. А. Поляков, В. Г. Сахновский, К. С. Станиславский, А. Я. Таиров, В. А. Филиппов, М. Д. Эйхенгольц, Н. Е. Эфрос, А. И. Южин, П. М. Якобсон и др. Перечень членов сообщает о важной черте Театральной секции: она объединяла людей разных поколений – известных деятелей театра, аккумулирующих ценный опыт, и молодых, энергичных искателей свежих идей.

Младшая дочь вице-президента ГАХН Г. Г. Шпета, Марина Густавовна, восхищалась вольным интеллектуальным духом Академии, вспоминая о месте службы отца спустя почти век: «У ГАХНа не было аналогов ни в России, ни на Западе, разве что Платоновская академия во Флоренции пятнадцатого века. <...> Уникальный административный памятник: советское учреждение со штатным расписанием и зарплатами, единственным условием деятельности которого было постоянное творчество сотрудников!»²¹ Сравнение с платоновской академией, конечно, весьма условно: ведь, как известно, академия во Флоренции – в отличие от ГАХН – не являлась официальным учреждением, юридически связанным с государством либо церковью. (Ср.: «Эта Академия была чем-то средним между клубом, ученым семинаром и религиозной сектой...»²²) По-видимому, имелся в виду ее вольный дух, дружественность входивших в нее людей, занятых размышлениями и о науках и искусствах, и о божественном назначении мира.

ГАХН стала одним из самых молодых академических образований Европы и располагала множеством достойных высоких образцов.

Известно, что Петербургская академия наук была создана в 1724 году и по замыслу Петра «из самолутчих ученых людей состояла». Спустя почти четверть века, с созданием первого Устава (1747), она стала называться Императорской академией наук и художеств. Сделав следующий шаг, ГАХН в начале 1920-х годов стала Академией художественных наук (вместо «наук о художествах»).

наука. Русские формалисты в поисках биографии. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. С. 57.

²⁰ Марков П. А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 149.

²¹ Дочь философа Шпета в фильме Елены Якович. Полная версия воспоминаний Марины Густавовны Шпет. М.: АСТ, 2014. С. 114.

²² Лосев А. Ф. Платоновская академия во Флоренции // Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 318.

Старая российская Академия размещалась в Петербурге. Москвичи, жители новой столицы, теперь создавали свою. (Хотя в какой-то момент в сохранившихся бумагах мелькнуло предложение переноса Академии в Ленинград, но этого не случилось.) В отличие от Академии старой, «несерьезные» науки (изучение искусства театра, музыки, тем более – кино) науками не считавшей, московская Академия предоставляла им центральное место.

Условия для их развития были великолепны. В новом научном учреждении гуманитарные науки не только не избегали естественных, но стремились опираться на них. В начале XX века бурное развитие получила физика (о влиянии теории относительности Эйнштейна писали не только физики, но и искусствоведы, писатели, философы и филологи), определенные ее разделы; философия (здесь необходимо отметить тесные связи российских ученых с немецкой школой неокантианцев – в частности, возглавивший Философское отделение ГАХН Г. Г. Шпет был любимым учеником, приверженцем и последователем феноменологических идей Э. Гуссерля); физиология (напомним об увлеченности Мейерхольда теорией У. Джемса), психология (этой областью науки интересовались К. С. Станиславский и Л. Я. Гуревич, исследователем психологии художественного творчества после разгона Академии стал П. М. Якобсон).

Идея эта если и не принадлежала целиком Луначарскому, то, по крайней мере, была им публично сформулирована. Выступая на Первой Всероссийской конференции работников подотделов искусств (19–25 декабря 1920 года), он сказал: «...м. б. нам в России придется первыми подойти к институту художественно-культурному или институту художественных наук. <...> Перед нами встает здесь ряд проблем в областях: оптической, динамической, акустической и др. – в плоскости трех фундаментальных дисциплин: 1) художественной физики, 2) художественной физиологии и психологии и 3) художественной социологии»²³.

Эти странные на сегодняшний вкус словосочетания вроде «художественной физики» и запечатлелись в названии новой Академии. Формула «художественные науки» вместо «наук о художествах» (возможно, случайно) выразила то, чем занималось немало людей в советские десятилетия, мешая в единое целое театральную беллетристику, писательство, эссеистику – и аналитические исследования. И на протяжении десятилетий среди театроведов позднейших поколений московской школы ценились не столько мысль, идея, научная гипотеза, сколько стиль, эмоциональность, метафоричность изложения.

Важнейшей структурной чертой РАХН образца 1921 года стала организация трех отделений: Физико-психологического, Социологического и Философского: эти направления академической науки должны были помочь обрести гуманитарным исследованиям общеметодологический фундамент. Вот когда утверждалась та междисциплинарность, о которой в отечественной науке массово заговорили лишь спустя полвека. Притом что в РАХН, конечно же, служили не «чистые» физики, теоретики либо экспериментаторы, но ученые широкого кругозора, вовлеченные в ход мировой науки.

Но не менее важной была и обратная связь: влияние гуманитарных наук и явлений искусства на деятельность представителей наук точных (тогда их называли «позитивными»). Один из ранних протоколов заседаний Совета Научно-художественной комиссии 1921 года сохранил тезисы выступления профессора Н. Е. Успенского²⁴ «Роль позитивных наук при изучении

²³ Луначарский А. В. Первая всероссийская конференция заведующих подотделами искусств // Вестник работников искусств. 1921. № 4–5. С. 63. Спустя десятилетия М. Г. Шпет говорила: «ГАХН придумал Луначарский» (Дочь философа Шпета... С. 113).

²⁴ Известный физик Николай Евгеньевич Успенский входил в Научную художественную комиссию, был заместителем В. В. Кандинского. С октября 1923 по конец января 1924 года заведовал отделом Экспериментальных исследований методом химии и физики и был заместителем заведующего Физико-психологического отделения. Прочел несколько докладов о взаимовлиянии естественных («позитивных») и гуманитарных наук («На границе искусства и науки», «Роль позитивных наук и искусства» и др.). Тезисы доклада «Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества», прения по докладу и заключительное слово докладчика опубл. в изд.: Искусство как язык – языки искусства. Государственная Академия

общих путей художественного творчества». Размышляя о безусловной полезности знакомства гуманитариев с новейшими достижениями наук «позитивных» (технических, экспериментальных), физик говорил не только о том, что «большие художники обыкновенно легко схватывают сущность научных достижений», но и что «большинство крупных ученых понимают искусство»²⁵.

Новые научные идеи индуцировали и революционные открытия в областях знания, вовсе не связанных напрямую с художественными поисками, что самое удивительное – даже и в части терминологии. В то время как театроведение стремилось выработать язык максимальной строгости, физика и математика, напротив, обнаруживали тяготение к метафорике – и не боялись ее²⁶.

С выделением театра как объекта изучения и началом формирования отдельной отрасли гуманитарного знания – театроведения – неизбежно встала задача создания истории предмета, где специфичность театрального искусства должна была заявить о себе в полный голос. Предметом дискуссий становилось все: от общих принципов, теоретических подходов до конкретных приемов, интеллектуального инструментария, который предстояло выработать. Спорили о том, годны ли здесь естественно-научные подходы или они вовсе в этой области неприменимы. Предельно расширяя проблематику, о. Павел Флоренский утверждал, что «вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства [жизненных отношений]», полагая, как пишет современный исследователь, что «театр в отличие от музыки и поэзии и наряду с архитектурой, скульптурой тяготеет к технике, то есть оперирует не мысленным пространством, а пространством наглядным»²⁷.

Естественные («точные») науки создавали мощное интеллектуальное поле, под влиянием которого рождались и теоретические концепции гуманитариев – прежде всего ОПОЯЗа, формальной школы петербуржцев (главой которой среди театроведов был вскоре признан сотрудник Института истории искусств в Петрограде А. А. Гвоздев, многое сделавший для популяризации в России идей немецкого исследователя истории театра Макса Германа)²⁸.

В декабре 1920 года Гвоздев выступил с докладом «Новые методологии истории театра: гравюра и театр»²⁹ (в переработанном и расширенном виде он увидит свет в следующем году в журнале «Начала»), в котором рассказал о методологии реконструкции старинного театра, предложенной М. Германом³⁰. При реферировании работ немецкого ученого, вслед за ним,

художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2017. Т. 2. С. 161–166.

²⁵ Протоколы № 1–17 заседаний Совета Научно-Художественной комиссии Государственного Художественного Комитета Наркомпроса... Протокол № 4 от 4 августа 1921 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 7.

²⁶ Забегая по времени далеко вперед, не могу не привести яркий пример появления неожиданного термина в области математических свершений XX века. В работе современных западных ученых, Д. Чигера и Д. Громола, посвященной способу определения свойств некоторых математических объектов по их фрагментам, читаем: «Как и воображаемая душа человека, воображаемая *душа* воображаемого математического объекта обладает всеми качествами, присущими объекту в целом. <... > Эта теорема известна теперь как теорема о *душе*» (цит. по: *Гессен М.* Совершенная строгость. Григорий Перельман: гений и задача тысячелетия. М.: Астрель, 2011. С. 133).

²⁷ Цит. по: *Стаховский С. В.* Театральные наблюдения П. А. Флоренского // *Стаховский С. В.* Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. С. 367.

²⁸ *Герман Макс (Herrmann Max, 1865–1942, концлагерь Терезин), немецкий историк и теоретик театра. Изучал филологию и историю в университетах Фрейбурга, Геттингена, Берлина. С 1891 года преподавал в университете Берлина. В 1923 году возглавил новосозданный Институт театроведения при Берлинском университете. М. Герман дал определение театра как «социальной игры», отметил роль публики как сотворца театрального зрелища и предложил формулу сущности профессии режиссера как «научно ориентированного пространственного искусства». Стенограмма его доклада «Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts», прочтенного 27 июня 1920 года, была опубликована в России лишь спустя полвека (*Герман М.* О задачах театроведческого института. 1920 // *Наука о театре*. Л.: ЛГИТМиК, 1975. С. 58–63).*

²⁹ *Гвоздев А. А.* Германская наука о театре: К методологии истории театра // *Начала. Журнал истории литературы и истории общности*. 1922. № 2. С. 133–157.

³⁰ См.: *Herrmann M.* Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, 1914. Напомню, что центральное место в гвоздевском реферате работ М. Германа занял анализ актерского искусства как эволюции жеста. Герман противопоставляет натурализму актерских приемов, применявшихся в масленичных играх, сценическое искусство

Гвоздев большое внимание уделил способам решения театрального пространства, иконографическому материалу, а также – устройству сцены, кулис, размещению зрительской аудитории и собственно изобразительной стороне зрелища. Перед нами – первые шаги к созданию метода, которым возможно описать историю предмета³¹.

Исследования московской Теасекции ГАХН корреспондировали работам ленинградских «формалистов», служащих в ГИИИ.

В чуть более поздней статье, развивающей, однако, те же ключевые идеи, Гвоздев напишет о «вольном духе научного дилетантства» и «методической беспринципности», царствующих в сочинениях о театре, посетует на отсутствие у русских ученых, занятых изучением театра, «воли к методу», вновь поставит вопрос о самом «объекте научного внимания». (Ср. с мыслью Германа о принципиальном значении университетского образования для становления театроведения как науки³².) Характеризуя монографии немецких ученых, Гвоздев в первую очередь обратит внимание читателя на «непрерывную преемственность университетской работы над вопросами театра и его истории»³³, подчеркнув значение научно-театральной атмосферы и среды (хотя и в Германии ученый констатирует отсутствие «специального историко-театрального метода»³⁴, соглашаясь с суждением Германа о «преднаучном состоянии» исследований о театре).

Вот это «преднаучное состояние» сочинений о театральном искусстве и будут пытаться преодолеть исследователи, собравшиеся в Теасекции ГАХН. (К сожалению, насколько можно судить, тесные контакты с ленинградскими учеными все же не сложились, хотя и Гвоздев приезжал в Москву, представляя новые свои работы на Теасекции ГАХН, и московские посланцы бывали в Ленинграде.) О реальном рабочем объединении заговорили слишком поздно, когда участь интеллектуалов, не важно, где именно они служили, в Москве или Ленинграде, уже была решена.

Позднее Г. Г. Шпет писал о ГАХН, что ее «прямая цель... не просто объединить под одним ученым кровом и за одним столом литературоведов, музыковедов, театроведов <...> а <...> побудить работать в направлении общего синтетического <...> синехологического искусствознания»³⁵.

С самого начала был поставлен вопрос о недопустимости того, чтобы заседания различных отделений проходили в одно и то же время: каждый сотрудник должен был иметь возможность присутствовать на обсуждении любой интересующей его проблемы. Но с течением вре-

в драме высокого стиля, где «господствует определенная система телодвижений, стилизованный, условно-типический жест, без индивидуализации и без сопровождения мимикой. <...> Вскрытие и конкретное определение этой системы дается путем многосложного изучения жеста в различных областях художественного творчества данной и предшествующих эпох. <...> Это сравнительное изучение различными способами освещает жест средневекового театра и дает ясную картину развития актерского движения от ранней эпохи средневекового театра, с ее однообразными жестами, всецело еще связанными библейским текстом, – к натурализму, индивидуализации и патетичности жестикуляции, появляющейся в сценических зрелищах на исходе средних веков» (Гвоздев А. А. Германская наука о театре: К методологии истории театра // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пб.: Academia, 1923. С. 15).

³¹ С существенной оговоркой: отсутствием живого историко-культурного контекста. Уязвимость метода Германа связана с тем, что театр – это не просто реконструкция расположения вещей, входов и выходов, материальных предметов в пространстве пусть даже и верно восстановленной сцены, а еще и определенные реакции публики, то есть эмоциональное и смысловое поле эпохи. Ср.: «Разработка понятия жизненной среды как духовно-эстетического континуума могла послужить хорошим методологическим уроком историкам театра, занимающимся восстановлением произведений сценического искусства прошлого», – пишет современный исследователь в связи с театральными воззрениями П. А. Флоренского (см.: *Стахорский С. В.* Цит. соч. С. 372).

³² «Лишь включение в университет обеспечит театроведению его самостоятельное значение» (Герман М. О задачах театроведческого института. 1920 г. // Наука о театре. Л., 1975. С. 60).

³³ Гвоздев А. А. Германская наука о театре: К методологии истории театра // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пб.: Academia, 1923. С. 8.

³⁴ Там же.

³⁵ Шпет Г. Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствознания // Бюллетень ГАХН. М., 1926. № 4–5. С. 11.

мени отдельные секторы ГАХН, все более углубляясь в собственные проблемные направления и материалы, отходили друг от друга. Замысливавшиеся вначале совместные заседания специалистов различных областей проходили все реже. В конечном счете с развитием и усложнением языков каждой отдельно взятой науки (прежде всего – наук естественных) дифференциация знаний стала сильнее, нежели их объединение. Об этом возможно лишь пожалеть, так как даже не совсем адекватное, но все же слежение за взлетами мысли в иных областях нередко приводит к прорывам в видении проблематики и законов развития наук, казалось бы, вовсе никак не связанных ни с физикой, ни с математикой³⁶.

ГАХН была, в сущности, предтечей и моделью московского Института искусствознания на Козицком, созданного спустя четверть века после расцвета ГАХН, – с ее разнообразием исследовательских отделов, свободным посещением, принятыми формами работы – докладами, книгами, статьями и пр. Напомню, что (будущий) основатель московского Института искусствознания И. Э. Грабарь³⁷ в середине 1920-х был сотрудником (точнее – членом-корреспондентом) Пространственной секции ГАХН и мог в полной мере оценить необычность и перспективность структуры Академии.

Различные области изучения искусств находились на разных этапах развития. И для театроведов была очень важна теоретическая основательность сравнительно «старых» наук, имеющих глубокие исторические корни, более длинную биографию (например, музыковедения: первая кафедра изучения теории и истории музыки была создана в Германии уже в 1787 году, а аналогичной кафедры театроведов не было в России еще и спустя полтора века), выверенность формулировок тех или иных изучаемых проблем, навыки ведения дискуссий, в результате которых появлялась более высокая (объединяющая) точка зрения, а в некоторых счастливых случаях – и принципиально новая теория. И хотя порой гуманитариям в этих спорах приходилось нелегко, даже тем, прежним, вроде Л. Я. Гуревич, С. А. Полякова либо В. Г. Сахновского, с фундаментальным образованием классической высшей школы, представляется безусловным, что эти беседы и обсуждения высококвалифицированных специалистов в различных областях знания в одних и тех же аудиториях привели к реальным научным достижениям. С одной стороны – к выработке более точных терминов у гуманитариев, с другой – к зарождению и укреплению понимания среди естественников, что гуманитарные науки устроены не менее сложно, нежели физические либо математические, и так же опираются на метафизические основания и философские течения. Скажем, учение об оптических явлениях как область физической

³⁶ В. Я. Пропп, открытия которого в области структуры волшебной сказки были оценены лишь спустя 30 лет (а работы Ю. Н. Тынянова и О. М. Фрейденберг – спустя 50 лет, А. А. Гвоздева – через 70, и перечень можно было бы продолжить), в 1966 году писал: «В области точных наук были сделаны огромные, ошеломляющие открытия. Эти открытия стали возможны благодаря применению новых точных и точнейших методов исследований и вычислений. Стремление к применению новых точных методов перекинулось и на гуманитарные науки. Появилась структуральная и математическая лингвистика. За лингвистикой последовали и другие дисциплины. Одна из них – теоретическая поэтика. Тут оказалось, что понимание искусства как некоей знаковой системы, прием формализации и моделирования, возможность применения математических вычислений уже предвосхищены в этой книге, хотя в то время, когда она создавалась, не было того круга понятий и той терминологии, которыми оперируют современные науки» (*Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп Владимир. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 208–209. Цит. по изд.: Неизвестный Пропп. Древо жизни. Дневник старости. Переписка. СПб.: Алетейя, 2002. С. 11*). Пропп имел в виду открытия десятилетия 1940-х годов в области структуры ядра, создание атомной бомбы и пр. В начале века ту же индуцирующую, в том числе и гуманитарные идеи, роль сыграла теория относительности Эйнштейна.

³⁷ *Грабарь Игорь Эммануилович* (1871–1960), живописец и теоретик искусства, педагог. Европейец по рождению (родился в Будапеште), с восьми лет рос в России. Окончил лицей цесаревича Николая (1889) и юридический факультет Санкт-Петербургского университета. Затем последовало обучение в Академии художеств (в мастерской И. Я. Репина), а с 1896 года – занятия в школе Антона Ашбе в Мюнхене. Был деятельным сотрудником издательства И. Н. Кнебель «История русского искусства», в 1913–1925 годах занимал пост попечителя Третьяковской галереи, где произвел революцию в концепции расположения картин. Кажется, не прошел мимо ни одного крупного художественного события 1910-х годов, будь то гастроль Дягилева в Париже либо выставки «Мира искусств». С 1921 года профессор МГУ. Основал Центральные реставрационные мастерские и стал (1918–1930) их руководителем. В 1944 году по его инициативе был создан Институт искусствознания в Москве, первым директором которого на протяжении четверти века он был.

науки не более, а возможно, менее сложно теоретических размышлений об оптике зрительской аудитории, неразрывно связанной не только с законами коллективного восприятия, но и с психологическим устройством индивида. Вряд ли будет опрометчивым утверждение, что гуманитарные науки оказывали (и оказывают) на науки точные ничуть не меньшее влияние. Уж не говоря о том общем и бесспорном, что каждая ранее неизвестная («свежая», неожиданная) точка зрения оппонента на ту или иную работу, как правило, оказывается чрезвычайно полезной для более глубокой рефлексии в связи с обсуждаемым исследованием и оттачиванием собственной аргументации.

Именно апелляция к новому уровню знания о мире и стала к концу 1920-х помехой в деле освоения учеными марксистско-ленинской теории в ее догматическом, вульгарном изводе. Фундаментальное философское образование, полученное многими сотрудниками ГАХН, не давало возможности принять на веру в качестве последнего слова науки всепоглощающий диамат. Что с течением времени стало инкриминироваться не только ученым, но и режиссерам, художникам, писателям как серьезная идеологическая ошибка.

В 1922 году в работе «Очерк развития русской философии» Шпет обращался к читателю: «Эти строки пишутся, когда <...> снята вся с таким трудом возделывавшаяся и едва всходившая культура. Почва обнажилась, и бесконечной низиной разостлалось перед нашими глазами наше невежество. От каких корней пойдут теперь новые ростки, какие новые семена наша почва примет в себя?»³⁸

³⁸ Шпет Г. Г. Очерк развития русской философии // Шпет Г. Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 53.

Первые уставы РАХН (ГАХН) 1924 и 1926 годов

Основополагающими документами Академии были: Положение 1921 года, на основании которого появились первый Устав (1924) и чуть более поздний его вариант – Устав ГАХН 1926 года.

Первый Устав РАХН был «рассмотрен Государственным Художественным Комитетом в заседаниях от 30 сентября и 5 октября 1921 года и утвержден председателем Академического центра Наркомпроса М. Н. Покровским 7 ноября 1923 года»³⁹. Он вступил в действие 3 февраля 1924 года.

Второй принят в 1926 году и отличался от первого буквой, но не духом⁴⁰. Хотя лексика документа заметно изменилась, сущность, назначение ученого учреждения еще оставались прежними.

Третий вариант Устава запечатлеет в своих положениях кардинально изменившиеся статус и функции науки в крепнущем советском государстве. Его будут готовить в конце 1929 года, в месяцы уже идущего разгрома Академии, и примут в 1930-м.

Устав как «декларация о намерениях» научно-исследовательского учреждения, наследующего демократическим университетским европейским традициям, был важнейшим несущим элементом первоначального устройства ГАХН. Главное в нем – целеполагание академических задач и проблематики исследований вне каких-либо посторонних заказов и «твердых заданий». Составляя первые планы работ секций, ученые исходили исключительно из собственных представлений о неотложности и важности тех или иных исследований.

Когда 3 февраля 1924 года на заседании Ученого совета РАХН А. И. Кондратьев оглашал Устав Академии, он предложил создать и институт Почетных членов (не как должностей, а как званий)⁴¹. Первыми Почетными членами Теасекции 24 июня 1924 года стали К. С. Станиславский и А. И. Южин.

19 ноября 1923 года утверждена структура РАХН и следующее штатное расписание:

Отделения: Физико-психологическое, Социологическое, Философское.

Секции: литературная (17 человек), театральная (15), пространственных искусств (22), полиграфического искусства (10), музыкальная (13). Вместе с администрацией и хозяйством всего в учреждении тогда служило 159 человек⁴².

Среди важных положений Устава 1924 года отметим параграф 3: «Для всестороннего осуществления поставленных задач Академия имеет право на общих основаниях открывать как в России, так и за границей свои отделения...»⁴³

И в самом деле, уже в эти месяцы налаживались научные связи не только с крупными отечественными специалистами (в основном ленинградскими), но и с зарубежными. В основательной статье 1923 года, опубликованной в журнале «Искусство», ученый секретарь РАХН Кондратьев невозмутимо подтверждал, что одной из задач Академии является «открытие отделений за рубежом»⁴⁴.

³⁹ Устав Российской Академии Художественных наук, сведения о структуре, списки членов Ученого Совета и научных сотрудников Академии // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 2–14 (печатная пагинация). М., 1924.

⁴⁰ Устав Государственной Академии Художественных наук... // Там же. Л. 1–9.

⁴¹ Протокол № 5 заседания Ученого совета ГАХН от 3 февраля 1924 г. Устав Государственной комиссии (так! – В. Г.) Художественных наук, сведения о структуре, списки членов Ученого Совета и научных сотрудников Академии // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 5.

⁴² Штаты, списки и анкеты на действительных членов, научных сотрудников и работников административно-технического персонала // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 3.

⁴³ Устав Российской Академии Художественных Наук... // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 4 (печатной пагинации).

⁴⁴ Кондратьев А. И. Российская Академия Художественных Наук // Искусство. М., 1923. № 1. С. 410.

Несмотря на всегдашнюю нехватку средств, поощрялись командировки и стажировки, приглашались коллеги из-за рубежа, выписывалась иноязычная научная литература и пр.

Лишь один пример: 6 сентября 1923 года датировано письмо от Берлинского общества друзей новой России. Адресованное ученым и художникам РАХН, письмо сообщает, что в обществе состоит уже 160 человек, что оно стремится восстановить научные, художественные связи с Россией путем поездок, докладов, выставок. Общество имеет в своей структуре Союз артистов сцены (его председателями являются Г. Рикельт⁴⁵ и Э. Яннингс⁴⁶), писательскую секцию (Т. Манн⁴⁷, Б. Келлерман⁴⁸), а также секции педагогов, художественных наук, прессы, общественных и политических деятелей и пр.

Ответ содержится в Протоколе собрания ученых, художественных и общественных деятелей от 24 сентября 1923 года за подписью П. С. Когана. Советские деятели науки и культуры намечают совместные с Германией издания по теории и истории искусств на двух языках и создают для ведения практической деятельности Временное бюро, состоящее из четырех секций, Театральной секцией руководит Н. Е. Эфрос. В тот же день проходит специальное заседание Президиума РАХН о возобновлении зарубежных связей по культурному сотрудничеству⁴⁹.

Проект второго Устава был принят 27 мая 1926 года на заседании Ученого совета и вступил в действие в сентябре того же года⁵⁰. В машинописном экземпляре Устава от руки на левом поле сделана пометка: «Считать данный экземпляр за оригинал» и стоит дата: 22/V 26.

Прежние положения в нем повторены без изменений, еще не смещены акценты, и новые словесные клише не пытаются оформить (подчинить) академическую мысль. Так, современность видится еще не как идеологическое нечто, безапелляционно диктующее ученым темы работ и их направленность, но как животворящий «источник новых возбуждений научной мысли».

Устав 1926 года подтверждал заявленные прежде смысл и задачи Академии:

«§ 1. Государственная Академия художественных наук есть высшее ученое учреждение РСФСР, имеющее целью всестороннее исследование всех видов искусств и художественной культуры в целом.

§ 2. Изучая аналитически искусства: изобразительные, литературу, музыку, театр и др., ГАХН ставит своей задачей синтезирование искусствovedческих наук в трех основных направлениях: социологическом, физико-психологическом и философском. <...>

§ 4. Стремясь ответить запросам нового государственного и социального строя, ГАХН ставит своей задачей тесное сближение с современностью как источником новых возбуждений научной мысли. ГАХН вовлекает в свою работу, протекающую в эпоху коренной перестройки социальных наук и быстрого роста научного искусствознания, «находящегося в процессе оформления новых проблем», не только высококвалифицированных зрелых деятелей науки, но и молодые поколения научных деятелей»⁵¹.

Далее Устав Государственной академии художественных наук сообщал:

«II. Научная организация Академии

Академия состоит из:

⁴⁵ *Рикельт Густав* (1862–1946), немецкий актер театра и кино, режиссер. С 1914 по 1927 год – президент Общества деятелей немецкой сцены. Умер в нужде в стенах монастырской больницы. За предоставленные сведения моя искренняя благодарность В. Ф. Колязину.

⁴⁶ *Яннингс Теодор Фридрих Эмиль* (1884–1950), немецкий актер и продюсер.

⁴⁷ *Манн Пауль Томас* (1875–1955), немецкий писатель.

⁴⁸ *Келлерман Бернгардт* (1879–1951), немецкий прозаик и поэт.

⁴⁹ Протоколы, доклады, письма Общества друзей новой России, 1923. Протокол собрания ученых, художественных и общественных деятелей от 24 сентября 1923 г. о возобновлении зарубежных связей по культурному сотрудничеству и материалы к нему // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 7.

⁵⁰ Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 1–9.

⁵¹ Там же. Л. 1.

- а) Конференции,
- б) Ученого Совета,
- в) отделений, изучающих все виды искусства в общеметодологическом плане,
- г) секций, изучающих отдельные виды искусства,
- д) отделов, изучающих искусства по специальным и комплексным группировкам,
- е) научно-вспомогательных и научно-производственных учреждений,
- ж) кабинетов,
- з) лабораторий. <...>

III. Состав Академии

§ 13. Научный состав ГАХН образуется из следующих лиц:

- а) почетных членов,
- б) действительных членов,
- в) членов-корреспондентов,
- г) ученых сотрудников,
- д) практикантов,
- е) аспирантов»⁵².

С. Стрекопытов пишет, что конференции Академии созывались «для информации о ее работе», «решение всех принципиальных научно-организационных вопросов находилось в компетенции Ученого Совета, а повседневное же решение текущих дел осуществлялось Правлением»⁵³.

Судя по документам, Правлению действительно были отданы дела административно-хозяйственные, повседневным регулированием деятельности ученых занимались Президиумы секций и Ученый совет Академии, но конференции созывались отнюдь не только «для информации» о работе Академии, а для решения основополагающих, принципиальных вопросов научной жизни.

Именно ежегодная конференция являлась, согласно Уставу, высшим органом научного управления ГАХН, то есть изначально Академия исповедовала демократические принципы. На конференциях с правом решающего голоса присутствовали все действительные члены. То есть важнейшие решения функционирования Академии принимались не бюрократически выделенной, тем более – назначенной структурой, а научным составом.

Органом же непосредственного руководства всей научной деятельностью ГАХН был Ученый совет, собиравшийся не реже двух раз в месяц. На три года избиралось Правление, ведавшее административно-хозяйственными делами, финансовыми сметами, повседневной текущей и пр.

Президиум ГАХН работал на постоянной основе, собирався не менее двух раз в месяц, и в перерывах между конференциями именно Президиум был тем рабочим органом, на плечи которого сваливались все текущие проблемы учреждения, от обсуждения научных планов и отчетов секций, выхода книг, рассмотрения просьб о командировках и утверждения зарплат до ремонта старого паркета либо роялей, покрытия центральной лестницы особняка ковром, приобретения хозяйством Академии стульев и принятия в штат очередного дворника либо столяра.

Устав утверждал порядок зачисления в штаты ГАХН. Существовало правило: на замещение вакансии объявлялся открытый конкурс с обязательной публикацией информации в газетах и пр. Прием новых сотрудников, начавшийся на конкурсной основе, завершался на общем собрании. Кандидатуры представлялись для утверждения голосованием на Ученом совете. Кандидат знакомил (возможно, рассылал заранее) со своим *curriculum vitae*, списком научных

⁵² Там же. Л. 2–3.

⁵³ *Стрекопытов С.* ГАХН как государственное научное учреждение // Вопросы искусствознания. Журнал по истории и теории искусств. XI. (2/97). С. 9.

трудов, ему могли задавать вопросы и пр. «От избираемых требуется представление подробных жизнеописаний и ученых трудов», – сообщалось в § 20 Устава⁵⁴. Что, как мы видим, не имеет ничего общего с практикой зачисления в штат в позднесоветское время.

Оставалось в Уставе 1926 года и Положение о Почетных членах, появившееся еще в 1924 году.

Итак, важные черты двух первых уставов связаны с демократическим устройством академического сообщества, включавшим непременно публичное обсуждение научных биографий новопринимаемых членов. Цели научных работ были индивидуальны, определялись исследовательскими интересами ученых.

Посещение было свободным, учитывалась лишь научная дисциплина, то есть появление книг, статей, докладов и прочих традиционных результатов работы. Сотрудник, в течение года не выпустивший книги, не прочитавший ни одного доклада, не опубликовавший статьи, отчислялся из штата. (Так в 1923 году пришлось покинуть РАХН А. О. Богуславскому, позднее сумевшему вернуться в Академию.)

⁵⁴ Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 4.

Административное устройство Академии. Финансирование, штаты, зарплаты, командировки, выпуск журналов и книг (издательство, типография). Прочие важные элементы организации учреждения (рабочие помещения, библиотека, книжный киоск, концертный зал и пр.). Быт сотрудников

Где располагалась РАХН? Как уже было сказано, сначала ей выделили всего-навсего три комнаты на Остоженке и зал заседаний на Пречистенке. В дальнейшем, благодаря крепнущей авторитетности ГАХН как экспертного учреждения и неустанным хлопотам руководства, она получила здание бывшей Поливановской гимназии (Пречистенка, 32) вместе с прилегающими к ней флигелями.

За счет чего жила Академия, чем определялось положение сотрудников?

ГАХН финансировалась государством, была бюджетным учреждением, находившимся в ведении Главнауки Наркомпроса. Сотрудники делились по разрядам: наивысшим был 17-й (член Президиума Академии, заведующий отделением либо секцией). Научные сотрудники относились к 16-му либо 15-му разряду, машинистки числились по 12-му, уборщицы – по 6-му. Дворник шел по 4-му разряду. При этом прием на работу столяра мог быть специальным пунктом повестки заседаний Президиума⁵⁵.

Когда в июне 1923 года заведующий финчастью РАХН сообщает о «падении курса товарного рубля на 9 %»: за июнь – со 127 рублей 8 копеек до 105 рублей 60 копеек, за август – со 195 рублей 15 копеек до 177 рублей, – это имеет прямое отношение к жалованью сотрудников, которое также пропорционально уменьшается – «за недостаточностью отпускаемого Наркомпросом кредита». На сентябрь 1923 года товарный рубль (величина, ежемесячно определяемая Комиссией при московском Отделе труда) исчисляется уже в «совзнаках» и составляет 426 рублей, и в этом месяце Наркомпрос выделяет «на содержание личного состава Академии 4144 червонных рубля»⁵⁶. Ставки сотрудников соотносятся как 1:8, другими словами, Президент Академии получает в восемь раз больше дворника.

Зарплаты сотрудникам не были высоки, они обеспечивали лишь сравнительно скромное существование, и такое положение сохранялось до самого конца. Заслуживающим внимания является выразительный документ о доплате недостающей суммы в счет «удержаний по государственному налогу с сотрудников Академии» за май 1924 года: «Академия препровождает при сем 1 рубль 50 копеек твердой валютой»⁵⁷. Когда при разгроме Академии Шпету в газетных статьях инкриминировали «кумовство» и «рвачество»⁵⁸, средняя зарплата действитель-

⁵⁵ Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 1–3.

⁵⁶ Протоколы № 1–18 заседаний Президиума Теасекции РАХН. 16 апреля – 25 сентября 1923 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 20; либо: Протоколы № 1–16 заседаний Президиума РАХН и материалы к ним. 9 сентября 1924 – 11 июня 1925 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 28. Денежная реформа осени 1922 года, призванная вернуть стабильность финансовой системе страны, вызвала к жизни новую единицу – червонец. Обеспеченный золотом и реальными товарами, к 1924 году червонец вытеснил обесценившиеся «совзнаки». Его эквивалент в рублях менялся: с конца 1922 по конец 1923 года курс червонца рос, затем, будто заразившись инфляцией, стал падать. На 1 января 1923 года курс червонца был равен 10 рублям 4 копейкам, 1 января 1924 – уже 5 рублям 92 копейкам, 1 января 1925 – 5 рублям 81 копейке. В 1922 году средняя зарплата рабочего составляла до 30 рублей по золотому курсу. Чуть позже (1927) цены на продукты были таковы: белый хлеб – 20 копеек за килограмм, топленое масло – 1 рубль 50 копеек, сахар – 79 копеек, селедка – 37 копеек. Это значит, что зарплата в три червонца не обеспечивала жизнь и людям требовалось совмещать несколько мест службы.

⁵⁷ Материалы по зарубежным связям <Академии> 5 мая – 31 июля 1924 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 55а. Л. 17.

⁵⁸ Бачелис И. «Бессмертные» от мертвых идей. Академия Художественных наук в плену у реакционеров. Требуем вмешательства пролетарской общественности // Комсомольская правда. 1929. 20 февраля (№ 42). С. 2.

ного члена Теасекции составляла менее 100 рублей, а часть сотрудников и вовсе получали 60 рублей в месяц.

Хотя ведомости на зарплату сотрудникам и именовались «требовательными», испытывающий настоятельную необходимость в поездке куда бы то ни было ученый нередко хлопотал о «безденежной командировке», из чего можно заключить, что с финансами в Академии никогда не было слишком хорошо.

30 октября 1923 года о работе за прошедший месяц отчитывается местком РАХН. Мы узнаем, что он объединяет сто человек. Среди бесспорных достижений месткома отмечается то, что «удалось сохранить оплату труда в полной союзной ставке в товарных рублях. Средняя зарплата выразилась в сумме 2,8 червонных рубля»⁵⁹. Распределены, как обычно, льготы по коммунальным платежам и льготные трамвайные билеты, каковых оказалось совершенно недостаточно. В тот же день отчитывается и библиотека в лице заместителя заведующего Н. И. Пожарского.

Академия располагала обширной, известной в Москве библиотекой, созданной с нуля. А. И. Кондратьев пишет, что в начале 1922 года по постановлению Луначарского ей была передана библиотека бывшего Литературно-художественного кружка и ряд библиотек и собраний (библиотека Долгоруковых, Кампанары⁶⁰ и др.)⁶¹. Чуть позже, с ликвидацией Книжного фонда Наркомпроса в ведение РАХН было передано его книжное собрание⁶².

С течением времени библиотека превращается в книжный склад, так как фонды все прибавляются, а штаты и помещение не прирастают. Поэтому время от времени Академия расстается с частью книжных богатств – то отдавая «старые иностранные книги» из подвала, то снабжая изданиями театральные библиотеки Москвы и Ленинграда.

Уже осенью 1923 года оборудовали («кроме освещения») «читальную комнату», куда с энтузиазмом отправились сотрудники. С каждым месяцем количество поступающих в Академию книг и журналов растет, увеличивается и число обращающихся за ними ученых, которые не только сидят в читальном зале, но и активно берут книжные и журнальные новинки домой. Работа разворачивается и требует интеллектуальной пищи.

Так, за сентябрь 1923 года библиотека пополнилась больше чем шестью десятками книг (из них куплено в России 27, из-за границы пришло – 29, а 5 были подарены). В отчете за декабрь того же года заведующий библиотекой сообщает о числе поступивших книг, приводя, как полагается, полный (пространный) список немецких изданий, в частности – Herrmann M. «Forschungen zur deutschen Theaters Geschichte». Есть и перечень подаренных, только что вышедших книг. Среди них «Новейшие театральные течения» П. А. Маркова, «Ключи от рая» А. Стриндберга в переводе В. Э. Морица, «Чапаев» Дм. Фурманова и «Стихи» Велимира Хлебникова⁶³. А в отчете за март 1924 года сообщается, что «отрадным фактом в жизни библиотеки является начало поступлений книг и журналов из Франции и Англии»⁶⁴.

⁵⁹ Месячные отчеты отделений и секций <Академии> за 1923/1924 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 26–26 об.

⁶⁰ Сведения о книжных собраниях Долгоруковых и Кампанари (в имении Урусово кн. Волконских Тульской губ.) не отысканы.

⁶¹ Кондратьев А. И. Российская Академия Художественных Наук // Искусство. 1923. № 1. С. 445.

⁶² Акт передаточной записи Книжного фонда, датированный 3 мая 1923 года, сообщает, что, помимо собственно книжного собрания, насчитывающего около 120 000 книг, альбомов, журналов и брошюр, во владение РАХН переходят и помещения, где впредь эти книги будут обитать: пять жилых особняков по Новинскому бульвару (к ним присоединяются еще и четыре гаража). Здесь же перечень предметов мебелировки, среди которых конторки и бюро, стеллажи и непременно для библиотек стремянки и лестницы. Вместе с простыми крашеными полками и стенными шкафами с отломанными дверцами в помещения Академии переезжают книжные шкафы палисандрового дерева и белый раздвижной стол Александровской эпохи, книжный шкаф красного дерева с золотыми полосками и шкаф в три дверцы Павловской эпохи, две люстры, несколько бра, кресла с диваном – вещи, помнящие прежнюю жизнь и старых хозяев (ранее все они состояли на учете Музейного отдела Книжного фонда). См.: Материалы по ликвидации Книжного фонда. Окт. 1922 – июнь 1923 // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 7, 8–8 об.; либо: Материалы по ликвидации Книжного фонда Наркомпроса РСФСР и передаче его в ведение РАХН // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 13.

⁶³ Месячные отчеты отделений и секций // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 122–122 об.

Штатный сотрудник – помимо зарплаты и иногда оплаты доклада – имел возможность напечатать с помощью Академии статью или книгу, в условиях острейшего жилищного кризиса в Москве мог просить дополнительную комнату (или хлопотать о сохранении уже имеющейся) для личной библиотеки, получить нужную бумагу для направления на лечение в санатории, добиваться постановки телефона в квартире и пр. Мог испросить командировку за границу (причем не только в научных целях, но и для лечения, своего собственного либо близкого родственника). Напомню, что у немалого количества сотрудников были старые, дружеские или родственные, связи за границей (многие бывали в Европе – Италии, Германии, Франции – до революции, подолгу жила там, работая в библиотеках, совершенствуясь в языках либо отдыхая), которые до конца 1920-х годов еще было возможно поддерживать.

Стоит описать, как была устроена ГАХН, из чего состояла ее повседневная жизнь.

Можно сказать, что вся жизнь сотрудника протекала под сенью учреждения, от его бытовых забот до выхода книги или защиты диссертации, от праздничных вечеров в кругу ярких людей Москвы того времени – до погребения. Здесь, во флигеле, он мог иметь квартиру либо комнату⁶⁵ (надо сказать, что немалая часть старой московской профессуры обитала неподалеку от Академии – в пречистенских и арбатских переулках). Здесь он мог работать в библиотеке. Михаила Булгакова, в середине 1920-х годов сблизившегося с арбатской профессурой (один из них, гахновский философ и литературовед П. С. Попов пронесет восхищенную любовь к Булгакову до конца его дней и станет первым биографом писателя), а затем, в начале 1930-х, сменившего круг общения на театральный, мхатовский, – какое-то время даже занимала мысль сочинить роман под названием «Пречистенка». Но то ли отказаться от романа о нравах обитателей старой Пречистенки заставили драматические события, разворачивавшиеся вокруг людей Академии уже с конца 1927 года, то ли впечатления от людей театра оказались ярче – но появились «Записки покойника» – театральный роман.

Сохранившаяся документация рассказывает о разнообразных хлопотах по устройству сотрудников, о жалованьях, гонорарах и прибавках, переводе из разряда в разряд, просьбах о командировках, порой достаточно экзотических, о предоставлении жилья, устройстве научной библиотеки и архива, добывании денег на печатание книг и издание научных журналов и пр. Кроме жалованья, сотрудники должны были получать вознаграждение за доклады, публиковать книги и статьи. Руководство стремилось сделать все, от него зависящее, чтобы создать ученым приемлемые условия работы, по возможности поддерживая ушедший в прошлое образ жизни академической профессуры.

Так, в 1924 году двух архитекторов посылают в Германию и Италию – для изучения театрального строительства. С. А. Поляков едет смотреть берлинские театры. Кто-то отбывает в Лондон, кто-то в Австрию, кто-то в Италию. Г. Г. Шпета командируют в Кенигсберг на празднование 200-летия Иммануила Канта. П. А. Марков в 1925 году для изучения состояния современного западного театроведения отправляется в Германию и Италию, В. Э. Мориц и С. И. Марголин в те же месяцы посещают театры Парижа и Берлина и т. д. В. Г. Сахновский сочиняет докладную записку о настоятельной необходимости отправиться совместно с сотрудниками ВХУТЕМАСа и Госкино с научной экспедицией в Персию «для изучения сохранившегося там средневекового театра, обмера, заснятия и описания памятников театральной ста-

⁶⁴ Там же. Л. 247.

⁶⁵ Так, Л. П. Гроссман обитал в служебном помещении Редкома (Редакционного комитета), и многие месяцы продолжалась вялотекущая тяжба ученого с администрацией по поводу серьезных бытовых неудобств и необходимого ремонта (возведения общей стены, избавления от сырости и пр.). В конце концов в его «темной и сырой» комнате в январе 1927 года устанавливают печь. (См.: Протоколы заседаний Президиума Государственной Академии Художественных наук. 5 октября 1926 – 26 сентября 1927 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 406 об.)

рины...»⁶⁶. У Н. Д. Волкова на лечении в Берлине находится жена – Б. Г. Казароза-Волкова, он отправляет ей жалованье и навещает ее, испрашивая командировки.

Командировки длятся от двух недель до трех месяцев и даже полугода.

Академия должна была содержать свои помещения, библиотеку, осуществлять текущий ремонт, так как предоставленные для работы помещения бывших усадеб быстро ветшали. Так, Акт осмотра зданий ГАХН по Кропоткинской улице и Малому Левшинскому переулку «показал, что в двух комнатах („Красном кабинете“ и помещении „Секретариата“, общей площадью 68,28 кв. м.) пора сделать новый паркет „специал“, так как полы пришли в полную негодность, местами проваливаются, старый паркет до того износился, что чинить его нет никакого смысла»⁶⁷. Сохранилась и смета ремонта (26 мая 1927 года): она составила 2355 рублей.

Помимо паркета в собственных помещениях и состояния роялей администрация отвечала и за «ремонт троттуара», и за поливку улицы перед зданием на Пречистенке. 4 июля 1924 года руководство Академии пишет специальную бумагу в 45-е отделение милиции г. Москвы, оправдываясь за то, что не была полита улица перед зданием – из-за не поступившего в срок кредита⁶⁸.

Как у всякого уважающего себя учреждения культуры, у Академии имеются непременно атрибуты, среди которых – прекрасные музыкальные инструменты для вечеров и концертов, в частности три рояля (два – фирмы Мюльбаха и один – фирмы Шредер). И в 1927 году появляется документ о необходимости их ремонта. Детали, пришедшие в негодность, заказываются в Германии по специальному каталогу. Всего на ремонт инструментов по смете необходимо ассигновать 60 рублей 75 копеек (тогдашний курс марки – 5 копеек)⁶⁹.

Добывание дров и денег на освещение, разбирательство (надо сказать, редких) неприятных происшествий тоже входило в круг забот руководства научным центром⁷⁰.

Все эти документные, но неотменимые занятия администрации служили главному: продолжению научных исследований в области гуманитарных наук в России.

ГАХН аккумулировала в своих стенах (либо на дружественных площадках) самые яркие, талантливые явления всех видов искусств, создавая для научного творчества, роста сотрудников, в особенности – неискушенных, молодых, – разнообразную и насыщенную художественную среду.

Своей чередой шли не только научные заседания и доклады, но и устраивались литературно-художественные, поэтические и музыкальные вечера, среди участников которых появлялись А. Белый, Пастернак, Ахматова, Булгаков, Вересаев и Волошин, организовывались лекции и концерты, проходили обсуждения шумных театральных премьер, затевались художественные выставки.

Существовала при Академии и Ассоциация современной музыки. Сдавали зал в аренду – для музыкальных, поэтических, литературных и прочих вечеров – для вечера памяти Бетховена, вечера цыганского романса (одним из организаторов была жена П. С. Попова – внучка

⁶⁶ Протоколы № 1–8 заседаний Президиума Театральной секции за 1925–1926 гг. 8 февраля 1926 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 12. Л. 19.

⁶⁷ Протоколы заседаний Президиума ГАХН за 1926–1927 гг. 5 октября 1926 – 26 сентября 1927 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 135.

⁶⁸ Материалы по зарубежным связям <Академии> 5 мая – 31 июля 1924 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 55а. Л. 75.

⁶⁹ Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 92.

⁷⁰ Среди пожелтевших архивных листов, донесших до нас размышления искусствоведов и философов, споры о высоких материях, сохранилось заявление профессора Б. И. Ярхо, пораженного дерзкой кражей его заграничного пальто и шляпы во время заседания: «В субботу, 10 мая 1924 г., я явился на заседание Театральной секции в 5 часов дня и повесил свое пальто и шляпу на вешалку у входа в Красный кабинет. Покидая заседание в 8 1/2, я обнаружил, что и пальто, и шляпа исчезли» (Протоколы № 19–76 заседаний Президиума ГАХН за 1923/1924 г. и материалы к ним. 12 октября 1923 – 30 сентября 1924 // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 24). Можно быть уверенным, что для франтоватого, сохранившего привычку переодеваться к обеду Бориса Исааковича это стало не только бытовой, но серьезной неприятностью морального плана. Кража в стенах Академии нарушала общепринятые устои.

Л. Н. Толстого А. И. Толстая, сама прекрасная исполнительница цыганских романсов) и пр. Всероссийский союз поэтов (на документе подпись С. М. Городецкого) просил зал для проведения заседания в честь А. С. Пушкина (отмечалось 128-летие со дня рождения поэта). 1 марта 1926 года Л. В. Горнунг⁷¹ записывал в дневнике: «Сегодня в ГАХНе литературно-художественный вечер – с благотворительной целью – помочь поэту М. Волошину, стихи которого сейчас не печатаются. М. Булгаков прочел по рукописи „Похождения Чичикова“, как бы добавление к „Мертвым душам“. Деньги пошли на ремонт волошинского дома в Коктебеле. Волошин благодарил организаторов и участников вечера акварелями – С. Федорченко, Булгакова, Пастернака»⁷². (В скобках заметим, что Булгакова в этот год не печатают тоже, – но осенью во МХАТе пройдет премьера «Дней Турбиных» и финансовое положение автора резко, хотя и ненадолго, улучшится.)

Организовывались вечера памяти Блока и Хлебникова, Общество еврейской музыки устраивало концерт новейшей музыки, собирались литературное объединение «Перевал» (где читал «Персидские мотивы» С. Есенин) и Ассоциация ритмистов, проходили конференции Главнауки (с отдельной просьбой: организовать для участников «дешевый чайный буфет»); заседали члены Общества любителей русской словесности; устраивалась выставка «карикатуры». 1 марта 1925 года прошел Литературно-художественный вечер (где выступали М. Булгаков, Ю. Слезкин, А. Белый, В. Вересаев, Б. Пастернак); месяц, с 15 мая по 15 июня 1925 года, работала выставка по изучению Крыма, Большой актовый зал принимал участников обсуждения нашумевшего мейерхольдовского «Мандата», выставлялись художники – Н. П. Ульянов и П. В. Кузнецов – всем находилось место и время⁷³.

Случались на вечерах и странные объединения тем. Так, на одном и том же заседании 20 февраля 1925 года члены Теасекции вместе с Кинокомиссией сначала смотрели «фильму» «Похороны Н. Е. Эфроса», после чего предлагалось увидеть художественную картину «Багдадский вор». Либо в начале 1926/27 академического года, в сентябре на Организационный пленум Теасекции явились свыше ста человек. Возможно, дело объяснялось тем, что гостей, собравшихся после летних каникул, ждало еще и выступление «Синей блузы»⁷⁴.

Эти заметные в художественной жизни Москвы вечера еще и приносили деньги на содержание Академии. Так, аренда зала на поэтический вечер в честь А. С. Пушкина стоила 15 рублей.

Осенью 1926 года у входа в лекционный зал ГАХН открывается книжный киоск, торгующий книгами по вопросам искусства⁷⁵. Причем сотрудникам нужные для работы издания продаются в кредит и со скидкой.

Некоторое представление об установившихся пропорциях трат на науку и хозяйственные заботы дает докладная записка заведующего хозяйственно-технической частью Ф. Г. Шмыгова⁷⁶ от 28 июня 1927 года. В ней сообщается, что основной доходной статьей является квар-

⁷¹ Горнунг Лев Владимирович (1902–1993), поэт, переводчик, секретарь поэтического объединения «Кифара» (конец 1923 года – 1929 год). В 1925–1930 годах – сотрудник ГАХН, секретарь созданного при ГАХН Комитета Выставки революционного искусства Запада (1925–1926) и одноименного Кабинета Академии.

⁷² Цит. по: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 331.

⁷³ См.: Заявки театральных коллективов на аренду помещения Большого зала ГАХН для концертов // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 22. Л. 19, 29, 30.

⁷⁴ «Синяя блуза» – советский агитационный эстрадный театральный коллектив, существовал с начала 1920-х до 1933 года (название прижилось по одежде артистов и было связано с принятой ими униформой: синими (голубыми) блузами и темными юбками или брюками). Требующие минимальной подготовки злободневные эстрадные номера, сатирические диалоги и репризы составляли выступление синеблузников. Марков писал, что в их репертуар входили «целые сценки, порою – попытки современной оперетты и водевиля. Приобретя черты советской эстрады, „Синяя блуза“ не утратила связи с театром, но деформировала его приемы...» (Марков П. А. Театр. 1917–1927 // Марков П. А. О театре. В 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. С. 439).

⁷⁵ Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 495.

⁷⁶ Шмыгов Федор Георгиевич (1899–1938). Расстрелян.

тирная плата, получаемая от сдаваемых квартир, находящихся во владении Академии. Вторая доходная статья – поступление сумм от входной платы на выставки и вечера. Третья доходная статья – эксплуатация помещений и имущества⁷⁷. Общая сумма к 1 июня – 8378 рублей 68 копеек.

Шмыгов приводит и статьи расходов Академии:

«Хозяйственные расходы – 12,5%

Научные расходы – 32,2%

Издательство – 13,2%

На доплаты сотрудникам – 31,1 %»⁷⁸.

Подсчитывая доходы и расходы, Федор Георгиевич делает вывод, что «на науку» тратится излишне много денег, и ворчливо намекает на возможность дополнительных заработков со стороны именитых сотрудников – те могли бы почитать платные публичные лекции на площадках Москвы.

Между тем быт понемногу устраивается. Приходит черед думать об организации не только рабочего места и жилья, но и отдыха. Предлагает свой дом для проживания сотрудников некая жительница Ялты – но руководство ГАХН ей в этом отказывает. Обсуждается возможность проводить академические летние вакации в дивной помещицкой усадьбе, с яблоневыми и вишневыми садами, лесами, лугами и прочими угодами. Этот многообещающий вариант получает одобрение Дирекции. И осенью 1927 года подумывают «принять в свое ведение и использовать в качестве „дома отдыха“ усадьбу <...> Тамбовской губернии»⁷⁹.

Есть и описание этого райского уголка устроенной барской жизни. Усадьба включает сорок десятин парка, раскинувшегося на холме берега реки Вороны. Среди них – восемь десятин дубового леса, три плодоносящих фруктовых сада. Главный усадебный дом состоит из тридцати шести комнат (правда, шесть из них заняты музеем – коллекцией русской живописи), есть специальный кухонный флигель и пять жилых домов. При этом усадьба «практически полностью самообслуживается и содержание ее Академии ничего не будет стоить» – сообщает документ. Немного настораживает название усадьбы – «Караул». Но перспектива получить возможность деревенского отдыха после трудного рабочего года так заманчива...

В эти же месяцы Теасекция получает постоянное помещение для заседаний – просторный Красный кабинет, на центральной лестнице здания Академии постлан традиционный ковер, удерживаемый металлическими прутьями, в зале заседаний расставлены «не менее 10 дюжин» новых стульев, приводятся в порядок, настраиваются рояли... Еще чуть-чуть – и что за музыка зазвучит в этих стенах!..

⁷⁷ Пресловутая эксплуатация помещений приносила не только дивиденды, но порой и неприятные хлопоты. Так, в сентябре 1926 года в Правление ГАХН приходит письмо с жалобами на соседа от некоего Владимиров, живущего в одной из квартир, которую ГАХН сдает в аренду: «Гр. Е. С. Левин, захватив в свое единоличное пользование комнату, в которой раньше помещались прислуги, его и моя, заставил тем самым мою прислугу большую часть времени проводить в темной комнате. Несмотря на это, он и эту комнату фактически захватил, т. к. продолжает в ней купаться и стирать, при этом пользуется принадлежащей исключительно мне плитой». Правление присылает комиссию во главе с Б. В. Шапошниковым, которая неожиданно решает сложную Владимировым на свои средства плитку считать собственностью Академии. Ошеломленный несправедливостью Владимиров, во-первых, подает в суд на Академию (и уведомление об этом незамедлительно поступает к юрисконсульту Родионову), а во-вторых, просит установить за его счет перегородку, прилагая чертеж, душераздирающее описание которого начинается пояснением: «В уборную пробивается вторая дверь...» (Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 563, 567).

⁷⁸ Там же. Л. 70–70 об.

⁷⁹ Там же. Протокол № 230 от 20 сентября 1927 г. Л. 11.

Глава 2

У истоков отечественного театроведения: теасекция РАХН (ГАХН) в 1922–1924 годах

Научная программа Теасекции и ее первые сотрудники

Перечислить все без исключения темы докладов на Театральной секции невозможно. В середине 1920-х годов на заседаниях и докладах Теасекции разворачивалась работа специалистов различных областей гуманитарного знания. Не одних только театроведов, но и философов Г. Г. Шпета, А. Ф. Лосева, П. С. Попова, эстетика Д. С. Недовича, искусствоведов Н. И. Жинкина и Н. М. Тарабукина, психолога Л. С. Выготского и многих других.

Начиная рассказ о намеченных к исследованию в Теасекции направлениях, необходимо ответить на вопросы:

- когда Теасекция приступила к реальной работе;
- как формировался ее состав, кто вошел в число первых сотрудников;
- какие общие задачи перед собой ставила секция и как эти задачи трансформировались в течение ее существования;
- какова была проблематика заседаний, их периодичность и количество;
- каковы были темы прочитанных докладов и в чем состояли особенности их обсуждения.

Уже говорилось, что Теасекция стала преемницей Театрального отдела Наркомпроса и была образована на основе влившего в Академию Государственного института театроведения, существовавшего с 1 октября 1921 года⁸⁰.

Заметим, что из нескольких самостоятельных научно-исследовательских институтов, приданных РАХН в ноябре 1921-го (театроведения, художественной культуры, музыкальных наук, литературы и критики, а также двух высших учебных заведений – Института живого слова и Института декоративного искусства), в итоге только Институт театроведения вошел в состав Академии, свернувшись в Теасекцию, прочие же учреждения сохранили автономию. Но, сократившись до ячейки в общей структуре РАХН, Теасекция стала предсказуемым образом разрастаться, и в отношении направлений, разрабатываемых учеными, и численно. Благодаря структурному устройству Академии театральное искусство изучалось, как тогда говорили, «в трех разрезах», – в рамках Социологического, Физико-психологического и Философского отделений.

Считается, что Теасекция была создана 1 января 1922 года⁸¹. Но на самом деле в первые месяцы ее существование было чисто номинальным. Судя по сохранившимся документам, хотя сотрудников уже набирали, финансирование еще не началось. И скорее всего, формально принятые в штат ученые продолжали свои прежние занятия, так как руководство не могло не отдавать себе отчета в том, что требовать полноценной работы без выплаты жалования оно не вправе. Тот же автор (Кондратьев) отмечает «отсутствие средств» не только в 1922, но и в 1923 году⁸². Другими словами, несмотря на то что доклады уже читаются, все же начало ста-

⁸⁰ Хайченко Г. А. Основные этапы развития советского театроведения (1917–1941) // История советского театроведения. Очерки. 1917–1941. М.: Наука, 1981. С. 59.

⁸¹ Стрекопытов С. ГАХН как государственное научное учреждение // Вопросы искусствознания. С. 10.

⁸² Кондратьев А. И. Российская Академия Художественных Наук // Искусство. 1923. № 1. С. 426.

бильного полноценного функционирования Теасекции следует отнести к зиме 1924 года. Тем же временем датируется и появление стенограмм заседаний.

Раньше остальных, 10 октября 1921 года, в штате Теасекции появились двое: А. А. Бахрушин и В. Э. Мориц. Спустя три с половиной месяца, 1 февраля 1922 года, зачисляются: С. Я. Богуславский, Н. Л. Бродский, Л. Я. Гуревич, А. И. Дживелегов, Н. П. Кашин, П. А. Марков, И. А. Новиков, А. П. Петровский, С. А. Поляков, Н. А. Попов, В. Г. Сахновский, А. Я. Таиров, Н. Е. Эфрос, В. А. Филиппов, С. К. Шамбинаго, Т. Л. Щепкина-Куперник, В. В. Яковлев⁸³. Вместе с учеными в заседаниях секции принимали участие режиссеры (Ф. Н. Каверин, Вл. И. Немирович-Данченко, Вс. Э. Мейерхольд, В. Г. Сахновский, К. С. Станиславский, А. Я. Таиров), актеры (В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, Л. М. Леонидов, И. М. Москвин, А. И. Сумбатов-Южин), литераторы (С. С. Заяицкий, Н. П. Кашин, И. А. Новиков, Г. И. Чулков, Т. Л. Щепкина-Куперник), общественные деятели (Л. И. Аксельрод, А. В. Луначарский). Конечно, большинство из перечисленных выше лишь время от времени посещали отдельные заседания, повседневную же работу вели состоявшие в штате Академии действительные члены и научные сотрудники Теасекции и приглашаемые докладчики.

Вначале (к сожалению, совсем недолго) руководителем Театральной секции был Н. Е. Эфрос. После его смерти в октябре 1923 года секцию возглавил В. А. Филиппов. Ученым секретарем вскоре был избран П. А. Марков.

Уже в 1922 году некоторые организационно-идеологические акции власти (прежде всего – высылка видных нелояльных интеллектуалов) откликаются в изменениях в составе Академии. С 17 августа 1922 года из штата отчислены действительные члены Академии Н. А. Бердяев, С. Л. Франк, Ю. И. Айхенвальд. С 1 октября – Ф. А. Степун⁸⁴. 29 сентября в (тогда еще немецкий) Штеттин из Петрограда отплыл первый «философский пароход», увозя потенциальных противников советской власти, 16 ноября – второй, «еще несколько групп интеллектуалов той осенью были высланы из страны поездами»⁸⁵. Вице-президент РАХН Г. Г. Шпет тоже внесен в списки эмигрантов, но энергичными хлопотами добивается того, что ему позволяют остаться на родине.

11 июня 1923 года заведующий Театральной секцией Н. Е. Эфрос, ходатайствуя о зачислении новых членов (возможно, потребовалось некое переоформление уже зачисленных в штат сотрудников), представляет в Президиум РАХН список из трех человек:

1. С. А. Поляков (зав. группой по изучению новейшей драматургии),
2. Л. Я. Гуревич, руководящую работой по группе актерского творчества,
3. Н. Л. Бродский (описание материалов театрального музея им. Бахрушина, изучение русской драматургии)⁸⁶.

И добавляет, что, если вакансий окажется меньше чем три, принимать на работу следует именно в указанном порядке. Возможно, такой порядок зачисления диктовался авторитетностью и научным весом перечисленных ученых для Эфроса. Возможно – был связан с тем, организация каких именно подсекций представлялась руководителю Теасекции первоочередной, и одной из определяющих причин был круг научных интересов претендентов: Бродский станет заниматься изучением зрителя, а эта проблематика в 1923 году не казалась насущно необходимой. Что же касается задачи описания фондов музея Бахрушина, то в штате служил сам Бахрушин, который в результате и возглавил подсекцию Истории.

⁸³ Штаты, списки и анкеты на действительных членов, научных сотрудников и работников административно-технического персонала // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 9–11.

⁸⁴ Распоряжения по Академии Художественных Наук о зачислении на работу. 1.VIII.21–15.VII.22 // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 42, 49.

⁸⁵ Лезина Е. ВЧК и ее преемники: методы террора и практики дискриминации. К 100-летию основания советской тайной полиции // Вестник общественного мнения. М., 2017. № 3–4 (125). С. 105.

⁸⁶ Протоколы заседаний Президиума РАХН. 16.IV–25.IX.1923 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 11.

Но не исключено, что имело значение и знание жизненных обстоятельств ученых. С. А. Поляков, крупный просвещенный меценат, бывший владелец издательства «Скорпион» и журнала «Весы», к этому времени не имел никаких средств к существованию.

В итоге зачисляются Поляков и Гуревич, 21 августа 1923 года они уже в штате. В «Списке штатных сотрудников РАХН», утвержденном 19 ноября 1923 года, упомянуты И. И. Гливенко⁸⁷ и М. Д. Прыгунов⁸⁸, оба, скорее всего, – в составе Теасекции. 3 февраля 1924 года появляется еще один сотрудник – В. М. Волькенштейн⁸⁹.

«Заседание состоится при всяком количестве собравшихся», – сообщалось в протоколах Театральной секции ГАХН, начинавшихся в 5 часов вечера⁹⁰. Участники приходили после длинного трудового дня, почти все работали в трех, четырех и более местах, читали лекции в институтах, преподавали в школах, служили в разнообразных культурных учреждениях, писали в газеты и журналы. И на эти заседания приносили весь свой не только сугубо научный, но и общественный и человеческий опыт.

Были «действительные члены», были научные сотрудники различных разрядов, были гости – регулярные, заглядывавшие на интересный доклад из соседних секций – и заезжие, вроде А. А. Гвоздева, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Н. Э. Радлова либо И. М. Гревса⁹¹ (педагог Иван Михайлович Гревс приезжал из Ленинграда, чтобы выступить с докладом в Комиссии по художественному воспитанию на тему: «Художественное воспитание в позднейшем Средневековье»). Сотрудниками Теасекции был введен «институт почетных гостей», научная (либо художественная) репутация ставилась высоко.

Обычно число участников заседаний составляло от пяти до пятнадцати. Если их было больше двадцати – это означало бесспорный интерес к заявленной теме со стороны гахновской публики и серьезный успех докладчика. Более редкими случаями становились пленарные заседания (иногда совместно с тем или иным театром), собиравшие от ста до трехсот человек,

⁸⁷ *Гливенко Иван Иванович* (1868–1931), историк всеобщей литературы, переводчик. Сын земского фельдшера из Лебедяни (Харьковская губерния). Окончил романо-германское отделение Петербургского университета (изучал испанский и итальянский языки). Неоднократно бывал в Италии и Франции, где занимался научной работой. «Филолог, профессор дореволюционной формации, не имевший до работы в Наркомпросе опыта партийного руководства и более известный как член и один из организаторов в 1922 году Русского психоаналитического общества» (*Кумтан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам / Сост. М. Э. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 12*). С 1921 до середины 1923 года – заведующий Главнаукой. С 1921 года – член Правления ГАХН, с 1 февраля 1922 года – заведующий Научно-показательным отделом Теасекции. В 1928 году вышел за штат ГАХН по возрасту (Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 143).

⁸⁸ *Прыгунов Михаил Данилович* (1889–1934), театральные критик, театровед, педагог. Автор работ по истории русского театра. В своем «Сигнатуре Жизни Ученого хранителя Государственного Театрального им. Алексея Бахрушина Музея» от 7 июня 1924 года, сотрудник ГАХН еще пользуется прежним написанием слов, с ятями и окончаниями, что свидетельствует о приверженности автора консервативным правилам. Сын театрального машиниста, он родился в Казани, где окончил полный курс наук Славяно-русского отделения историко-филологического факультета Казанского университета и прослушал шесть семестров юридического факультета. Готовился к профессорскому званию по кафедре истории русской литературы, но историко-филологический факультет был закрыт, и диссертация защищена не была. В 1920 году преподавал литературу в Казанском высшем институте, одновременно читал лекции по истории театра. С 11 марта 1924 года – Ученый хранитель Бахрушинского музея. 24 июня 1924 года избран научным сотрудником ГАХН, а спустя год, 4 июня 1925 года, стал действительным членом Теасекции ГАХН (Личное дело Прыгунова М. Д. // Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 505).

⁸⁹ *Волькенштейн Владимир Михайлович* (1883–1974), драматург, теоретик драмы. Учился в Петербургском, затем – в Гейдельбергском университете. С 1911 по 1921 год – в Художественном театре. С возникновения Первой студии входил в ее литературную комиссию. Пьеса Волькенштейна «Калики перехожие» была поставлена Первой студией (реж. Р. В. Болеславский, 1914). В 1922 году вышла его монография «Станиславский» (М.: Шиповник), в 1931 году – «Опыт современной эстетики» (М.; Л.: Academia).

⁹⁰ Протоколы № 1–16 заседаний Президиума Театральной секции РАХН (ГАХН) и материалы к ним. 9 сентября 1924 – 11 июня 1925 // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 2.

⁹¹ *Гревс Иван Михайлович* (1860–1941), историк, специалист по Средневековью и Римской империи, профессор Санкт-Петербургского университета, выдающийся педагог. Известный историк и философ Г. П. Федотов говорил о нем как о «замечательном воспитателе, который с редкой объективностью возвращал самые противоположные дарования». Гревс был теоретиком и проводником экскурсионного метода в преподавании истории (см.: *Память. Исторический сборник. Выпуск 4. М., 1979; Париж, 1981. С. 120*). Доклад был прочтен 18 января 1927 года.

либо «установочные» выступления вроде доклада П. М. Керженцева 27 февраля 1927 года «Культурная революция и задачи театра», послушать который явилось больше полутора сотен сотрудников ГАХН и заезжих гостей.

Коллективность работы Теасекции была не формальной, а содержательной, связанной с системным видением общих проблем, в разработку которых каждый вносил свой вклад. Ничуть не меньшей была связь с актуальными событиями театральной жизни Москвы (практические рекомендации при формировании репертуара, юбилейные вечера в честь того или иного театра, актера, режиссера, критика; общие дискуссии и обсуждения заметных спектаклей, рецензирование текущих премьер).

В разные годы число штатных сотрудников Теасекции варьировалось, то сжимаясь до пятнадцати человек, то, напротив, расширяясь до сорока. Кто-то уходил, кто-то переводился в члены-корреспонденты (это происходило, например, когда сотрудник не мог посещать заседания и переходил на работу «издалека», как правило менее интенсивную, но при этом либо был ценен для руководства, стремившегося его сохранить, либо сам не хотел расставаться с Теасекцией, – как это произошло с Ю. В. Соболевым⁹², получившим работу в Киеве, но не желавшим рвать научные связи с московскими коллегами).

О том, насколько изучение театра привлекало сильные умы тех лет и насколько существенные проблемы театроведения были намечены к исследованию в первые же месяцы существования Теасекции, свидетельствуют темы научных сообщений, прочитанных с декабря 1921-го по март 1924 года⁹³:

В. Э. Мориц. Методы фиксации спектакля 19.12.1921

В. Э. Мориц. Пути и цели истории театра 07.02.1922

А. П. Петровский. О принципах фиксации спектакля и о знаках, возможных для фиксации 27.02.1922

М. Д. Эйхенгольц. История театра как наука 14.03.1922

В. А. Филиппов. Что такое театр 28.03.1922

Г. Г. Шпет. Театр как искусство 03.10.1922

Л. Я. Гуревич. Жизненные переживания в сценической игре 12.11.1923

Б. И. Ярхо. Формальный метод 17.01.1923

В. А. Филиппов. Методы изучения психологии актерского творчества 19.11.1923

В. Э. Мориц. О сценическом переживании 26.11.1923

Г. Г. Шпет. Содержание и выражение в театральном представлении 13.12.1923

С. Д. Кржижановский. Актер как разновидность человека 20.12.1923⁹⁴

Д. Чужой (Аранович). О работе Макса Германа 7 и 15.02.1924

В. И. Язвицкий. Немой и словесный язык театрального представления 03.03.1924

К сожалению, тексты сообщений Морица, Эйхенгольца, Д. Чужого отыскать не удалось: в первое время существования Теасекции сохранность научных докладов оставалась делом случая, систематических стенограмм заседаний не велось. Филиппов и Ярхо в дальнейшем продолжали заниматься названными темами, и, возможно в несколько измененном виде, их соображения станут нам известными в дальнейшем.

В работе Теасекции с самого начала принимали участие выдающиеся интеллектуалы различных специальностей: кроме философа и лингвиста Шпета ярко заявили о себе философ

⁹² Соболев Юрий Васильевич (1887–1940), театральный критик, литературовед и театровед.

⁹³ Месячные отчеты отделений и секций Академии за 1923/1924 гг. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 48. За один лишь ноябрь 1923 года прочитано семь докладов.

⁹⁴ Содержание доклада С. Д. Кржижановского стало известным из публикации: *Перельмутер В.* Попытка реконструкции доклада Сигизмунда Кржижановского «Актер как разновидность человека», прочитанного на заседании Театральной секции ГАХН 20 декабря 1923 г. (по материалам архива С. Д. Кржижановского) // Вопросы искусствознания. М.: ГИИ, 1997. XI (2/1997). С. 69–74.

Ф. А. Степун, рассмотревший типы актерского творчества, человек театра А. Я. Таиров, представивший на суд ученой публики свои «Записки режиссера», историк театра Н. Д. Волков, выступивший с сообщением о взаимосвязи сценического искусства и социального контекста: «Русский театр и русская революция».

Нельзя не заметить, что ученые обратились к основополагающим темам создаваемой науки: доклады В. А. Филиппова, М. Д. Эйхенгольца, В. Э. Морица наметили ключевые проблемы театроведения, которые будут изучаться на протяжении всех (немногих) лет существования Театральной секции ГАХН.

Методологически важнейшей по праву стала статья Шпета «Театр как искусство»⁹⁵, на основе ее положений чуть позднее будут вести свою многолетнюю дискуссию о природе театра и возможностях его научного познания Сахновский и Якобсон. Шпет размышлял о природе театра, в искусстве которого центральной фигурой является актер, объяснял, чем и как сценическое творчество актера, создающего образ, принципиально отлично от собственно словесного текста роли, наконец, предлагал формулу феномена театра как «отрешенной действительности».

«Театральное действие есть непременно какое-то условное, символическое действие, есть знак чего-то, а не само действительное что-то <...> Проблема этой условности и есть собственно проблема театра: театр как таковой ищет ее практического решения, всякая теория театра как искусства ищет ее теоретического оправдания», – писал Шпет⁹⁶.

Более локальной, но не менее существенной была теоретическая работа «Дифференциация постановки театрального произведения»⁹⁷. Здесь впервые в прямой связи с фактами театральной истории и роли режиссуры Шпет вводил понятие герменевтики, а также утверждал принципиальную неисчерпаемость возможных интерпретаций классических произведений: автор предлагал пять театральных представлений «Гамлета», где сущность героя варьировалась бы «от тривиального пессимизма до слабоумного целомудрия», – либо «Короля Лира». В 1924 году появится статья В. А. Филиппова «Пять Фамусовых»⁹⁸, конечно отталкивающаяся от мысли Шпета.

Собственно, именно из этой теоретической основы исходят нынешние авторы постановок классических текстов (вне зависимости от того, отдают ли они себе в этом отчет либо нет), эпатажирующих и публику, и немалую часть критики.

Сам перечень проблематики первых докладов сообщает о том, насколько готова была гуманитарная наука начала 1920-х годов, опиравшаяся на прочный фундамент университетского знания, к системному изучению театрального искусства.

Театральная секция ставила перед собой следующие задачи: «1. Определение понятия театроведения и отграничение его от смежных наук, в частности от литературоведения; 2. разработка методов изучения театрального представления в историческом и современном разрезе; 3. изучение драмы как материала сценического представления и разработка методов ее сценического анализа; 4. изучение искусства актера как в плане исторической эволюции актерской игры, так и в плане психологии творчества актера; 5. изучение методов и приемов режиссуры и их эволюции в историко-социологическом освещении; 6. изучение роли в театре смеж-

⁹⁵ Шпет Г. Театр как искусство // Мастерство театра. Временник Камерного театра. РГО. 1922. Декабрь. № 1. С. 31, 37. Опубликовано в изд.: Из истории советской науки о театре. 20-е годы / Сост., ред., коммент. и биографич. очерки – С. В. Стахорский. М., 1988. С. 32–52.

⁹⁶ Шпет Г. Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. С. 32.

⁹⁷ Шпет Г. Г. Дифференциация постановки театрального представления // Культура театра. 1921. № 7/8. С. 31–33. Опубликовано С. В. Стахорским: Современная драматургия. М.: Искусство, 1991. № 5. С. 202–204.

⁹⁸ Филиппов В. А. Пять Фамусовых // Сб.: 100 лет Малому театру. 1824–1924. М.: РГО, 1924. С. 59–86.

ных искусств (живописи, музыки и т. д.); 7. изучение вопроса о роли зрителя; 8. обследование архивных материалов»⁹⁹.

Казалось бы, план свидетельствует, что деятельность Теасекции планировалась как сугубо академическая. Но ГАХН, как вспоминала мемуаристка (внучка одного из известных сотрудников Академии, искусствоведа Б. В. Шапошникова), «имела целью сочетать достижения специальных наук с новым мировоззрением, созданным великим историческим переворотом, она стремилась ввести завоевания чистой науки в жизнь, в народные массы, стараясь при этом победить традиционную до сих пор замкнутость цеховой учености»¹⁰⁰. Другими словами, идеи ГАХН в целом и Теасекции в частности изначально формулировались как утопические: профессионалы намеревались соединить теорию и методологию своей деятельности с социальной практикой масс.

Оттого со временем направленность работы менялась, становясь все более конкретной, теоретические же споры затухали.

⁹⁹ Хайченко Г. А. Указ. соч. С. 44.

¹⁰⁰ Шапошникова Н. Пречистенский круг (Михаил Булгаков и Государственная Академия Художественных наук. 1921–1930) // Михаил Булгаков: «...Этот мир мой...» СПб., 1993. С. 112–113. В архиве ГАХН сохранился удивительный документ: письмо Ефросиньи Кольяновой, проживавшей в селе Боршевка Калужской губернии Пролетарской волости и интересовавшейся, «какое нужно образование для поступления в Художественную Академию». Каким образом о существовании московской Академии стало известно любознательной Ефросинье из села Боршевка, не совсем понятно. (Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 55а. Л. 56.)

Структура Теасекции, подсекции, руководители, задачи

Структура Теасекции была не столько сложна, сколько подвижна: создавались, менялись и переименовывались подсекции, выделялись отделы, «изучающие искусство по специальным и комплексным группам»; организовывались так называемые комиссии либо кабинеты; менялись (нечасто) руководители подсекций, состав сотрудников.

Характерно, что, определяя основные направления работы, прежде всего Теасекция создала Комиссию по методологии и истории театра, первым руководителем которой в 1922–1923 годах был В. Э. Мориц¹⁰¹ (позже основные структурные подразделения Теасекции будут называться подсекциями). Начинали с двух основополагающих вещей: накопления и описания исторического материала – и размышлений о методе.

В одном из первых отчетов работы Теасекции за 1921–1925 годы сообщалось: «Группа по методологии театра поставила вопрос о предмете науки о театре, о раскрытии и опреде-

¹⁰¹ Мориц Владимир Эмильевич (1890–1972), искусствовед, поэт и переводчик, один из обитателей старой Пречистенки, приятель М. А. Булгакова, запечатленный в повести «Собачье сердце» мимолетным, но оттого не менее ярким упоминанием шеголя и сердцеда, имевший честь (и основания) стать руководителем Методологической подсекции и одним из первых докладчиков Теасекции ГАХН. В ноябре 1916 года Мориц окончил историко-филологический факультет Московского университета, учился еще и в Практической академии коммерческих наук, чему были веские причины: «В. Э. Мориц происходил из семьи фабрикантов Якунчиковых. Его мать, Зинаида Васильевна, урожденная Якунчикова, с раннего возраста развивала в сыне деловые качества, он еще юношей стал у нее управляющим делами, потом на все это плюнул и поступил на филологический факультет Московского университета» (Воспоминания еще одного пречистенца, С. В. Шервинского, цит. по: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 312). Семейное воспитание, образование, хорошие манеры, знание языков – все это давало некий социальный капитал будущим лишенцам: помогало выживать редакторство, преподавание, переводы. В. Э. Мориц переводил Шекспира совместно с М. А. Кузминым, писал прозу совместно с С. С. Заяицким, преподавал в школе Большого театра. В (стандартной) карточке-формуляре Мориц сообщил: в ГАХН служит с 10 октября 1921 года. «За границей бывал много раз. Языки: французский, немецкий, хуже – английский. Знаю итальянский и польский». Сотрудничал с «Московским Меркурием», печатался в «Культуре театра». На вопрос: какую работу считаете наиболее подходящей для себя, отвечал: «Научно-профессиональную и административную, требующую специальных знаний». Специальность: история и теория театра и литературы. Совместительство: «Помимо РАХН служу в школе Большого театра (93 руб. 40 коп.)». «На иждивении 2 человека» (по-видимому, мать и маленькая дочь. – В. Г.). В Академии он сотрудник 16-го разряда – действительный член. В 1926 году Мориц – ученый секретарь Декоративной секции (со ставкой 94 рубля 40 копеек), в октябре 1928 года ставка повышена до 150 рублей в месяц. В ГАХН читал доклады в рамках всех трех отделений, но, судя по сохранившимся документам, основным его занятием было устройство выставок Академии за рубежом и в связи с этим – налаживание контактов с иностранными специалистами и дипломатами (Личное дело Морица В. Э. 1921–1930 // Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 413). 29 октября 1929 года выписка из протокола № 336 заседания Президиума ГАХН сообщает о решении «освободить Морица В. Э. от обязанностей члена Президиума ГАХН» (Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 25). Чуть позже был выведен из штата сотрудников ГАХН и арестован. После ареста Морица в 1930 году руководство Академии и, конечно, Теасекции хлопотало за коллегу и друга. Об этом свидетельствует еще один документ: «Трудовой список В. Э. Морица», который «получился из канцелярии ГАХН 3 мая 1930 г.». Рассказ сотрудника о своей работе, ведущийся от первого лица, заканчивается несколькими существенными дополнениями, по всей видимости внесенными кем-то другим. «Отчет В. Э. Морица. С ноября 1924 по июнь 1926 вел работу в качестве заместителя Генерального Комиссара Отдела СССР Международной выставки Художественной промышленности в Париже, организация какового отдела была возложена на ГАХН. Был командирован в Париж, где с марта 1925 по январь 1926 руководил Отделом СССР. По возвращении из Парижа был назначен заместителем председателя Комитета выставки Революционного искусства Запада, организовывавшейся Академией (выставка была открыта в июне 1926 г.). С осени 1926 г. по декабрь 1927 г. состоял заместителем Генерального Комиссара Отдела СССР международной выставки Художественной промышленности в Монце – Милане. Во время пребывания в Италии читал доклад „Советский театр за десять лет“. В апреле того же года был командирован из Италии делегатом СССР на 2-й Международный конгресс декоративного искусства и художественной промышленности в г. Лилль, где делал доклад о нашем художественном образовании. Осенью 1927 г. был назначен членом комитета Отдела СССР XVI-й Международной выставки искусств в Венеции. Весной 1928 г. командирован в Венецию для организации Отдела СССР, затем в Париж. В ГАХН в основном вел работу в Театральной секции, с 1926 г. был избран ученым секретарем организованной тогда секции Декоративного искусства, преобразованной затем в Комитет производственного искусства. С 1928 г. состоит членом Президиума ГАХН. За последние три года прочитаны доклады: „Проблемы смены стиля...“, „Вопросы стиля...“ Вне ГАХН – заведующий Музеем Большого театра и заведующий учебной частью Школы при этом театре. С 1925 г. – член Научно-художественной секции ГУСа, а с 1921 г. до ликвидации секции (осень 1928 г.) – ее ученый секретарь. Статьи, переводы (немецкий и французский...) В 1928 году выступил на Теасекции с докладом: „Уроки международных выставок“ (Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 198–199. Тезисы). В конце года (21 декабря) был избран членом Президиума ГАХН» (Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 413. Л. 26–26 об.). После ссылки В. Э. Мориц вернулся в Москву, преподавал актерское искусство в ГИТИСе.

лении понятия „театр“, о применении формального и социологического методов в изучении театра, подвергла анализу работу и методы немецкого театроведа Макса Германа¹⁰². Методологические аспекты исследований осознавались столь же насущно необходимыми, как и история предмета. Еще точнее – одно не могло существовать без другого.

Сразу же задумались о необходимости создания театральной Энциклопедии «в форме словаря», по первоначальному плану объемом в пятнадцать печатных листов.

Сказанное свидетельствует о том, что сотрудники Теасекции ясно представляли себе первоочередные задачи исследовательских штудий: на основе истории театра выработать методологию и теорию театроведения как новой отрасли гуманитарного знания. Трудность заключалась в том, что все эти работы должны были производиться одновременно: установление фактологической базы предмета и формулирование рабочих теоретических гипотез и концепций.

Осенью 1923 года организуется Группа по изучению творчества Актера, которой руководит Л. Я. Гуревич. Именно в странном существовании актера на сцене совершается органическое соединение «общественности» и безусловной персональности, концептуальности общей идеи спектакля – и чистой эмоциональности уникального творца, происходит выражение философского через повседневное. (Не случайно Марков, посещая заседания Философского отделения, просит коллег выделить докладчика по проблеме актерского искусства.) В эти месяцы выходит русский перевод «Парадокса об актере» Д. Дидро, уже второе его издание, и Гуревич совместно с Н. Е. Эфросом, опираясь на работы французского психолога Альфреда Бине¹⁰³, сочиняет так называемый «опросный лист» – анкету, имеющую своей целью инициировать рассказ об особенностях творческого процесса крупнейших русских актеров. Подсекция изучения творчества Актера станет одной из ключевых и сохранится до самого конца существования Теасекции.

В это же время создается Архивная подсекция. Ею руководит А. А. Бахрушин, сотрудники изучают и описывают материалы основанного им театрального музея.

Знаток «новой драмы» С. А. Поляков формирует подсекцию Современной драматургии.

Той же осенью 1923 года Теасекция составляет план работы на следующий год и отчитывается о сделанном¹⁰⁴. Ее структура еще уточняется, подсекции пока называются отделениями, варианты названий самих подсекций неустойчивы, изучение методологии и истории театра не разделено.

Назовем важнейшие структурные образования внутри Теасекции:

Отделение по изучению методологии и истории, смыслом деятельности которого становится подведение итогов совершенного в этой области на Западе (в основном в Германии)¹⁰⁵ и изучение прошлого отечественного театра. Вскоре эта подсекция разделится на две: теории – и истории.

Отделение по изучению творчества Актера. Опираясь на материалы собираемых анкет, оно определяет принципы классификации дарований актеров, то есть – типологию творческих

¹⁰² См.: Кондратьев А. И. Российская Академия Художественных Наук // Искусство. 1923. № 1. С. 425; см. также: ГАХН. Отчет. 1921–1925. М., 1926. С. 33–34.

¹⁰³ Бине Альфред (Бинетти, 1857–1911), французский психолог. В середине 1890-х годов обратился к девяти известным актерам, чтобы проверить на их опыте суждения Дидро в «Парадоксе об актере». Бине работал над теорией мышления, стоял у истоков создания тестов как экспериментального метода изучения интеллекта ребенка, в будущем приведшего к появлению знаменитого IQ. См. об этом: Смолярова Т. «Парадокс». Текст в контексте // Новое литературное обозрение. 2015. № 136. С. 193–210.

¹⁰⁴ Планы работы отделений и секций ГАХН на 1923/1924 гг. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 15–15 об.

¹⁰⁵ В эти годы М. Герман, восстанавливая спектакль «Трагедия о роговом Зигфриде» Ганса Закса, сыгранный нюрнбергскими мастерзингерами 14 сентября 1557 года в церкви Св. Марты, создавал научные методы реконструкции ушедших спектаклей.

стилей и школ, пытается создать методы исследования творчества актера и изыскать способы фиксации игры актеров современных.

Отделение Современной драматургии. Его сотрудники исследуют репертуар и помогают театрам в его формировании (составляя списки рекомендованных пьес, а также анализируя современные спектакли), начиная с Большого театра, заканчивая театром пролетарским и самодеятельным, рассматривая при этом и вопросы массовых празднеств, театральной агитации и пропаганды. То есть сотрудники Теасекции открыты новым явлениям и готовы отозваться на темы нетрадиционные, но диктуемые состоянием современного театра.

Создано и еще одно специальное отделение – по изучению творчества Островского, где идет накопление и систематизация материалов в связи с его пьесами и постановками (и уже изданы два сборника: «Островский и его современники» и «Творчество Островского»)¹⁰⁶.

В ноябре 1923 года на заседании Президиума РАХН под председательством П. С. Когана присутствует недавно назначенный зав. Главнаукой Ф. Н. Петров¹⁰⁷, который высказывает «ряд пожеланий в области ее деятельности», в том числе просит оказывать «большее предпочтение марксистскому методу изучения перед другими»¹⁰⁸. Это – первое упоминание о вмешательстве чиновника в работу ученых. Но «предпочтение» марксистского метода пока не означает уничтожение всех прочих.

Необходимо заметить, что в архиве Теасекции записи 1923 года отсутствуют и лишь со следующего, 1924, года протоколы заседаний, по-видимому, сохранены полностью. Собственно, именно 1924 годом нужно датировать начало полноценной работы Теасекции.

Какой видел работу секции Эфрос, конкретно представить трудно, но можно предположить, что она строилась бы не в связи с теорией, а была бы ориентирована на историю театров, портреты актеров, описания ролей и пр. Филиппов же, сменивший Эфроса, предложил программу, хотя и базирующуюся на известном фундаменте знаний об отечественном театре XIX века (классическое литературное произведение и многократно описанный спектакль со знаменитыми актерскими работами), но более теоретичную, само изучение художественного сценического феномена виделось системным, от анализа режиссуры и отдельных ролей до рассмотрения технологии театрального дела и роли зрителя.

С другой стороны, индивидуальные исследовательские интересы и предпочтения собравшихся в секции людей не могли не внести свои коррективы в ее деятельность.

2 февраля 1924 года Бахрушин делает обзор рукописных материалов театрального музея. 4-го – Марков анализирует «Возникновение образа у актера». Два заседания, 7 и 15 февраля, отданы докладу Д. Чужого (Арановича) о теории Макса Германа, а 11 февраля Поляков размышляет об «Отношении актера к тексту пьесы». 18 февраля Марков рассказывает о мейерхольдовском «Лесе».

Темы, интересующие театроведов, обсуждаются и на других отделениях Академии, в первые годы связь между ними органична и для театроведов притягательна. Так, любознательный Марков появится на докладе П. И. Карпова «Сон как метод исследования взаимоотношений

¹⁰⁶ Вероятно, имеются в виду книги, выпущенные к юбилею драматурга: «Творчество А. Н. Островского» / Под ред. С. К. Шамбинаго. М.; Пг.: Госиздат, 1923; *Мендельсон Н. М.* А. Н. Островский в воспоминаниях современников и его письмах. М., 1923 / Под ред. Н. Л. Бродского, А. Е. Грузинского и др.

¹⁰⁷ *Петров Федор Николаевич* (1876–1973), революционер, общественный деятель. В 1923–1927 годах – председатель Главнауки. «Старый большевик Ф. Н. Петров, медик по образованию, закончивший университет до революции (в 1902 году) и начавший карьеру партийного чиновника как министр здравоохранения Дальневосточной республики (в 1920 г.). Судя по сохранившимся документам, был осторожен, но по мере возможностей старался удовлетворять материальные нужды Института; и именно он при поддержке первого наркома просвещения предотвратил поползновение ликвидировать Институт еще в середине 1920-х годов» (речь идет о ленинградском Институте истории искусств. – В. Г.). Цит. по: *Купман К. А.* Указ. соч. С. 12.

¹⁰⁸ См.: Протокол № 24 заседания Президиума РАХН от 3 ноября 1923 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 312.

сознания и подсознания», прочтенном и горячо обсуждавшемся на Физико-психологическом отделении, и примет участие в прениях¹⁰⁹.

Т. И. Райнов выступит с докладом «Роль времени в драме» на заседании Комиссии по изучению времени Философского отделения¹¹⁰, а 3 марта на совместном заседании Физико-психологического отделения с Теасекцией В. И. Язвицкий¹¹¹ прочтет доклад «Немой и словесный язык театрального представления»¹¹².

Среди присутствующих на обсуждении доклада Райнова – философы А. Ф. Лосев, В. П. Зубов, Г. Г. Шпет, теоретик музыки О. А. Шор, искусствоведы Б. В. Шапошников и А. А. Габричевский. Докладчик говорит о множественности времен в художественном произведении, рассматривая «три часа драмы» – и три года, о которых идет речь в пьесе, то есть проводит различие времени бытового («натурального») и художественного, и пытается установить и аргументировать тесную связь системы времен – и «ценностей». Во время (весьма критичного) обсуждения Шпет отмечает разросшуюся вводную часть и сравнительно мало проработанную основную, собственно касающуюся художественного времени в драме. Для меня же самым примечательным представляется ссылка на Эйнштейна в заключительном слове докладчика, размышляющего о театральном искусстве (с его выводами Райнов пытается полемизировать).

Название доклада В. И. Язвицкого не совсем точно выражает его содержание, так как в основном оратор рассуждает о том, как претворяется в театр «миф» автора: «Театральное представление есть выявление мифа художественного произведения. <...> Театральное построение с начала до конца предопределено мифом. Подходы постановщиков не от мифа – ошибки и искажения художественного произведения. Переживания и поступки – элементы роли <...> группировки элементов немой и словесного языка. <...> Резонанция эффектами сцены – только дополнение резонаторов и эффектов сочетания ролей, предопределенное смыслом бытия ролей. Создают миф актеры-воплощители и зрители, постановщик только корректирует структуру театрального построения, создавая единый стиль. Предопределенность театрального построения создает единую и единственную схему приемов выявления мифа художественного произведения»¹¹³.

Театроведы противятся идеям, высказанным докладчиком. Марков уверен, что «театральный материал может дать более глубокое представление о трактуемом вопросе. В театральном представлении проявляется не единый миф, а многообразное творчество...». Ярхо сетует, что докладчик «не указывает путей к тому, как нужно искать миф автора...». Филиппов полагает: «На сцене происходит не только выявление мифа автора, но и крупная творческая работа; в самом деле, кто возьмется определить величину творческого мифа Мочалова и Шекспира в „Гамлете“, чей миф производит большее впечатление на зрителя? Гром, молнии и музыка суть средства режиссера, интонации принадлежат артисту...» (и это воспринимается зрителем). Отвечая, Язвицкий настаивает на сказанном в докладе: «Я не знаю ни одного произведения, где не было бы мифа. <...> Я не отрицал того, что немой язык сильнее словесного.

¹⁰⁹ Карпов П. И. Сон как метод исследования взаимоотношений сознания и подсознания. Протоколы № 1–37 заседаний Физико-психологического отделения за 1923–1924 гг. и материалы к ним. 21 февраля 1924 г. // Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 3. Л. 46.

¹¹⁰ Райнов Тимофей Иванович (1888–1958), теоретик и историк науки. Текст доклада не отыскан. Прения по докладу 19 февраля 1924 года см. в документе: Протоколы заседаний Комиссии по изучению проблем времени Философского отделения. Протокол № 2 // Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 8. Л. 1–3. Прения опубли. в изд.: Искусство как язык – языки искусства. Государственная Академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. В 2 т. Т. 2. С. 402–404.

¹¹¹ Язвицкий Валерий Иоильевич (1883–1957), поэт и драматург, действительный член РАХН (ГАХН). С 1 июня 1921 года – ученый секретарь Кинокомиссии.

¹¹² Язвицкий В. И. Немой и словесный язык театрального представления. Тезисы. Протоколы № 1–37 заседаний Физико-психологического отделения за 1923–1924 гг. и материалы к ним // Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 3. Л. 51.

¹¹³ Там же.

<...> По моему мнению, постановщик и актер должны сохранить миф автора, а немой язык есть лишь прием для актера, позволяющий до бесконечности разнообразить свою игру»¹¹⁴.

При обсуждении, кажется, проявляется обоюдное непонимание участников заседания. Театроведы настораживают и категоричность интонации, и незнакомая терминология; возможно, не в полной мере понят и самый предложенный подход. К изучению мифа еще не раз вернутся на заседаниях Философского отделения: тема всерьез заинтересовала молодого сотрудника А. Ф. Лосева.

Что происходит поздней весной и в начале лета, в мае – июне 1924 года, неизвестно. Затем наступает время традиционных академических вакансий (июль – август).

Осень 1924 года чрезвычайно насыщена докладами, будто накопленные темы, мысли, соображения энергично требуют выхода на аудиторию.

9 сентября на заседании Президиума Теасекции обсуждаются важные вопросы: Теасекция просит предоставить для заседаний определенное и постоянное помещение; фиксировать для заседаний время начала – 4½ часа дня, в 5 часов начинать заседание. О дальнейших шагах: Полякову и Бахрушину рассказать о плане работ подсекций, членах; предлагается утвердить институт Почетных гостей, а также ввести за правило докладчикам предоставлять тезисы сообщений – и назначать одного официального оппонента. Обсуждается также необходимость зачисления в штат лаборантов для технической помощи старшим коллегам – действительным членам секции, экономии их времени¹¹⁵. Все это говорит о том, что еще и осенью 1924 года работа Теасекции в важных организационных звеньях только устраивается.

С сентября (20-го) 1924 года в план Теасекции входит работа, которой будут заниматься сотрудники на протяжении нескольких последующих лет. На заседании подсекции Истории театра, после рассказа А. А. Бахрушина об итогах описания рукописного мемуарного материала, хранящегося в музее его имени, он предложит обсудить дальнейшие планы. И В. А. Филиппов выдвинет идею заняться реконструкцией отдельного спектакля – предположительно «Ревизора». «Такая работа объединит участников секции, – полагает Филиппов, – и поставит существенные задачи не только архивного, но и исследовательского порядка. Вводя в последние проблемы западного театроведения, она одновременно ставит вопросы зрителя, автора и актера». Идею поддерживает Марков, уточняя, что «выбор пьесы должен основываться на ее наибольшем соответствии сценическому стилю эпохи, причем самый спектакль должен быть отделен многолетним промежутком времени во избежание субъективности оценки». Разгорается спор, какой именно спектакль избрать для детального изучения и попытки реконструкции. В. Г. Сахновский «защищает „Ревизора“, так как в „Ревизоре“ живет, как в зерне, весь последующий русский театр»¹¹⁶.

И через неделю, 27 сентября, Филиппов в сообщении «Проблемы реконструкции спектакля» разворачивает обширную программу изучения «Ревизора» в постановке московского Малого театра (1836), перечисляя подлежащие выяснению вопросы.

«Первая тема: актеры первого спектакля „Ревизора“. Как играли актеры до этого спектакля, что дала им работа над „Ревизором“. Какие изменения в рисунках роли делали они после исполнения „Ревизора“. Тема эта предполагает возможность рассмотрения всей полноты творческого процесса актеров над образами „Ревизора“. Существенно, как даже мелкие роли, исполнявшиеся актерами первого спектакля до „Ревизора“, вносили штамп или усвоенную технику в исполнение ролей изучаемого спектакля. Что сломал этот спектакль в работах акте-

¹¹⁴ Прения по докладу В. И. Язвицкого // Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 3. Л. 48, 48 об., 49; либо: Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 6. Л. 13–13 об.

¹¹⁵ Протокол № 1 // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 1–2.

¹¹⁶ Протоколы № 1–18 заседаний подсекции Истории театра и материалы к ним. 20 сент. 1924 – 30 мая 1925. 20 сентября // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 7. Л. 2–2 об.

ров после „Ревизора“. Петербургский спектакль лишь привлекается для справок. Центр внимания – московский спектакль.

Вторая тема: каков репертуар, смежный с „Ревизором“. Что ставилось в ближайшие постановке „Ревизора“ годы, и что можно извлечь из изучения текстов современных „Ревизору“ пьес для постижения игры актеров первого спектакля.

Третья тема: изучение зрителя. Изучение мемуаров, иконографии, критической литературы, поскольку она рисует зрителя. Рассадка зрителя в зрительном зале, где сидели какие группы. А также <какова> конструкция самого зрительного зала.

Четвертая тема: устройство сцены, сценической площадки, освещение. Монтировка декорации. Суфлер, зеркало сцены. Подбор иконографического материала, характеризующего постановки, костюмы, связанные с эпохой первой постановки „Ревизора“ в Московском Малом театре.

Пятая тема – изучение сценического текста „Ревизора“. Особенности пунктуации в суфлерском экземпляре. Подчеркнутые места. Особенности актерского исполнения: паузы, интонаций, искажаемых мест – по экземпляру суфлера.

Шестая тема: вопрос о режиссуре этого спектакля. Сначала рассмотреть роль работы режиссера вообще в <18>30-х годах, потом – как к этой проблеме подходил Щепкин, и наконец, – как Гоголь»¹¹⁷.

При обсуждении идеи Н. П. Кашин напоминает, что Н. Е. Эфрос, предложивший для работ секции эту тему, понимал ее как сценическую историю «Ревизора», и задает вопрос, изучаться будет лишь первая постановка пьесы или вся ее сценическая история.

Бродский говорит, что тема влияния «Ревизора» на репертуар слишком велика и самостоятельна. Предлагает ограничиться вопросом, что было сделано этой постановкой в смысле ее влияния на репертуар только Малого театра.

Филиппов отвечает, что «сценическая история образа привлекается постольку, поскольку, например, рассматривая, как играл Потанчиков¹¹⁸ Шпекина, можно узнать, насколько данный образ из „Ревизора“ влиял в дальнейших работах Потанчикова. <...> Не нужно изучать всего репертуара, а следует по пьесам, предшествующим „Ревизору“, уяснить, известна ли была актерам тайна разговоров с публикой. Что можно вскрыть, изучая ремарку, а, следовательно, необходимо изучать ремарку до и после Гоголя – применительно к актерскому переживанию и актерской технике»¹¹⁹.

Идея Филиппова принимается, и ее автор предлагает каждому из присутствующих членов секции выбрать одну из тем.

Постановили: 1-я тема закрепляется за Филипповым, 2-я – за Сахновским, 3-я отдана Бродскому, 4-я – Бахрушину и Прыгунову, наконец, 5-я – Кашину.

Обращает на себя внимание системность проработки темы, свидетельствующая о культуре научного мышления, привычке к строгости изложения материала, объемному видению его возможностей. Но главное – умение извлечь из «фактов» исследовательские потенции, поставить теоретические, а не сугубо описательные задачи.

Замечу, что спустя полвека к идее вернулись и в издательстве «Искусство» обсуждалась книга о сценической истории «Ревизора», смене его рецепции, но, к сожалению, она так и не появилась (за исключением сравнительно скромной работы С. С. Данилова о сценической истории пьесы¹²⁰).

¹¹⁷ Филиппов В. А. Проблемы реконструкции спектакля. Тезисы // Там же. Л. 3–3а.

¹¹⁸ Потанчиков Федор Семенович (1800 (1801?) – 1871), с 1824 года в труппе Малого театра. С первого представления «Ревизора» (1836) исполнял роль почтмейстера Шпекина. Воспоминания об актере см.: Садовский М. П. Ф. С. Потанчиков. Воспоминания об актере прежнего времени // Артист. 1889. № 3. С. 35–47.

¹¹⁹ Прения по докладу В. А. Филиппова // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 7. Л. 3а.

¹²⁰ Данилов С. С. «Ревизор» на сцене. Харьков, 1933.

27 сентября на заседании Президиума Теасекции Сахновский выступит с предложением создать режиссерскую мастерскую, а Поляков выскажется о насущной необходимости иметь театральные журналы. 29 сентября Сахновский представляет на Пленуме Теасекции план организации лабораторных работ – и его утверждают¹²¹. 1 октября 1924 года Бахрушин рассказывает о плане работ подсекции Истории театра¹²².

6 октября 1924 года проходит первый вечер памяти Н. Е. Эфроса (совместно с Художественным театром), собравший двести человек. С воспоминаниями о коллеге и друге выступают Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, В. И. Качалов, А. И. Южин, В. А. Филиппов, П. А. Марков, Ф. Н. Каверин¹²³.

Речи, прозвучавшие на вечере, очень важны для понимания того, что за люди собрались в Теасекции, каковы их представления о долге, профессии, дружбе, ответственности. В них интересно все. Прежде всего – интонации выступающих, желание и умение отдать должное лучшим качествам ушедшего человека, не приукрашивая его. Не менее важно то, какими рисуются сами ораторы. Масштаб личности, высота человеческой (и художественной) позиции, мужество вспомнить публично вещи, выставляющие оратора не в лучшем свете (ярким примером станет здесь краткое выступление Станиславского); и, возможно, самое главное – естественное для собравшихся соотнесение факта ухода коллеги с нерешенными исследовательскими задачами.

Теасекция не забудет первого своего руководителя, и заседания в его честь будут устраиваться еще не раз. Второе заседание пройдет в 1925 году на подсекции Истории, где об Эфросе будут вспоминать Бахрушин, Волков, Сахновский, Бродский, Филиппов. В 1926 году заседание сделают закрытым, с докладом «Н. Е. Эфрос и ТЕО» поручат выступить Маркову¹²⁴. Еще одно расширенное заседание с содержательными выступлениями благодарных памяти старшего коллеги театроведов пройдет в 1928 году. Библиографию работ Н. Е. Эфроса, тщательно подготовленную Кашиным, будут пытаться издать вплоть до последних месяцев существования Теасекции.

11 октября проходит организационный Пленум Теасекции. С. А. Поляков утвержден заведующим подсекцией Современного театра и репертуара (чуть позже руководство ею перейдет к Н. Д. Волкову), А. А. Бахрушин – подсекцией Истории театра.

13 октября на заседании Президиума Теасекции Гуревич напомним о необходимости пополнить театральными изданиями академическую библиотеку и сделать доступными для сотрудников Академии фонды других книгохранилищ. Поляков вновь заметит, что нужны театральные журналы, русские и иностранные¹²⁵.

Надо сказать, что пожелания (интересы) некоторых сотрудников, впервые высказанные в самом начале работы Теасекции, окажутся на редкость устойчивыми. Так, Сахновский с завидным постоянством будет заводить разговоры об организации режиссерской мастерской, Поляков, при каждом удобном, и не слишком, случае, – напоминать о нужде в зарубежных театральных журналах и книгах. А Любовь Яковлевна Гуревич – настаивать на строгом ведении каталога театральных изданий для создания максимально полной библиографии, волноваться о продумывании типа специальных каталожных карточек и, вызывая усмешку молодого

¹²¹ Подлинные протоколы пленарных заседаний Теасекции (организационные и научные) и материалы к ним. 11 сентября 1924 – 4 июня 1925 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 2.

¹²² Там же.

¹²³ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 6–39.

¹²⁴ Там же. Л. 2. Много позже Марков писал о роли Н. Е. Эфроса в ТЕО: «Молодежь <...> мыслила исключительно в планетарных масштабах, а он сводил наши мечты к реальной действительности и предпочитал театральную энциклопедию манифестам об „университете университетов“ <...> Он был необходим ТЕО, как воздух. Он возвращал теоретическую мысль на твердую почву и, не преграждая дорог свободе теоретических изысканий, вводил их в научные рамки» (Марков П. А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 151).

¹²⁵ Протокол № 1 // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 8 об.

Маркова, хлопотать о специальных каталожных ящиках, как никто другой понимая важность накопления, систематизации и сохранения информации.

Замечу, что, возможно, привычка к чтению свежих иностранных изданий стала одной из причин того, что именно Полякова, человека тихого, не публичного, насколько можно судить по сохранившимся документам и характеристикам современников, не замешанного ни в каких с точки зрения властей предосудительных деяниях – отправили в ссылку одним из первых. Если в ранние годы советской власти беспрепятственный и бесцензурный обмен книгами и статьями российских и зарубежных ученых традиционно сохранялся, то вскоре информация из-за границы стала жестко контролироваться некомпетентными, но бдительными органами.

16 октября 1924 года на подсекции Современного театра и репертуара Марков выступит с докладом «Художественная тактика современного театра (Накануне сезона)»¹²⁶. Среди затронутых тем – необходимость сближения театра с автором и (неизбежная) рациональность театральной критики. В сообщении Маркова о театре современности одна из ключевых проблем – взаимоотношения театра с новым зрителем. Марков уверен, что сегодня «театр ищет своего зрителя и своего драматурга».

Его тезисы:

«1. Объединение правого и левого фронта было вызвано задачами агитационной и политической, а не художественной тактики; предстоит новое разграничение на основе оформления внутреннего опыта последних лет.

2. Господствующая на современном театре формула о современности является рационалистическим осознанием необходимости современности на театре, чем подлинной художественной волей театра.

3. Необходимость новых сценических форм ставит перед бытовым и психологическим театром задачу применения новых методов согласно природе каждого отдельного театра. Они стоят на пороге завоевания их изнутри левыми мастерами.

4. Подход к осовремениванию путем „поднятия пьесы до уровня современности“ потерпел крушение, урбанизм стал готовым сценическим штампом, отсутствие современных авторов заставляет прибегать к паллиативам злободневности.

5. Мы имеем «современные театры», едко и остро свидетельствующие о противоречиях наших дней, но *не имеем театра современности, который бы оформлял существо и смысл происшедшей революции* (курсив мой. – В. Г.)

6. Театр современности родится из нового мироощущения, явившегося следствием революции и тех изменений в каждом отдельном человеке – в актере, художнике, поэте и зрителе, которые произвела в нем революция.

7. На театре речь идет не только об организации сознания зрителя, но в гораздо большей степени подсознательных его ощущений, которые приготовили бы его к будущим битвам и сражениям.

8. Тактика театрального художника в постепенном овладении зрителем и передаче ему своего мироощущения средствами, воздействующими на определенную категорию зрителей.

9. Театр, который мы вправе будем называть театром эпохи, вырастет из трудного и тяжелого преодоления задач новых и неожиданных, поставленных ему драматургией. Драматургия же должна словесно оформить глубокую, грубую и очень конкретную жизнь.

10. Театр ищет „своего зрителя“ и „своего драматурга“. В наследство от предшествующих лет ему осталась борьба с рационализмом и выработка художественной тактики по отношению к проблемам формы, выдвинутым прошедшими годами, – и зрителя»¹²⁷.

¹²⁶ Марков П. А. Художественная тактика современного театра. Протоколы № 1–4 заседаний подсекции Современного театра и репертуара и материалы к ним. 16 октября 1924 – 25 мая 1925. Протокол № 2 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Тезисы – л. 2–2 об. Прения – л. 4.

¹²⁷ Там же. Тезисы – л. 2–2 об.

Доклад окажется важным, и присутствующие уславливаются продолжить обсуждение затронутых проблем на следующем заседании, 23 октября. Бродский говорит о принципиальном значении зрителя для современного театра. С. С. Заяицкий уточняет, что «должен художник вести зрителя, а не наоборот». Наиболее категорично выскажется Сахновский, который, «отрицая для театра необходимость держать курс на зрителя, заявил образ театра как замкнутого в себе искусства, идущего своими, независимыми от зрителя путями». Волков сделает существенное замечание о «необходимости в рассуждениях о театре содержательного анализа понятий „современность“, „современное мироощущение“, а также – «значения в театре социального резонанса»¹²⁸.

Развернутый в статью доклад будет опубликован под названием «Накануне сезона». Марков, анализируя недавние постановки крупнейших режиссеров, выскажет важную мысль о том, что «театр в известном смысле всегда находится в борьбе со зрителем и в некоторой оппозиции к нему», и заметит, что «современность продолжает оставаться непреодоленным заданием и неосуществленным пожеланием»¹²⁹.

18 октября Гуревич прочтет доклад о книге Филиппова «Беседы о театре»¹³⁰.

20 октября все тот же неутомимый Марков с докладом «Современные актеры. Ильинский» выступит на другой подсекции – Актера. Тезисов сообщения в документах отыскать не удалось, зато найден черновой текст его статьи об Ильинском¹³¹.

Спустя полтора десятилетия Марков опубликует обширную статью об актере¹³², по всей видимости переработав тот, старый доклад (аргументом может послужить то, что основной материал анализа – роли, сыгранные Ильинским до 1925 года, Брюно в «Великодушном рогоносце» Ф. Кроммелинка и Аркашка в «Лесе» А. Н. Островского). Похоже, автором были учтены соображения коллег, высказанные когда-то на обсуждении.

Содержание сообщения Маркова в определенной степени можно представить по выступлениям заинтересованных в теме коллег.

«В. Э. Мориц. Затронутая Марковым тема весьма сложна. Прежде всего следует остановиться на вопросе о методе. Каким методом пользовался Марков в своем исследовании: психологическим, социологическим или формальным? Марков избрал метод формальный, сделав лишь во вступлении некоторые социальные предпосылки.

Применим ли формальный метод к театру? Метод этот зиждется на изучении материала и является как бы детальной систематизацией. В литературе приходится иметь дело с твердым, раз навсегда данным материалом, а в театре приходится оперировать субъективными переживаниями и полагаться на память. Желая строго придерживаться формального метода, Марков тем не менее все время сбивается на старые приемы, т. е. просто описывает свое впечатление. Для избежания расплывчатости необходимо *установить границы применения к изучению театра формального метода*, в частности – к изучению актерского творчества (курсив мой. – В. Г.).

Н. Д. Волков. Новое театроведение еще очень молодо и неточно еще выработало свои методы. Нельзя рассматривать театр революционных лет как особую эпоху. Это есть просто завершение некоей более ранней эпохи. Очень интересно отметить, что Ильинский, будучи актером левого театра, ведет свою традицию от Варламова¹³³ и Живокини¹³⁴. Он словно нахо-

¹²⁸ Прения по докладу П. А. Маркова. Протокол № 2 от 23 октября 1924 г. // Там же. Л. 11.

¹²⁹ Печать и революция. 1924. № 5. С. 150–158. Републ.: Марков П. А. Накануне сезона // Марков П. А. О театре. Соч. в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. С. 179, 171. Черновая машинопись статьи с интенсивной авторской правкой, а также печатный ее текст сохранены в архиве Театральной секции (Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 10–17).

¹³⁰ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 2.

¹³¹ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 42–51.

¹³² Марков П. А. Игорь Ильинский // Марков П. А. О театре. Соч. в 4 т. Т. 2. Театральные портреты. 1974. С. 319–330.

¹³³ Варламов Константин Александрович (1848–1915), выдающийся комический артист императорских театров.

дится во власти какой-то стихии, которая уносит его при исполнении роли. Опыт Маркова нужно приветствовать.

В. А. Филиппов. Приемы Ильинского зафиксированы Марковым весьма удачно. Указывая на традиционность Ильинского и на его связь со старыми комическими актерами, необходимо указать на его особое мастерство, благодаря которому он умеет использовать не одну какую-нибудь свою черту (как, например, Варламов – толщину), а все свои данные. Ильинского нельзя назвать актером обаяния. Это не обаяние, а мастерство. Интересно было бы ответить на вопрос, почему Ильинский в момент восприятия производит гораздо более сильное впечатление, чем при воспоминании о его игре. Не разрешен также вопрос, насколько Ильинский тесно связан с театром Мейерхольда и может ли он играть в других театрах.

Описание Маркова дает гораздо больше, чем описания старых театралов. Но есть у него один минус – это отсутствие личного мнения Маркова-зрителя, неясно его отношение к актеру, а без этого нельзя дать общий облик.

В своем заключительном слове Марков указал, что метод, которым он пользовался, был, конечно, формальный метод. Этот метод дает возможность перейти к внутреннему облику актера. Ильинский – актер, изображающий предельно простое в человеке.

Революционные годы нельзя назвать концом какого-то театрального периода, ибо это есть в то же время и начало нового периода в развитии театра.

Для того чтоб лучше разобрать формальные приемы, надо сознательно уничтожить себя как зрителя, хотя положительное отношение к Ильинскому несомненно чувствуется.

Ильинскому легче всего играть у Мейерхольда, ибо это самый современный театр.

Ильинский иногда сильно действует и при воспоминании о его игре. Все зависит <от того>, насколько он овладел образом.

Ильинский, несомненно, продолжает традицию старых актеров, хотя все его приемы новы»¹³⁵.

Сегодня трудно себе представить, чтобы при разговоре о творчестве актера критики спорили о методе анализа его игры.

29 октября отмечают день 30-летия ГТМ им. А. А. Бахрушина. Создатель музея сидит тут же, рядом с коллегами.

30 октября 1924 года состоится пленарное заседание Теасекции РАХН в честь 100-летнего юбилея Малого театра. Воспоминаниями о представлении «Волков и овец» Островского в Малом театре в 1890-х годах поделится А. П. Петровский, с которым в прениях будут спорить Южин, Попов, Бахрушин. С докладом о типах сценических дарований актеров Малого театра выступит Филиппов. В частности, Филиппов проведет тонкий анализ способов держать паузу актеров различных русских театральных школ¹³⁶. Обсуждать выступление Филиппова станут Бродский, Петровский, Марков, Попов. Марков назовет главными чертами искусства Южина звуковой жест и пластический жест – не перевоплощение¹³⁷.

30 октября 1924 года решено организовать подсекцию Автора, ее руководителем станет И. А. Новиков.

В течение одного лишь октября 1924 года на семи заседаниях подсекций присутствовало 78 человек (среди обсужденных тем отметим сообщение Е. В. Елагинной «Ответы на вопросы по психологии актерского творчества, извлеченные из дневников Евгения Вахтангова»). В сред-

¹³⁴ *Живокин Василий Игнатьевич* (1805 (?)) – 1874), наст. фам. *Джиованнио Ламмона*, сын итальянца и русской актрисы, знаменитый комик-буфф Малого театра, исполнитель пьес Островского.

¹³⁵ Протоколы заседаний подсекции Актера и материалы к ним. 20 окт. 1924 – 9 февр. 1925. 20 октября 1924 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 8. Л. 2.

¹³⁶ *Филиппов В. А.* Типы сценических дарований актеров Малого театра // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 61–66.

¹³⁷ Прения. Там же. Л. 66–77.

нем в каждом заседании принимает участие десять человек (вместе с гостями)¹³⁸. Кто же эти гости?

На различных подсекциях появляются разные лица: есть возможность выбора привлекательных и близких собственным занятиям и интересам направлений и тем обсуждений. Заходят на заседания М. А. Булгаков, Н. К. Гудзий, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. Д. Телешов, М. А. Цявловский. В марте 1925 года на подсекции Автора побывал Б. Л. Пастернак, на подсекции Актера – А. И. Сумбатов-Южин. На отдельных заседаниях появляются актеры – О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, В. О. Топорков. Писатель и публицист, пушкинист и исследователь древнерусской литературы, поэт, актер и режиссер – все находят свой интерес в этом общем улье, вырабатывающем мед познания.

Сохранился список участников заседаний Теасекции октября 1924 года, насчитывающий двадцать три человека. Среди них Бахрушин, Бродский, Волков, Гуревич, Марков, Поляков, Родионов, Сахновский, Филиппов, Яковлев, Кашин, Прыгунов. Есть в списке и гости: Сумбатов-Южин, Телешов, Г. И. Чулков, С. С. Заяицкий¹³⁹.

К этому времени уже определилось ядро секции, самая деятельная ее часть: Волков, Гуревич, Марков, Сахновский, Филиппов.

В ноябре 1924 года Теасекция насчитывает семнадцать человек.

3 ноября А. П. Петровский выступит с докладом «Чем должен быть оперный спектакль»¹⁴⁰. Разговор пойдет о том, что же основное в этом виде искусства: музыка или слово, дирижер либо постановщик, работающий с сюжетом. Удивительно то, что сегодняшние споры идут примерно по тем же узловым вопросам, так и не сдвинувшись с места за минувший век. Петровский противопоставляет две концепции: Римского-Корсакова, в центре оперы видевшего исключительно музыку, и Вагнера, которому новая опера обязана введением поэтического элемента; рассматривает особенности музыкального образования в России и на Западе, а также высказывает мысль, что зрителю мешает присутствие дирижера, и предлагает убрать, то есть спрятать оркестр.

В. В. Яковлев¹⁴¹ в прениях возражает Петровскому: «Красноармейцу, о котором говорит докладчик, мешала музыка не потому, что был дирижер, и не потому, что была музыка, а потому, что он был немусыкален, потому, что ждал и хотел драмы». Волков, обращаясь к опыту мейерхольдовской постановки «Орфея»¹⁴², говорит, что «оперный спектакль не есть постановка драматической сущности произведения, а сценическое воплощение стиля композиторского письма. Это должен учитывать оперный режиссер. В этом его задача».

13 ноября 1924 года на пленарном заседании Теасекции И. А. Новиков рассказывает о будущем подсекции Автора. При обсуждении планов новой подсекции Сахновский предлагает «связаться с уже существующими организациями революционных драматургов». Гуревич

¹³⁸ Планы, отчеты и сведения о работе секций за 1924–1928 гг. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 259.

¹³⁹ Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 8. *Заяицкий Сергей Сергеевич* (псевд. *Пьер Дюамель*; 1893–1930), поэт, писатель, драматург, переводчик. Умер от костного туберкулеза.

¹⁴⁰ Протокол пленарного заседания Теасекции РАХН // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 79. Прения – л. 80–80 об. Позднее были прочитаны доклады: *Кашин Н. И.* Итальянская опера в Москве в 1821–1826 гг. (9 апреля 1925 г. // Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 121); *Яковлев В. В.* Исторические основания реформы русской оперной сцены (12 июня 1926 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 15. Л. 47, 49); *Беляев В. М.* Режиссерский вопрос в опере (15 ноября 1927 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 193); *Вильковер Е. Б.* Оперные формы и их историческая обусловленность (11 апреля 1928 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 172–172 об.) и др. Добавлю, что к этому времени в составе Теасекции была выделена специальная группа изучения Оперного театра.

¹⁴¹ *Яковлев Василий Васильевич* (1880–1957), театровед, музыковед. В 1922–1923 годах – заведующий музейной частью МХТ, с 1922 года – действительный член РАХН, в 1926–1929 годах – заведующий Научно-показательной частью ГАХН.

¹⁴² Оперу Глюка «Орфей и Эвридика» Вс. Э. Мейерхольд (в содружестве с дирижером Э. Направником, балетмейстером М. М. Фокиным и художником А. Я. Головиным) поставил на сцене Мариинского театра (1911). Хотя состоялось всего девять представлений, спектакль оставил важный след в истории оперной режиссуры. Режиссер, следуя монтажному принципу, разводил сценические пространства Античности и XVIII века с позиций нарождающегося авангарда. См. о спектакле: *Хмелева Н.* Райское виденье // Наше наследие. 2003. № 66.

осторожно напоминает, что не стоит «отступать от научности». Волков: «Не надо бояться контакта с широкими массами (рабкорами и пр.)». Марков соглашается с Волковым и даже полагает, что это «расширит наш кругозор». Гуревич еще раз предупреждает о том, что «мы еще недостаточно подготовлены для соприкосновения с широкими массами». Новиков подытоживает: «Надо самим сначала подготовиться, надо группе осмотреться и окрепнуть»¹⁴³. Вновь отметим, что члены Теасекции (кроме опытной и оттого скептической Гуревич) настроены вполне энтузиастически, они хотят знакомиться с новым призывом театральных деятелей.

13 же ноября Филиппов предлагает объединить работу секций: передавать интересующие Теасекцию темы, которые она сама разрешить не в состоянии, в другие секции, активно приглашать членов прочих секций к себе на заседания. В частности, «просить в ближайшее время Социологическое отделение сделать в Теасекции доклад: „Социологический метод в театральном искусстве“, а также запланировать совместное с Социологическим отделением заседание с докладом Бродского „Об изучении театрального зрителя“»¹⁴⁴ – на 9 ноября 1924 года. Пусть не 9-го, а двумя неделями позднее, 24 ноября, на совместном с Социологическим отделением заседании Н. Л. Бродский выступит с сообщением на предложенную тему. Доклад же о социологическом методе в театральном искусстве будет прочитан много позже, в конце 1926 года. Тема изучения «нового» (рабочего) зрителя станет одной из центральных, ей посвятят целую серию докладов. (См. главу 6.)

22 ноября Маркова избирают ученым секретарем Теасекции. Пленум обсуждает издание ученых трудов:

1. Описание бахрушинского музея,
2. русский театр XVIII века,
3. Островский и его современники,
4. Н. Е. Эфрос. Сб. статей»¹⁴⁵.

24 ноября на заседании подсекции Актера предлагается «организовать

А) цикл докладов К. С. Станиславского, посвященных изложению Системы с демонстрацией его учениками упражнений, требуемых Системой;

Б) цикл докладов Вс. Э. Мейерхольда, посвященных биомеханике с демонстрацией упражнений»¹⁴⁶.

Это то, о чем театроведы и практики театра спорят по сию пору, – как соотносится мейерхольдовская биомеханика с системой обучения актерскому мастерству у Станиславского, полярные ли это явления либо схожие, есть ли у них точки соприкосновения или нет и т. д. Если бы эти заседания состоялись и были с должным тщанием запротоколированы, это дало бы бесценный материал – как это видно сегодня – на век вперед для сопоставительного изучения двух режиссерских методов воспитания актера. Отметим и другое: казалось бы, группа Актера должна была в первую очередь заниматься описанием и разбором собственно актерского творчества – ролей, их интерпретаций, эволюции актерского мастерства. Но и она стремилась выйти к театральной теории, методологии режиссуры.

1 декабря на подсекции Актера ставится задача установления тесного сотрудничества с психологами, в частности просят о докладе заведующего Физико-психологическим отделением В. М. Экземплярского; поручают Гуревич просить о том же основателя и директора Института изучения мозга В. М. Бехтерева, а С. А. Полякова – условиться с И. П. Павловым. И уже 12 января 1925 года Экземплярский читает доклад «О задачах и плане работ Психофизиче-

¹⁴³ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 81–82.

¹⁴⁴ Протокол № 8 от 13 ноября 1924 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 21.

¹⁴⁵ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 85.

¹⁴⁶ Протоколы заседаний подсекции Актера и материалы к ним. 20 октября 1924 – 9 февраля 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 8. Л. 27.

ской лаборатории РАХН»¹⁴⁷. Нельзя не отметить, что планируют рабочее общение с учеными мировой величины (правда, следов выступлений ни Бехтерева, ни Павлова в архиве Теасекции отыскать не удалось).

В декабре же разворачивается работа Л. Я. Гуревич по составлению анкеты по изучению художественного творчества, адресованной крупным артистам. Появляются первые результаты бесед, анкеты перерабатываются, уточняются и редактируются формулировки вопросов, добавляются новые и пр.

4 декабря 1924 года на заседании Президиума Теасекции В. А. Филиппов сообщает, что «ГУС <Государственный ученый совет> разрабатывает программу деятельности всех академических театров (на основе декларации самого театра) и хотел бы привлечь к этому Теасекцию»¹⁴⁸. Секция решает признать принципиально желательным участие в этой работе. И на последующих заседаниях организуется специальная комиссия из десяти авторитетных членов Теасекции, обсуждаются списки произведений по народам и эпохам и т. д.

На совместном заседании подсекции Современного театра и репертуара с отделом изучения Революционного искусства 6 декабря 1924 года Н. Д. Волков прочтет доклад «Проблемы театра октябрьского семилетия. 1917–1924»¹⁴⁹. Тезисы докладчика продемонстрируют человека социально зрелого, размышляющего об идущих в театре процессах не с одной лишь узко понимаемой профессиональной точки зрения «театрального сверчка». Волков затрагивает и более общие проблемы страны, резко меняющей свое политическое, а вслед за тем – и общественное и художественно-культурное лицо.

Доклад определенно имеет социологизирующий уклон. Волков связывает изменения в театре с базовыми переменами принципов государственного устройства (из империи – в федерацию) и сменой столиц; учитывает различные типы населения (столичное и провинциальное); справедливо усматривает в цене театрального билета свидетельство поддержки (или ее отсутствия) сценического искусства определенным слоем публики; заявляет о смене художественного поколения творцов прежнего театра с концом их исторической миссии – и, наконец, предвидит будущую физиономию театра, меняющегося в связи с его «орабочением».

Констатируя, что написать исчерпывающую историю жизни русского театра этого времени еще не представляется возможным, Волков предлагает собравшимся свою «рабочую гипотезу» как опыт предварительной характеристики. Начинает с обрисовки того, «что представляет собой русский театр перед октябрём», рассматривая его как социальное явление, что в свою очередь предполагает «определение социального облика России». А именно – анализируя «величину городского общежития», Волков приходит к понятию «большого города» как определенного типа мировой театральной культуры, оговорив, что оставляет в некотором «пренебрежении» театр провинциальный.

Второй проблемой, нуждающейся в рассмотрении, докладчик называет отношения между театром и государством: «Априорно устанавливая зависимость художественных ценностей театра от спроса на них тех или иных групп населения, приходим через анализ средней цены к установлению социального базиса русского предоктябрьского театра» преимущественно как театра буржуазного. Но при этом с существенным уточнением: «Мы считаем, что русский театр не был простым переводом классовых интересов на язык сцены, а сложным конгломератом пересекающихся линий „классового“ и „внеклассового“, – формулирует докладчик.

¹⁴⁷ Там же. Л. 35.

¹⁴⁸ Протокол № 9 // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 25.

¹⁴⁹ Протокол № 3 заседания подсекции Современного театра и репертуара совместно с Отделом изучения Революционного искусства // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 14, 14 об., 15, 15 об.

Далее Волков, размышляя о художественном лице русского предоктябрьского театра, видит «историческую задачу, которая выпала на долю поколений, участвующих в образовании этого театра». И эта задача может быть уяснена лишь при понимании того, «как развивалась русская сцена на протяжении 19–20 вв.» (используется периодизация, предложенная М. Н. Покровским¹⁵⁰). «Историк театра <...> обязан поставить вопрос о реальности взаимоотношений театра и революции. Этот вопрос в историческом плане решается отрицательно и заменяется рядом конкретных проблем», – заявляет докладчик.

И лишь после этого основательного вступления автор переходит к характеристике современной театральной ситуации, полагая необходимым обсудить проблему «взаимоотношения русского театра и революционной государственности». Заявив, что в своей связи с театром «революционная государственность совершила движение по кругу», докладчик констатирует, что «падение системы двух столиц, возвышение Москвы, превращение Российской Империи в Федерацию – все это сделало театр октябрьского семилетия сочетанием старого русского, преимущественно московского театра – и новых национальных сцен, находящихся <...> еще в зачаточном состоянии. <...>

Произошедшие в последние годы изменения экономического курса повели к тому, что театр, отказавшись от поисков неорганизованного зрителя, стал опираться на зрителя, организованного в профсоюзы. Этим предопределилось орабочение русского театра, – говорит Волков. – Независимо от того, к каким результатам приведет это орабочение <...> за семь лет <...> поколения предоктябрьского театра *довершили свою историческую задачу, утвердив и разработав идею спектакля как целостной театральной формы* (курсив мой. – В. Г. Обсуждение понятия «спектакль» см. в главе 5).

С завершением этой исторической задачи началось угасание творческих сил... Это обстоятельство приводит нас к моменту смены поколений, которая в связи с возникновением самодеятельного театра в рабочей среде придает ближайшим годам характер переходного периода, в результате которого мы должны получить русский театр второй четверти XX века, несходный с театром, уходящим в прошлое».

В развернувшихся прениях Марков говорит, что «пренебрежение провинциальным театром приводит к понятию о пересечении линий классовых и внеклассовых в русском театре, в то время, как мы имеем сложное сочетание сталкивающихся интересов и влияний различных классов. Замена „революции“ рядом конкретных проблем застилает очень существенный вопрос о влиянии самого акта революции на жизнь театров, которое неизбежно скажется при рассмотрении вопроса о смене поколений.

В. Э. Мориц считает методологически невозможным исходить при определении классового состава зрителей от цены места, как невозможно определить классовый состав читателей по цене книги. Этот вопрос требует более детального рассмотрения, в частности, необходимо рассмотреть процентное соотношение посещаемости различных мест. Из этого методологически неправильного тезиса, выраженного в 8-м пункте, следует невязка его с пунктом 9-м: средняя цена места в дореволюционной России *ниже* средней цены места в период нэпа.

В. Г. Сахновский полагает необходимым рассмотрение вопроса о взаимоотношении революции и театра. Самый факт революции отразился на театре в методах работы, в быту, на качестве продукции, на всех изменившихся условиях театральной жизни, на том, как актер

¹⁵⁰ Покровский Михаил Николаевич (1868–1932), лидер советской исторической школы 1920-х годов. Автор книг: «Русская история в самом сжатом очерке» (1920), «Очерк истории русской культуры (1914–1918) и др. Предложенная им в русле марксистской концепции общая периодизация общественно-экономических формаций сводилась к поступательной череде пяти «стадий»: первобытный коммунизм, феодализм, ремесленное хозяйство, торговый капитализм, промышленный капитализм. Был автором многих неоднозначных организационных начинаний: уничтожил дипломы и ученые степени, ввел систему курсных замещений ученых должностей и выборность профессуры. В 1929–1930 годах стал инициатором «академического дела» и чистки в Академии наук. В 1936 году, когда историка уже четыре года не было в живых, начался разгром «школы Покровского».

играет тот или иной образ (Гамлет Чехова мог появиться в таком освещении только после революции). <...>

В. А. Филиппов отмечает ряд фактических недосмотров: нельзя смешивать самодеятельный и любительский театры; пропущены некоторые руководившие театральной жизнью организации: Моск[овский] театральный совет. При рассмотрении театральной жизни следует отметить момент преобладания *выборного начала* во время Февральской революции. В нэпе следует различать два периода: первый – театры должны приносить доход государству, второй – выдвигается их самоокупаемость.

Н. Д. Волков защищает основной метод своего доклада, который должен лечь в основу работ секции по Современному театру. По ряду частных возражений Николай Дмитриевич полагает, что провинциальный театр получал всероссийское значение, когда вливался в московское русло.

Проблема театра и революции сейчас в полной мере неразрешима, так как возникает явная трудность разделить при рассмотрении этого вопроса то, что делалось действительно под влиянием революции и „от имени“ революции.

Существенное же значение метода, рекомендуемого докладчиком, сводится к новизне подхода, который неизбежно откроет и по-новому осветит многие, ранее не замеченные факты»¹⁵¹.

11 декабря 1924 года на заседании подсекции Современного театра обсуждаются ее задачи. Волков предлагает начать издавать «Вестник» подсекции. Поляков, как нетрудно догадаться, настаивает на необходимости выписки иностранных театральных журналов и реферирования зарубежных пьес. Рассматривается (и подтверждается) участие Теасекции в Бюллетене РАХН¹⁵².

18 декабря профессор-лингвист Д. Н. Ушаков читает на Пленуме Теасекции (проводимом совместно с Литературной секцией) доклад об орфоэпии в связи со сценой¹⁵³.

Завершает год обсуждение «Гамлета» во МХАТе – Втором¹⁵⁴ 22 декабря на пленарном заседании Теасекции.

Надо сказать, что обсуждения спектаклей, выливающиеся порой в многодневные публичные дискуссии, были органичной и важной частью работы театроведов.

«А какие диспуты бушевали в ГАХН! – десятилетия спустя вспоминал Марков. – После премьеры „Леса“ у Мейерхольда на организованном секцией диспуте доклад поручили делать мне, в качестве оппонентов выступали яростно оспаривавшие друг друга Мейерхольд и Сахновский. Какие страсти кипели тогда в этих „академических“ стенах! Любая крупная постановка обсуждалась вместе с ее создателем, – как, например, „Лизистрата“¹⁵⁵ с Немировичем-Данченко»¹⁵⁶.

К сожалению, стенограммы диспута о «Лизистрате» не отыскалось (хотя Волков прочел доклад о спектакле, а Марков напечатал выразительную аналитическую рецензию¹⁵⁷). Следы же обсуждения «Гамлета» (а несколькими годами позже – мейерхольдовских «Ревизора» и «Горя уму») к удаче современного исследователя сохранились. С основным докладом выступил

¹⁵¹ Прения по докладу Н. Д. Волкова. Протокол № 3 заседания подсекции Современного театра и репертуара совместно с Отделом изучения Революционного искусства. Протоколы № 1–4 заседаний подсекции Современного театра... // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 16–16 об.

¹⁵² Там же. Протокол № 4. Л. 20.

¹⁵³ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 86–87.

¹⁵⁴ «Гамлет» У. Шекспира. Премьера 20 ноября 1924 г. Режиссеры: В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан.

¹⁵⁵ «Лизистрата» – комедия Аристофана, имевшая большой успех в постановке Вл. И. Немировича-Данченко в Музыкальной студии МХАТ (1923).

¹⁵⁶ Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 155.

¹⁵⁷ Марков П. А. «Лизистрата». Музыкальная студия МХАТ // Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 131–134.

Сахновский, содокладчиками были Марков и Г. И. Чулков. Но так как в эти месяцы порядок обязательного предоставления тезисов сообщений еще не был установлен, сохранен лишь трехстраничный протокол заседания¹⁵⁸.

Сахновский формулировал особенности трактовки шекспировского героя Мих. Чеховым: «Гамлет в изображении Чехова лишился духовно-мировых признаков. В его исполнении Гамлет был одной массой, одним явлением. Но это не был смысл „пронзенного лучом“, но был человек, человек, который сиял в Виттенберге. Его мысль – большая, но все же частного порядка. На протяжении пяти актов он как бы решал свою тему, и решив, ушел туда, откуда не возвращаются». Выступивший в качестве содокладчика П. А. Марков выделял игру Мих. Чехова в спектакле, противопоставляя его художественную концепцию – способу построения образа короля у А. И. Чебана: «Заслуга Чехова в том, что он дал трагическое в современности, что он дает проблему мысли как ощущение. Права Гамлета – Чехова ущемлены, он не принц Возрождения, но он дает явление человека на сцене». Наиболее скептическим и даже разочарованным из выступавших оказался Чулков. «Ставя Гамлета под знак смерти и <трагедии>, он отмечает в чрезвычайно интересном исполнении Чехова как раз отсутствие такой <трактовки>».

Весьма важное решение принимается 18 декабря того же 1924 года. Выписка из Протокола № 5 заседания Редакционного комитета РАХН сообщает: издание Энциклопедии художественных наук признается «делом чрезвычайной важности»¹⁵⁹. 30 декабря на заседании Президиума решение утверждается. В связи с этим вскоре будут созданы специальная подсекция Теории и Терминологическая комиссия, где начнут обсуждать термины – что такое театр? актер?..

Итак, в 1922–1923 годах в Академии складывались секции и отделы, уточнялась их структура, то и дело менялся состав сотрудников, еще и в 1924-м утрясались ставки и пр. Ритм заседаний Теасекции в основном устанавливается лишь к осени 1924 года, когда все практические и теоретические задачи, составившие исследовательскую программу ее деятельности, заявлены, регулярно читаются и обсуждаются доклады. Отсюда ясно, сколько времени на самом деле продолжалась работа: буквально три-четыре года, с осени 1924-го до конца 1927-го, – и с какой интенсивностью она шла.

Еще раз подчеркнем: уже первые доклады нового театрального учреждения были теоретичны, ученые обращались к философским основаниям своих предметных построений и гипотез. Три доклада Шпета заложили фундамент дальнейших дискуссий.

Были созданы подсекции и комиссии: Методологии, Истории театра, Актера, Современного театра и репертуара, Новой драматургии, Автора. Ими заведовали Мориц, Бахрушин, Гуревич, Волков, Поляков и Новиков. Филиппов предложил программу исследования феномена спектакля – в русле проблемы реконструкции сценического представления; Марков и Бродский начали разговор о роли зрителя в современном театре; Волков пригласил к размышлению над изменением функции критики и ее значения. Принято принципиальное решение о создании в рамках РАХН Энциклопедии художественных наук.

Создание истории театра, неразрывно связанной с осмыслением важнейших явлений русского театра прошлого времени; описание рукописей Музея им. Бахрушина и сбор материала нового, послереволюционного; прояснение текстологических принципов изучения художественного произведения (в частности, «Ревизора») и назначение режиссерского экземпляра; анализ спектаклей московских театров, методы фиксации спектакля и приемы рассмотрения актерского творчества (прочтены специальные доклады о творчестве Мих. Чехова,

¹⁵⁸ Протокол пленарного заседания Театральной секции РАХН (по подсекции Современного репертуара и театра) 22 декабря 1924 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 89, 89 об., 90; либо: Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40.

¹⁵⁹ Выписка из Протокола № 5 заседания Редакционного комитета РАХН 18 декабря 1924 г. // Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 34.

И. В. Ильинского, А. И. Южина); методология театроведения и задачи актуальной критики, анализ ее тенденций за последние семь лет; особенности жанра оперного спектакля, дескриптивные рецензии, взаимоотношения театра и зрителя, наконец, проблематика Терминологической искусствоведческой энциклопедии – все это обсуждено в первом приближении.

Нельзя не сказать о панорамности мышления исследовательской мысли, неперенной неотторгаемой привычки ученых видеть то или иное театральное событие, фигуру, отдельный факт в тесной связи с общественной жизнью.

В деятельности Теасекции первых лет проявилась мощная творческая интеллектуальная экспансия, стремление захватить (освоить) максимальное пространство. Одна проблема влекла за собой другую, та – следующую, направления театроведения разворачивались органически, как тянется ввысь, одновременно закладывая «медленные» годовые кольца, дерево. За первые два года предъявлены, пожалуй, все основные черты основательной, целостной и системной программы, предложенной собравшимися в Театральной секции исследователями. Она включила в себя как философские основания искусства театра, его культурную историю, так и конкретные новейшие теоретические концепции и подходы. И конечно, живейший интерес к остро актуальным сценическим феноменам.

Среди прочего сохранившиеся материалы свидетельствуют еще и о том, что в первые годы существования Теасекция, занятая методологическими и теоретическими исследованиями, тем не менее не чуралась связей с нарождавшейся современной драматургией и проявляла определенный интерес к массовым празднествам и самодеятельным театрам. Но логика развертывания проблематики научных работ секции привела к отсечению некоторых ответвлений. Возможно, это было связано и с истаиванием, уменьшением количества и интенсивности самих этих явлений – массовых празднеств и самодеятельного театра – в реальности: стихийность уступала место регулирующему началу, дисциплина уничтожала спонтанность.

Глава 3

Время стабилизации. 1925–1926

В 1924/25 академическом году в качестве приоритетных Театральная секция намечает следующие темы: по подсекции Автора – исследовать конструкцию драматических произведений и методы художественного оформления современности, а также драматурга как реформатора театра. По подсекции Актера – анализировать приемы актерской игры (жест, мимика и пр.) и их изменение в зависимости от социальных условий, зрителя, театральной (сценической) архитектуры и пр. По подсекции Современного театра и репертуара – рассмотреть проблему театра как самостоятельного искусства – и театра как синтеза искусств. Исследовать понятие сценичности в современном театре (то есть – архаичного или обновляющегося театрального языка). Заняться ролью зрителя в современном театре. Наконец, рассмотреть элементы современного спектакля¹⁶⁰.

Подсекция Истории немало времени намерена уделить изучению крепостного театра (В. Г. Сахновский), Н. П. Кашин должен проанализировать постановку «Оставленная Дидона»¹⁶¹ и комедию Островского «Пока» в сличении с ее французским оригиналом¹⁶², В. В. Згуро¹⁶³ – сделать доклад о Кусковском театре, а М. Д. Прыгунов – о театральном образовании в Москве в первой половине XIX века и о декораторе Императорских театров М. И. Бочарове¹⁶⁴.

И уже 17 января на пленарном заседании Теасекции Прыгунов делает сообщение о книге Сахновского «Усадебный и крепостной театр», а Сахновский делится своими соображениями в связи с книгой Я. Бруксона «Театр Мейерхольда».

В январе 1925 года Теасекция готовится к юбилею В. Ф. Комиссаржевской. 25 января Н. О. Волконский читает доклад о своей работе («Постановка „Отжившего (так! – В. Г.) времени“ в театре им. В. Ф. Комиссаржевской»¹⁶⁵). В явочном листе напротив его фамилии стоит пометка: «посторонний». Когда в феврале 1925 года на подсекции Истории с важным докладом выступит А. А. Гвоздев, он тоже будет обозначен как «посторонний». Позднее гости такого рода будут называться «приглашенными».

31 января Теасекция слушает два доклада о В. А. Михайловском¹⁶⁶: Владимир Александрович умер всего несколько лет назад, не дожив до шестидесяти, и был не чужим человеком для собравшихся, а для Бахрушина был и многолетним сотрудником. С. К. Шамбинаго¹⁶⁷ рассказывает о личности Михайловского, Прыгунов – о Михайловском как историке театра.

¹⁶⁰ Планы, отчеты и сведения о работе Теасекции за 1924–28 гг. Июнь 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 235. (На деле в данной единице хранения присутствуют записи и 1921 года, и 1930-го.)

¹⁶¹ «Оставленная Дидона» – драма на музыку итальянского композитора и дирижера Бальтассаре Галуппи (1706–1785). Первое представление состоялось в Петербурге в феврале 1766 года.

¹⁶² А. Н. Островский работал над переводом и переделкой французской пьесы трех авторов (Ф. Арвера, Баяра и Р. Фуше) – «En Attendant» – «Пока» в 1872 году.

¹⁶³ Згуро Владимир Васильевич (1903–1927), молодой сотрудник ГАХН, окончивший Московский археологический институт, занимался историей архитектуры послепетровского времени. 17 сентября 1927 года погиб в Крыму.

¹⁶⁴ Бочаров Михаил Ильич (1831–1895), театральный декоратор и живописец, в Императорских театрах с 1864 года.

¹⁶⁵ Тезисы докладов, прочитанных на секциях сотрудниками. 12 января 1925 – 15 июня 1925 г. // Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 8. «Отжившее время» (или «Отжитое время»), спектакль Театра им. В. Ф. Комиссаржевской (на основе двух первых частей трилогии А. В. Сухова-Кобылина – «Свадьба Кречинского» и «Дело»). Премьера прошла в декабре 1924 года.

¹⁶⁶ Михайловский Владимир Александрович (1862–1920), историк театра, педагог, с 1888 года – помощник инспектора Московского театрального училища, с 1913 года – старший хранитель Литературно-театрального музея им. А. А. Бахрушина.

¹⁶⁷ Шамбинаго Сергей Константинович (1871–1948), исследователь древнерусской литературы, фольклорист, историк театра, профессор МГУ. Среди его работ: «Театр времени Петра II и Анны Иоанновны» // История русского театра. М., 1914. Т. 1.

3 февраля 1925 года на заседании подсекции Истории театра с докладом «О смене театральных систем» выступает Гвоздев¹⁶⁸. Важно, что с новой, принципиально важной работой глава петербургских формалистов приезжает к московским коллегам. Гвоздев выдвигает теорию борьбы двух театральных систем: демократической (шекспировский «Глобус», итальянское площадное искусство *commedia dell'arte*) и аристократической (сцена-коробка придворного театра с ее иерархическим делением на партер и ярусы). В прениях принимают участие Марков, Прыгунов, Новиков, Волков, Гуревич. Текста самого доклада в протоколе № 13 от 3 февраля не сохранилось (возможно, он и не был представлен), но вскоре доклад, прочитанный московским коллегам, был напечатан и стал одной из важных работ исследователя¹⁶⁹.

При обсуждении доклада П. А. Марков, соглашаясь с периодизацией, предложенной Гвоздевым, «отмечает возможность наличия в театре оперно-придворного типа сил, разлагающих такой театр изнутри <...> Это заметнее всего в установлении особого типа актерской игры в Малом театре 1-й половины XIX века, когда <...> творчество Мочалова выработало особый стиль, отличный от классического стиля Александринского театра. Происходящий сейчас процесс ассимиляции является <...> неизбежным, т. к. он вызван новой экономической политикой и вытекающими из нее в культурном отношении последствиями».

Н. Д. Волков полагает, что «докладчик, рассматривая борьбу двух театральных систем в качестве борьбы двух типов театральных зданий, суживает поставленную тему. Необходимо ввести рассмотрение приемов актерской игры. Смысл явления Мейерхольда в том, что он возвращает нас к первоначальным элементам театра. <...> Он совершенно необходим для театра демократии, т. к. опирается на традицию 16 и 18-го веков и возрождает приемы старого китайского театра».

Главнейшая опасность грозит самодеятельному театру от клубных сцен, которые могут стать проводниками театральной реакции».

М. Д. Прыгунов отмечает, что «площадной театр был поглощен не в полной мере и сохранился в виде балагана и цирка, причем кино восприняло некоторые приемы цирка и балагана. И. А. Новиков считает театральное бунтарство Мейерхольда бунтом очень образованного эстета. Приходится сожалеть об исчезновении своеобразных форм народного театра. Крестьянский театр увял в силу политических причин, не успев оформиться¹⁷⁰. Однако исследование форм современного театра приводит к убеждению, что и старые театральные формы могут служить интересам нового класса. Пример – использование Большого театра в качестве комплимента господствующему классу».

Л. Я. Гуревич делает важное уточнение о том, что ценность *данной* эпохи необходимо отделять от незыблемых ценностей.

«Господствующий класс» – так теперь обозначают рабочих (пролетариат) – и искусство Большого театра вынуждено каким-то образом эстетически к нему принаравливаться; клубные сцены в качестве проводников театральной реакции; наконец, замечание о том, что ценности данной эпохи вовсе не те же самые, что «незыблемые», то есть общечеловеческие, – все эти обмолвки выступающих сообщают об их отношении к современной ситуации.

А. А. Гвоздев, соглашаясь с рядом отдельных замечаний, защищает основной метод доклада.

¹⁶⁸ Гвоздев Алексей Александрович (1887–1939), теоретик и историк театра, театровед, критик. Один из основателей «формального метода» в театроведении. Принимал участие в работе Теасекции ГАХН и осенью 1926 года был утвержден в качестве ее члена-корреспондента (см.: Заседание Ученого совета ГАХН от 29 октября 1926 г. // Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 130. Л. 1; а также: Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 259).

¹⁶⁹ Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Academia. 1926.

¹⁷⁰ Запомним эту реплику И. А. Новикова. Подробнее о крестьянском театре, его возможном потенциале и реальной судьбе см. далее, в главе 6 и Текстах к этой главе.

«Для построения научной теории театра необходима твердая база, – справедливо заявляет он, – какой не могут явиться ни проблематические предположения об актерской игре, ни литературные и драматические памятники. В здании мы получаем твердую базу, от которой легко отправляться при исследовании остальных вопросов. Тогда возможно будет поставить и вопрос детального анализа различных стилей актерской игры, предположим, в Малом и Александринском театрах, о том предчувствии театральной революции, которое было в Художественном театре. Смысл настоящей эпохи в переоценке эстетических явлений, переживаемый нами момент театральной реакции грозит повернуть театр к той театральной системе, которая коренилась на полной оторванности от масс и против которой сейчас борется Мейерхольд»¹⁷¹.

Итак, Гвоздев констатирует «момент театральной реакции». Что же имеется в виду? Продолжающееся существование старинного театра-коробки с публикой партера и ярусами «для народа»? Либо то, что театр в результате введения новой экономической политики попал во власть зрителю нового типа – платежеспособным буржуа (нэпманам)?

Напомню, что в эти годы умами завладевают концепции театральных зданий, способных вместить от 3000 до 50 000 зрителей, то есть предлагающих преодолеть «оторванность от масс» полным слиянием с ними. В 1926 году режиссер Д. П. Смолин¹⁷² (в сотрудничестве с архитектором Д. Н. Чечулиным¹⁷³) предложит идею «нового театра». Это проект здания, рассчитанного на 12 000 человек, со световыми декорациями, движущейся сценической площадкой и прочими инженерно-технологическими новациями. К 1928 году, как сообщит «Вечерняя Москва», будет готов уже пятый его вариант (1926, 13 марта) и Коллегия Наркомпроса выделит деньги на постройку «модели механизированного театра». Это – театр массового действия, предназначенный не для разыгрывания пьес, но – митингов, собраний, демонстраций и прочего, долженствующих переместиться с городских площадей внутрь гигантского помещения¹⁷⁴. О необходимости театров с подобными залами в начале 1927 года будет говорить и П. М. Керженцев, выступая в ГАХН.

Но все это события чуть более позднего времени, а пока только начался 1925 год.

5 февраля на подсекции Современного театра и репертуара обсуждается издание небольших, объемом в два-три печатных листа, сборников Теасекции, посвященных текущим театральным событиям (постановкам, пьесам, книгам), а также принимается решение взять на себя выработку основного репертуара для актеатров по заданию ГУСа.

Принципиально важен и еще один пункт повестки дня: сотрудники считают необходимым «ознакомиться с современными эстетическими и социологическими методами», для чего поручают установить контакт с Философским отделением (поручается Гуревич) и Социологическим (это берет на себя Филиппов)¹⁷⁵.

12 февраля Марков читает доклад «Сулержицкий (период 1-й Студии)»¹⁷⁶. В прениях приняли участие И. А. Новиков, В. В. Яковлев, В. Г. Сахновский, В. А. Филиппов, С. А. Поляков.

¹⁷¹ Прения по докладу Гвоздева А. А. «О смене театральных систем». Протоколы № 1–18 заседаний подсекции Истории театра и материалы к ним. 20 сент. 1924 – 30 мая 1925. Протокол № 13 от 3 февраля 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 7. Л. 34–34 об.

¹⁷² *Смолин Дмитрий Петрович* (1891–1955), драматург, режиссер. Участник гражданской войны в Крыму (был замнарком просвещения Крыма). Автор пьес на современную тематику («Товарищ Хлестаков» и др.). Вместе со студентом ВХУ-ТЕМАСа Д. Н. Чечулиным в 1926 году разрабатывал концепцию полностью механизированного «нового театра», главной особенностью которого предполагалась вместимость от 3000 до 50 000 зрителей. В 1931 году – консультант строительства Дворца Советов в Москве.

¹⁷³ *Чечулин Дмитрий Николаевич* (1901–1981), советский архитектор.

¹⁷⁴ Об этих течениях в советской архитектуре подробнее см.: *Журавлев А.* Дмитрий Чечулин. М., 1985. С. 14.

¹⁷⁵ Протоколы № 1–14 заседаний подсекции Современного театра и репертуара и материалы к ним. 16 октября 1924 – 25 мая 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 20.

¹⁷⁶ *Марков П. А.* Сулержицкий (период 1-й Студии) // Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 29.

В мемуарной книге, вышедшей спустя полвека, Марков вспоминал, как «вошел в нашу жизнь театр, который в течение многих лет заставлял волноваться, думать, мыслить – Первая студия. <...> Первая студия дышала какой-то предельной правдой, в ней жило то, что уже утрачивал все крепнувший и мужающий Художественный театр <...> Студию оведала настоящая человечность. Ей не были свойственны черты сентиментальности, жалости, тем более жалостливости. Не было в ней ни презрительного сочувствия, ни благостного отношения к людям, – скорее, обнаженность страстей, подчеркнутая эмоциональность, открытость переживаний, доходящая до откровенности, до жестокости»¹⁷⁷.

Марков видит роль деятельного присутствия Сулержицкого в том, что «он пронизал театральную работу внеэстетическими струями. Основная тема его постановок – очищение и оправдание человека». Докладчик уверен, что «система» Станиславского углублена Сулержицким в том же направлении «оправдания» актера-лицедея и восстановления единства в творческой личности. Центр его работы в период руководства Первой студией ложится на воспитание актера. Он дает актерам «внутреннюю установку на творчество <...> и пытается связать актерскую работу с жизнью, которую <ведет> вообще всегда актер».

Главный вопрос, по поводу которого спорят присутствующие, – причины самого появления Студии. «И. А. Новиков не считает верным высказанное докладчиком утверждение о связи появлений студий с обострением философских и этических вопросов эпохи. Этот факт возможно объяснить более простыми принципами, напр[имер], тем, что подрос молодежь». С ним согласен и Филиппов, который думает, что «целью создания Студии была не новая потребность мироощущения, но чисто педагогические задачи». В заключительном слове Марков говорит, что для него было существенным выяснить закономерность появления маленьких театров. «Существо Сулержицкого было в создании этического театра, так как ко времени появления 1-й Студии МХАТ был уже почти актерским театром, в котором выветрилось единое мироощущение»¹⁷⁸.

В тот же день, 12 февраля, подсекция принимает решение учредить при Теасекции Общество им. В. Ф. Комиссаржевской. (Само же учредительное заседание назначается месяцем позже, на 16 марта 1925 года.)

19 февраля М. М. Морозов рассказывает о принципе маски в итальянском театре импровизации.

23 февраля 1925 года Теасекция совместно с Театром имени Комиссаржевской проводит торжественное пленарное заседание памяти актрисы. Доклад делает Г. И. Чулков¹⁷⁹. Кроме научного мероприятия, при деятельном участии жены Г. Г. Шпета устраивается еще и благотворительный вечер памяти Комиссаржевской (нужно собрать деньги на отправку за границу родственников актрисы).

В феврале специальное пленарное заседание отдано обсуждению «Горя от ума» во МХАТе. 12 февраля литературовед Н. К. Пиксанов читает доклад «„Горе от ума“ в Художественном театре», а 23 февраля, теперь на Литературной секции, рассказывает об «Идеологии „Горя от ума“»¹⁸⁰.

19 февраля приходит печальное известие о смерти М. О. Гершензона¹⁸¹.

¹⁷⁷ Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 77–78.

¹⁷⁸ Прения по докладу П. А. Маркова. Протокол № 6 от 12 февраля 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 28–28 об.

¹⁷⁹ Чулков Г. Комиссаржевская. Программа речи. Выступление на Пленуме Теасекции 23 февраля // Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 48.

¹⁸⁰ Пиксанов Н. К. Об идеологии «Горя от ума». Доклад, прочитанный на заседании Литературной секции РАХН // Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 89.

¹⁸¹ Гершензон Михаил Осипович (1869, Кишинев – 19 февраля 1925, Москва), историк литературы и общественной мысли, философ, литературовед, публицист. Инициатор сборника «Вехи» (1909). Выступал за четкое отделение изучения истории общественной мысли от истории литературы как художественного творчества. В преподавании литературы (в частности, творчества Пушкина) выдвинул идею «медленного чтения», сегодня переживающую свое второе рождение.

Еще в начале декабря прошлого года руководитель Теасекцией Филиппов сообщал о предпринимаемой ГУСом работе по подготовке программы для академических театров. 5 февраля 1925 года Филиппов передает конкретное предложение руководства: заняться «выработкой репертуара для академических театров по заданию ГУСа»¹⁸².

Подсекция откликается: «Считать возможным взять на себя эту работу». И уже в первые месяцы 1925 года Теасекция приступает к составлению (желательного) репертуара для актеатров. Готовятся специальные списки, которые и рекомендуются театрам для постановки. Казалось бы, ничего дурного в этой квалифицированной консультационной работе нет. Хотя неизвестно, происходило ли это по просьбе театров или по указаниям сверху? Трудно представить себе, что работающая в это время режиссура (Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд либо Таиров) нуждалась в подобных советах.

Из протоколов нескольких заседаний подсекции Современного театра и репертуара становится ясным, каковы цели этих рекомендаций.

Специальная комиссия по составлению репертуара для актеатров сообщает, что списки намерены составлять «по народам и эпохам». Выработка списка средневековых пьес поручается знатоку европейской литературы и полиглоту Б. И. Ярхо¹⁸³, русского театра – Н. Д. Волкову. Сначала появляются рекомендательные « типовые списки » пьес. Но уже 11 марта задача уточняется: необходимо «особое внимание обратить на приискание пьес, идеологически соответствующих нашей современности»¹⁸⁴. А 26 марта 1925 года запись сообщает, что по указаниям ГУСа пьесы будут делиться на группы «А» и «Б»¹⁸⁵.

Это означает, что хорошо известные историкам отечественного театра Репертуарные указатели, запечатлевшие деление художественных произведений на «идеологически приемлемые» и неприемлемые вовсе, вырабатывались сотрудниками Теасекции, специалистами высокого уровня, разделившими Шекспиров, Мольеров и Ибсенов по степени их полезности новой власти. Для этого нужно было согласиться с тем, что подобная сортировка возможна, принять критерии этого деления. Вместо того чтобы попытаться объяснить нелепость идеологического подхода к произведению, дисциплинированно это осуществили, признав – по умолчанию, – что такая-то пьеса достойна одобрительной ГУСовской литеры, а другая – нет, выполнив идеологическую сортировку на овец и козлищ.

Так исподволь закрадывается подмена целей работы ученых, происходит интеллектуальная и моральная порча специалиста, его мышления, видения предмета, двигаются (смещаются) рамки профессиональной работы. При обсуждении пьес речь идет не о достоинствах вещи, поэтике, композиции и прочем – а о ее нужности либо бесполезности, даже «вредности» идеологическим веяниям времени. Понимали ли происходящее сотрудники Теасекции уже тогда, в эти месяцы? Либо медленное вползание новых, ранее неизвестных критериев в сознание происходило почти незаметно?

Списки рекомендуемых авторов еще не раз обсуждаются и пересматриваются, в них вносятся изменения. Так, после споров, 9 апреля пьеса «Бешеные деньги» Островского из категории «А» перемещается в категорию «Б»¹⁸⁶. Это та самая снисходительная литера, под которой впредь будут выходить в свет все драматические сочинения Булгакова. Литера «Б» сообщала, что данное произведение «вполне идеологически приемлемое и допускаемое бес-

¹⁸² Протокол № 5 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 24.

¹⁸³ Ярхо Борис Исаакович (1889, Москва – 1942, Сарапул), филолог-медиевист, фольклорист, теоретик и историк литературы, переводчик-полиглот (владел двумя десятками языков). После окончания историко-филологического факультета МГУ стажировался в Гейдельбергском и Берлинском университетах. В 1922–1930 годах – сотрудник ГАХН. В 1935 году арестован по «делу словарников». В 1938 году вышел на свободу. Умер в эвакуации от туберкулеза, развившегося в заключении.

¹⁸⁴ Протокол № 8 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 34.

¹⁸⁵ Там же. Протокол № 10. Л. 2.

¹⁸⁶ Там же. Протокол № 12. Л. 48.

препятственно к исполнению». Обычно это трактовалось как запрещение к постановке в рабочих районах и скорее настораживало, чем привлекало театры.

4 мая Филиппов докладывает о новом совещании ГУСа по репертуару, и протокол № 13 сообщает о появлении еще и литеры «С». Теперь пьесы иностранных авторов необходимо разбить уже не на две, а на три категории. Осуществление этой, по своему хитроумной задачи поручено Полякову, в сравнительно недавнем прошлом – издателю декадентских «Весов» и владельцу издательства «Скорпион», тонкому ценителю новой европейской драмы, переводчику драм Гамсуна.

На том же заседании решено организовать обсуждение нашумевшей мейерхольдовской премьеры – «Мандата», с важным уточнением: «придать обсуждению характер не описательно-монографический, а общественно-декларативный»¹⁸⁷.

Хотя к апрелю 1925 года Теасекция чуть уменьшается (в ней теперь четырнадцать сотрудников), судя по тому, что для заседаний ее члены облюбовали Красный кабинет, вмещающий шестьдесят человек, секция рассчитывает пространство с некоторой лихвой – в надежде на интерес членов других секций ГАХН, приглашенных гостей, публичные театральные обсуждения. (В зависимости от количества участников заседания Театральной секции назначались либо в Зеленом зале, в котором могли разместиться только тридцать человек, либо – в Красном кабинете. Наконец, был и Большой зал для конференций ГАХН и разного рода расширенных заседаний – там имелось 242 места. Именно в Большом зале, по-видимому, будет читать свой установочный доклад в 1927 году П. М. Керженцев.)

4 апреля 1925 года Прыгунов на подсекции Истории рассказывает о театральном образовании в России в 1-й половине XIX века¹⁸⁸. Он сравнивает московскую и петербургскую школы («Московская школа, в отличие от петербургской, есть школа труда, в Петербурге – это приют Муз и Граций»), констатирует, что никакие журнальные веяния и теории в эти школы не проникали, так как «русский актер по природе своей косен». Называет те опубликованные и рукописные мемуары, на которые он опирался в исследовании: упоминаются Василько-Петров¹⁸⁹, неизданные записки П. И. Орловой¹⁹⁰, печатные воспоминания Куликова¹⁹¹.

Важнейшие темы выносятся для обсуждения на Пленуме. Так, в мае 1925 года именно на пленарном заседании Теасекции проходит обсуждение «Мандата» в театре Вс. Мейерхольда и читает доклад «Элементы спектакля и их эстетическое значение» – с продолжением (так как обсуждение приняло настолько заинтересованный и активный характер, что было назначено еще одно заседание Пленума) вчерашний студент философского отделения Московского университета П. М. Якобсон.

Разница между стенографической записью обсуждения «Мандата» и кратким протоколом огромна. Стоит сравнить протокол обсуждения «Мандата» и тот блистательный текст обсуждения мейерхольдовского спектакля, который ныне опубликован¹⁹². Но тем не менее

¹⁸⁷ Там же. Протокол № 13. Л. 50.

¹⁸⁸ Прыгунов М. Д. Московское театральное училище в первой половине XIX века. Протоколы № 1–18 заседаний подсекции Истории театра и материалы к ним // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 7. Л. 38, 38 об., 39; либо: Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 100.

¹⁸⁹ Василько-Петров (Петров Василий Петрович; 1824–1864), литератор, театральный журналист, переводчик. С 1853 года преподавал в Петербургском театральном училище теорию драматического искусства и декламацию. В последние годы жизни собирал материалы по истории русского театра.

¹⁹⁰ Орлова-Савина Прасковья Ивановна (урожд. Куликова; 1815–1900), актриса, партнерша Щепкина и Мочалова. Оставила мемуарную «Автобиографию».

¹⁹¹ Куликов Николай Иванович (псевд. Н. Крестовский; брат Орловой-Савиной; 1815–1891), водевилист, актер, режиссер Александринского театра. Автор «Театральных воспоминаний».

¹⁹² Беседа в Театральной секции РАХН о постановке пьесы Н. Р. Эрдмана «Мандат» в Театре им. Вс. Мейерхольда 11 мая 1925 г. / Публ., вступ. ст., примеч. О. М. Фельдмана // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. М.: О. Г. И., 2000. С. 629–664.

краткая резюмирующая запись представляет определенный интерес. То, что в стенограмме пространно, сложно, порой – нарочито путанно, здесь передано лаконично и ясно.

П. А. Марков выдвигает следующие тезисы:

«1) Основная тема комедии заключена в разоблачении быта.

2) Действие пьесы идет по трем основным, переплетающимся линиям: а) платье императрицы, б) коммунист-приданое, в) подложный мандат.

3) Каждая из этих основных линий служит раскрытием отдельных качеств современного мещанства, в сумме составляющих разоблачение быта.

4) Основным методом в построении образов является раскрытие их лирического зерна – герои пьесы нарисованы в наиболее патетические моменты их жизни: это – пафос мещанства.

5) Следующим методом является переключение мотивов современности из более широкого плана в более низкий – так возникает юмор слов и положений.

б) Постановка Мейерхольда идет по 2-м линиям: а) первые два акта – установление твердых масок современности; б) в третьем акте – раскрытие трагикомического значения комедии Эрдмана путем обнажения его лирического зерна.

7) Таким образом только в третьем акте Мейерхольд достигает совпадения с текстом Эрдмана. Раскрытие лирического зерна наиболее достигнуто в превосходной игре Гарина.

В. Г. Сахновский отмечает особенную манеру, в которой написан „Мандат“. Темой пьесы является значительность незначительного. Сахновский отказывается рассматривать отдельно произведение Эрдмана и режиссерское воплощение Мейерхольда. Для него существенно, что спектакль раскрывает до полного обнажения мелких людей. В первый раз спектакль касается трагического зерна нашего современного быта, хотя бы показанного во внешне комическом виде. Первоначально спектакль раскрывается как анекдот слов и положений, чтобы потом развиться до степени глубочайшего обобщения. Такой силы достигает в особенности 3-й акт. Показывает театр эту тему, рисуя одновременно Россию. Отсюда зрителю передается та тоскливая нота, которая звучит за всем анекдотизмом положения. В этом своеобразном и смелом подходе основное значение спектакля»¹⁹³.

Из ранее опубликованной стенограммы обсуждения известно, что выступал и Волков, но здесь его речь отсутствует (возможно, оттого, что именно Волков вел цитируемую нами краткую запись выступлений).

14 мая 1925 года В. М. Волькенштейн на подсекции Автора делает важный для его последующих исследований доклад: «Повторные комплексы драматических произведений (разные типы драматической конструкции)»¹⁹⁴.

«1. В каждом законченном и цельном драматическом произведении мы находим повторность не только отдельных драматических положений, но и целых комплексов драматических положений.

2. Только повторные комплексы драматичны – образуют драму. В них проявляется характерная черта ее конструкции, отличающая ее концентрированное действие от романа».

Докладчик замечает, что все современные распространенные обозрения, хроники, «сцены» и прочее свидетельствуют о неоформленности драматического материала, то есть – непрофессионализме авторов.

После работ музыковедов, с их анализом расчисленной структуры музыкального произведения, опирающимся на известные элементы (счет, такт, темп, акцент, пауза, фермата и пр.); после статей и докладов Б. И. Ярхо о формальном методе, на материале словесного поэтического творчества показывающего, как выверенные элементы – ритм, метр, рифма – организуют

¹⁹³ Протоколы пленарных заседаний [Тео]секции РАХН (организационные и научные) за 1924–25 акад. гг. и материалы к ним. 11 октября 1924 – 4 июня 1925 г. Протокол заседания Теасекции 11 мая 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 116–116 об.

¹⁹⁴ Волькенштейн В. М. Повторные комплексы драматических произведений (разные типы драматической конструкции). 14 мая 1925 г. // Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 174.

стих; на фоне режиссерских открытий членения сценического времени и пространства теперь схожим образом стремятся увидеть тексты драматические.

Предложенный докладчиком формальный анализ структуры драмы, судя по обсуждению, сильного впечатления на слушателей не произвел. Лишь спустя десятилетия метод работы с подобными типологическими построениями получит развитие и обретет множество сторонников, предоставив ученым удобный аналитический инструмент. О Волькенштейне мало кто вспомнит.

15 мая 1925 года на заседании Пленума Теасекции предлагается устроить вечер памяти Евг. Вахтангова¹⁹⁵ – 29 мая исполнится три года со дня смерти режиссера. Мейерхольд и Н. Л. Цемах¹⁹⁶ («предположительно») намерены выступить с сообщениями о Вахтангове¹⁹⁷.

25 мая Д. С. Усов¹⁹⁸ отчитается о конкурсе драматургов в сообщении «Архивные материалы театрального конкурса 1922 г.». Речь идет о сотнях пьес, рассмотренных трудолюбивым жюри перед самой ликвидацией ТЕО. Преобладают среди сочинений трагедии, чья «словесная оболочка столь же шаблонна, как и фабула, а архитектоника столь же беспомощна, как и авторская выдумка»¹⁹⁹.

Научная и организационная жизнь продолжается. 4 июня 1925 года Якобсон избран научным сотрудником Теасекции, а Мейерхольд и Волков становятся ее действительными членами.

Составляя производственный план подсекции Истории (4 июня 1925 года) на 1925–1926 годы, его авторы пишут: «Теасекция в целом должна быть крепчайшими узами связана с сегодняшним днем и чутко и авторитетно отзываться на все его проявления, особенно в изучении современного зрителя». Формулировка исследовательских задач свидетельствует о стремлении отстоять собственно научный интерес, сплавив его с острой актуальностью. Из конкретизации этого положения становится ясным, что имеется в виду под крепкой связью с сегодняшним днем. «Подсекция <...> должна принять на себя задачу рассмотрения в историческом аспекте зрителя и репертуара массового (народного) театра, начиная с бытового обряда 16–17 вв. до фабрично-заводского 19–20 вв.» Но и это ученым кажется недостаточным. «Попутно <...> п/секция находит необходимым провести курс лекций по истории и методологии театра, сопровождая их демонстрацией коллекций Госуд[арственного] Театр[ального] музея им. А. А. Бахрушина и организацией соответствующих семинариев...» Указано и то, где именно, в каких аудиториях члены Теасекции будут проводить семинарии по методологии изучения театра: на фабриках и заводах Хамовнического района²⁰⁰.

Принимается решение включить в смету 1925–1926 годов специальный исследовательский кабинет по изучению Зрителя²⁰¹.

Но Теасекция не считает своей задачей «полновесно выступать с критикой отдельных театральных работ» (а в случае, если ученый все же дает оценку тому или иному факту теат-

¹⁹⁵ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 47.

¹⁹⁶ *Цемах Наум Лазаревич* (1887, Рогозница – 1939, Нью-Йорк), еврейский актер и режиссер. Один из основателей еврейского театра «Габима» (1918), играющего на иврите. Вахтангов активно помогал режиссуре необычного театра.

¹⁹⁷ Пленум Теасекции, посвященный памяти Евг. Вахтангова // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 67. Сообщений Мейерхольда и Цемаха отыскать не удалось, известно лишь ноябрьское выступление Мейерхольда (1926), посвященное пятилетию создания Студии Вахтанговым

¹⁹⁸ *Усов Дмитрий Сергеевич* (1896–1943), литературовед, переводчик, поэт. В 1920-х годах – участник поэтического объединения «Кифара». Сотрудник ГАХН по Социологическому отделению, член Комиссии по составлению Словаря «Писатели современной эпохи». В 1935 году репрессирован, умер в ссылке.

¹⁹⁹ *Усов Д. С.* Архивные материалы театрального конкурса 1922 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 53. Любопытно отметить, что среди рецензентов – В. Я. Брюсов и Н. Е. Эфрос, а среди авторов конкурса предыдущего 1921 года, начинающий драматург из Владикавказа М. А. Булгаков с пьесой «Парижские коммунары», рассмотренной в Москве Мастерской коммунистической драмы (Масткомдрам) Театрального отдела Главполитпросвета и намеченной к постановке в центре (см.: Коммунист. Владикавказ. 1921, 8 мая. С. 2).

²⁰⁰ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 240 об., 241, 243.

²⁰¹ Протокол № 9 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 11. Л. 37.

рального процесса, она должна быть произведена «со строжайшей научностью и определенностью»). Участие ученых в текущем театральном процессе проявляется по-иному: секция дает анализ «явлений художественных и общественных в области театра и тем самым влияет на характер художественной жизни страны» – такими видят роль и масштаб своей исследовательской работы интеллектуалы²⁰².

11 июня Теасекция принимает решение о необходимости появления лаборантов – помощников старших коллег в технических вопросах оформления научных трудов и объявляет набор молодежи²⁰³.

Обязательство, принятое на себя сотрудниками Теасекции ГАХН, – создать Терминологический словарь, по-видимому, стало причиной организации осенью 1925 года подсекции Теории. Это – свидетельство понимания учеными сложности поставленной задачи. Дело не в том, чтобы собрать под одной обложкой некоторое количество известных слов, дав их толкование, но выработать единую концепцию, своего рода силовое поле, в котором должен рассматриваться предмет. Речь должна была идти не только о подготовке конкретного издания, а об осознании определенного теоретического подхода, о методологии театроведения.

1 сентября 1925 года на заседании комиссии по Современному театру и репертуару принимается решение взамен этой комиссии «признать необходимым организовать Теоретическую подсекцию, отнеся задачи изучения современного репертуара в особую комиссию»²⁰⁴. И 5 октября проходит заседание комиссии по организации Теоретической подсекции. Присутствуют В. Г. Сахновский, С. А. Поляков, И. А. Новиков, Н. Д. Волков, П. А. Марков. Постановили «признать, что задачами Теоретической п/секции является изучение

- а) методов театроведения,
- б) методов театральной критики,
- в) эстетической и социальной природы театра,
- г) творчества мастеров театра с точки зрения устанавливаемых ими норм,
- д) принципов построения современного спектакля»²⁰⁵.

Избран председателем подсекции со столь всеобъемлющими задачами – им стал Сахновский.

6 октября проходит заседание подсекции Истории, посвященное памяти Н. Е. Эфроса. Присутствует всего одиннадцать человек. Приглашенных нет.

«А. А. Бахрушин делится своими воспоминаниями об Н. Е. Эфросе за время более, чем 25 лет, подчеркивая то исключительно серьезное, деловое отношение, какое проявлял Эфрос к вопросам театра и, в частности, к музейному делу. Им было первым в годы революции высказано в ТЕО Наркомпроса о необходимости сделать опись рукописям Театрального музея им. А. А. Бахрушина, и при его непосредственном участии эта работа была начата и приведена в исполнение.

Н. Д. Волков в своем докладе подробно останавливается на деятельности Эфроса в журнале „Культура театра“²⁰⁶, издававшемся в 1921 г. при академических театрах. Докладчик указывает на разнообразный труд, какой Эфрос нес как редактор, не отказываясь ни от какой, самой мелкой работы, связанной с выпуском, часто замещая младших технических сотрудников. Как писатель он выдвинул в этом журнале ряд важнейших проблем, имеющих значитель-

²⁰² Проект производственного плана п/секции Истории театра Театральной секции // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 236.

²⁰³ Протоколы № 1–18 заседаний подсекции Истории театра и материалы к ним. 20 сент. 1924 – 30 мая 1925 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 7. Л. 50.

²⁰⁴ Протоколы № 1–5 заседаний комиссии по изучению Современного театра и материалы к ним. 1925–1926 акад. год. Протокол № 2 от 1 сентября 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 16. Л. 2.

²⁰⁵ Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции и материалы к ним. 5 октября 1925 – 20 мая 1926. Протокол № 1 заседания Комиссии по организации Теоретической п/секции // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 1.

²⁰⁶ «Культура театра» (1921–1922), печатный орган московских академических театров.

ный интерес и в настоящее время. Первая из них – проблема традиции, вторая – репертуар, третья – взаимоотношения театра и революции в связи с Театральным Октябрем, и четвертая – театр и государство – тема, вызванная новой экономической политикой. Все эти проблемы ставились Н. Е. Эфросом с яркостью и четкостью, с полным уяснением тех изменений, какие были внесены октябрьской революцией.

В. Г. Сахновский развивает мысль о подчеркнутой скромности Эфроса, проявлявшейся и в манере письма, и в самом внешнем облике критика. В этом можно видеть отражение определенного мировоззрения, связанного с его временем. Как театральный критик Эфрос лично не выдвинул ни одного нового актерского имени, и его оценки не имели для московских театров решительного значения. Его особо осторожное отношение, воспитанное в дореволюционную эпоху, может быть толкуемо и как мудрость далеко видящего наблюдателя, подобно „ночной вестей птице“, проявляющей зоркость в глухое ночное время.

Н. Л. Бродский решительно возражает против предыдущей характеристики, обращая внимание на те черты литературно-общественной деятельности Эфроса, какие выражают собой лучшие свойства русской интеллигенции, способной на подвижничество. В своей критической деятельности Эфрос был больше зрителем, отражающим впечатления зрительного зала, чем критиком, анализирующим спектакль.

В. А. Филиппов, не соглашаясь также с оценкой, сделанной В. Г. Сахновским, приводит данные о несомненном влиянии Эфроса на театральные события, в частности сообщив о факте выдвижения молодых артистов в связи с рецензиями Эфроса еще в 90-х годах (в журнале „Артист“²⁰⁷ об экзаменационном спектакле театральной школы). С его выступлениями в печати московские театры бесспорно считались²⁰⁸.

8 октября Марков читает сообщение «Театроведение в Германии». Интересно, что послушать доклад пришло больше двадцати пяти человек, что свидетельствует и о важности темы, и об авторитетности выступающего.

Марков рассказывает, что «исследовательская работа в области театроведения сосредоточена в ряде институтов при университетах, Обществах Изучения Театра и нескольких музеях. Основной задачей борьбы за театроведение в германских университетах является отрыв театроведения от филологии. Целью этих педагогических институтов является воспитание театральных критиков, историков театра и режиссеров²⁰⁹.

В прениях Н. Л. Бродский задает вопросы о принципах интерпретации сценического текста, проводимых в германской науке и высших учебных заведениях, и о методе реконструкции актерской игры. Второй вопрос представляется особенно важным, т. к. самый материал, по которому может быть произведена реконструкция, не установлен.

Л. Я. Гуревич отмечает две чрезвычайно важные особенности в современной германской науке о театре. Во-первых, аналитический принцип, который заставляет исследовать частные вопросы и таким образом находит твердый фундамент для построения общей науки о театре. И во-вторых, тесную связь современного театра и истории театра.

П. М. Якобсон находит, что пока научным методом можно считать только метод реконструкции, остальные же еще в процессе выработки²¹⁰.

Сотрудничество с западными исследователями в Театральной секции тех месяцев довольно интенсивно. Проходят поездки в страны Европы, В. Э. Мориц организывает выставки за границей. Выезжающие московские театроведы читают лекции о современном русском театре, режис-

²⁰⁷ «Артист» (1889–1895), русский иллюстрированный театральный, музыкальный и художественный журнал, одно из ведущих изданий театральной периодики последней трети XIX века.

²⁰⁸ Протоколы заседаний подсекции Истории. Протокол № 1 от 6 октября 1925 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 14. Л. 2–2 об.

²⁰⁹ Протокол № 2 от 8 октября 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 4.

²¹⁰ Прения по докладу П. А. Маркова. Протокол № 2 Пленарного заседания Театральной секции ГАХН 8 октября 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 2.

суре, театральных новинках. Так, Волков читает лекции в Берлине, Мориц и С. А. Марголин²¹¹ – в Италии, Марков принимает участие в работе Рейнгардтовского семинара в Лейпциге. Кроме того, сотрудники Теасекции Мориц и Поляков работают как переводчики. Два обстоятельства: искренний глубокий интерес к новой европейской драме «западников» из числа сотрудников Теасекции, возможность предложить свежие пьесы столичным театрам и вскоре увидеть их на сцене – делают переводческую работу и привлекательной, и осмысленной. Тем более что она еще и дает неплохой заработок в сравнительно стесненных условиях жизни. (В скобках замечу, что любопытно было бы подумать о том, как именно осведомленность в течениях западной драматургии соотносилась в умах (работах) сотрудников Теасекции ГАХН с новейшими сочинениями отечественных авторов, как влияла на их восприятие, ведь на фоне разлитого моря конъюнктурных сочинений, вопреки им, в середине 1920-х появляются и пьесы М. Булгакова, М. Зощенко, А. Копкова, В. Шкваркина, Н. Эрдмана.)

15 октября под председательством Филиппова проходит распорядительный Пленум Теасекции. Обсуждаются совместная работа с Философским отделением ГАХН по теме «признаки стиля», а также сообщение Волкова о плане работы Теоретической подсекции²¹².

17 октября 1925 года на заседании подсекции Истории театра Филиппов поднимает вопрос о присутствии посторонних. Решено, что заседания могут быть как открытыми, так и закрытыми. Начата серия докладов по истории раннего русского театра: Кашин выступает с сообщением о крепостном театре Юсупова, О. Э. Чаянова рассказывает об устройстве театра Медокса (и Сахновский при обсуждении связывает размер и устройство сцены с типом актерской игры²¹³). Бахрушин представляет фонды своего театрального музея, Прыгунов делает доклад о декораторе М. И. Бочарове (1880-е)²¹⁴.

Следующее заседание Теоретической подсекции датируется 22 октября 1925 года. Протокол № 3 (председатель – Сахновский, ученый секретарь – Волков) сообщает:

«Слушали: вопрос о программе занятий Теоретической п/секции в 1925–26 гг.

Постановили:

1. Начать в первую очередь работу по изучению методов театроведения: изучение вести в порядке анализа следующих вопросов: 1) что такое театр как объект театроведения; 2) объем театроведения; 3) вспомогательные дисциплины театроведения; 4) метод театроведения.

В повестку заседания 5 ноября поставить

I. Обсуждение первого вопроса. Предложить членам теоретической подсекции представить свои соображения в виде кратких тезисов.

II. Рассмотрение плана организации изучения театральной критики»²¹⁵.

28 октября Якобсон читает доклад «Теория театра и ее место в системе театрального знания»²¹⁶.

5 ноября 1925 года Сахновский делает специальное «Вступление в беседу на тему: „Театр как предмет театроведения“»²¹⁷. Будучи ответом на доклады Якобсона (кроме «Теории театра...» еще и доклад, прочитанный, напомним, 29 мая: «Элементы спектакля и их эстетиче-

²¹¹ Марголин Самуил Акимович (Микаэло, 1893–1933), театральный режиссер, критик.

²¹² Протоколы № 1–6 подсекции Истории и совместного заседания с Социологическим отделением за 1925–1926 гг. Протокол № 2 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 14. Л. 4. Спустя три года, в мае 1928 года, продолжая размышлять на безусловно важную для режиссера тему, Сахновский прочтет доклад «Проблемы стиля спектакля» (Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 3. Л. 184).

²¹³ Протоколы № 3–15 заседаний подсекции Истории. 17 октября 1925 – 12 июня 1926 г. Протокол № 4 от 14 ноября 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 15. Л. 8.

²¹⁴ Прыгунов М. Д. О декораторе Бочарове. Протокол № 9 от 20 февраля 1926 г. // Там же. Тезисы – л. 36, прения – л. 34.

²¹⁵ Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 5.

²¹⁶ Якобсон П. М. Теория театра и ее место в системе театрального знания. Протоколы № 2–7 заседаний Президиума Теасекции (подлинники и копии) и материалы к ним. 20 сент. 1926 – 7 июня 1927 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 23. Л. 12.

²¹⁷ Протокол № 4 // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 7, 7 об., 8.

ское значение»), оно знаменует начало долгой и чрезвычайно интересной дискуссии о сущности и методах изучения театрального искусства как культурного феномена.

Именно на территории Теоретической подсекции обозначаются позиции и разворачивается спор искусствоведов-методологов с театральными практиками, философов – со знатоками, «людьми театра». Точку зрения первых представляет молодой ученый Якобсон, понимание театра теми, кто его создает, последовательнее и энергичнее прочих отстаивает Сахновский. Полемика между ними, обозначившая полярные точки зрения на предмет, будет вестись три следующих года (ей посвящена глава 4).

26 октября 1925 года определяются задачи комиссии Автора (председатель – Новиков): изучать теоретические вопросы драматургии, взаимоотношения сцены и автора, сценичность драмы.

12 ноября Гуревич докладывает о театральной библиографии²¹⁸. А через два дня, 14 ноября, на Президиуме обсуждается вопрос о сборнике статей по истории театра во время революции (хотят, чтобы он успел выйти к ее 9-й годовщине)²¹⁹. В председатели комиссии, готовящей сборник, предлагают О. Д. Каменеву²²⁰.

30 ноября на заседании комиссии Автора Новиков читает доклад «Факторы сценичности пьесы»²²¹. Замечу, что в Теасекции считалось хорошим тоном, когда заведующий первым обращался к проблематике руководимой им подсекции, выступая перед своими сотрудниками.

Доклад присутствующих, судя по обсуждению, не удовлетворил. Но то, что на заседание собралось около тридцати человек, – знак интереса к теме.

Новиков сопоставляет действие в пьесе и физические действия, психологический комплекс драматического произведения – и химические процессы. При обсуждении Якобсон заявляет о своем неприятии самого метода работы докладчика: аналогии, приводимые тем, чересчур механистичны. Волькенштейн говорит о музыкальности строения драмы и, стремясь дать определение, что же такое сценичная пьеса, предлагает следующее: это «пьеса с динамикой, богатая мизансценами». С. Н. Экземплярская полагает, что необходим анализ конкретного текста пьесы и что параллели между музыкальным произведением и драмой могут быть поддержаны.

Вступая в спор с Якобсоном, Новиков сообщает, что он – принципиальный противник формального метода. Его поддерживает Сахновский: «Я прихожу в отчаяние от тех возражений, которые делает Якобсон, требуя такой научной строгости. Я думаю, что у него есть некоторое право, так как он выступает от имени науки. Но такая наука для познания предмета театра убийственна. <...> Иван Алексеевич напрасно смущался за терминологию, которой он пользовался, – театр нужно исследовать другим путем. Нужно *создать* веселую науку²²² <...> Надо дать термины первозданные, а не выдуманные».

Прервем на мгновение спорящих, чтобы заметить: реплика Сахновского («нужно создать веселую науку»), произнесенная здесь впервые и не раз встречающаяся при обсуждениях докладов в дальнейшем, возможно, отсылает не к известной книге Ф. Ницше «Веселая наука» (1882), а связана с опоязовским призывом «делать вещи нужные и веселые»²²³. То есть,

²¹⁸ Гуревич Л. Я. Протокол № 5 заседаний подсекции Теории Театральной секции // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 10.

²¹⁹ Протоколы № 1–8 заседаний Президиума Театральной секции за 1925–1926 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 12. Л. 4.

²²⁰ Каменева Ольга Давидовна (урожд. Брошштейн; 1883–1941), сестра Л. Д. Троцкого, первая жена Л. Б. Каменева. После революции (до 1920) заведовала управлением театров НКП. В 1925–1929 годах – председатель правления ВОКС. В 1935 году в связи с процессами над Каменевым и Зиновьевым выслана в Ташкент. Расстреляна.

²²¹ Новиков И. А. Факторы сценичности пьесы. Тезисы докладов, прочитанных на секциях за 1925–1926 гг. // Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 535.

²²² Прения по докладу И. А. Новикова. Протоколы заседаний комиссии по изучению Автора. Протокол № 2 от 30 ноября 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 19. Л. 4–4 об.

²²³ Строчка из письма Ю. Тынянова Льву Лунцу // Ленинград. 1925. № 22. С. 13.

яростно отрицая какую бы то ни было полезность и уместность формального метода в изучении искусства театра, ниспровергатель прибегает к формуле записных формалистов.

Прения продолжаются, подсекция Теории уже работает, обсуждения предлагаемых терминов начаты.

В конце ноября 1925 года Теасекция получает десятую вакансию действительного члена и две вакансии – научных сотрудников. 3 декабря под председательством Г. Г. Шпета в Теасекции проходят перевыборы должностных лиц²²⁴.

Отметим, что все без исключения сотрудники, начиная с заведующего секцией и отдельных подсекций, не просто обсуждаются на заседании, но и баллотируются, за каждого из них голосуют поданными записками, то есть – тайно. Протокол фиксирует происходящее: на две вакансии штатных научных сотрудников претендуют трое: Н. Д. Волков, С. С. Заяицкий и П. М. Якобсон. Якобсон не проходит и будет продолжать работу, находясь вне штата. За избранных подано по двенадцать записок (всего присутствуют пятнадцать человек). Председателем Теасекции остается В. А. Филиппов, ученым секретарем – П. А. Марков. Заведующим подсекцией Истории театра – А. А. Бахрушин, заведующим подсекцией Теории театра – В. Г. Сахновский, заведующим подсекцией изучения Творческих процессов – Л. Я. Гуревич, комиссии Современного театра и репертуара – С. А. Поляков, комиссии Автора – И. А. Новиков, комиссии Островского – Н. П. Кашин, изучения Зрителя – Н. Л. Бродский, Революционного театра – А. М. Родионов²²⁵

²²⁴ Протокол № 3 от 23 ноября 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 12. Л. 6.

²²⁵ Подлинные протоколы № 1–6 заседаний п/секции Истории театра и материалами (так! – В. Г.) к ним. 6 октября 1925 – 29 марта 1926. Протокол № 3 от 3 декабря 1925 г. // Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 14. Л. 6–6 об.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.