

**Первые дни советского театра:
драматические свидетельства Станислава Винавера***

Корнелия Ичин

Белградский университет,
Белград, Сербия

**The First Days of the Soviet Theatre:
Stanislav Vinaver's Dramatic Testimonies**

Kornelija Ićin

University of Belgrade,
Belgrade, Serbia

Stanislav Vinaver witnessed October Revolution. In April 1917, he was sent to Russia on a diplomatic mission and stayed there until the autumn of 1919. After returning to Serbia, he published articles about Russia (ideology, revolution, war, life, theatre, art, music) in *Politika* and *Republika*, Belgrade daily newspapers, and in *Kritika*, a Zagreb magazine, which, in their form, resembled dramatic sketches, stories, reports, and travel essays. This paper discusses Vinaver's articles on theatre issues in Bolshevik Russia, primarily the Kamerny Theatre and the Moscow Drama Theatre. Vinaver's ideas about the repertoire and aesthetic searches of the two Moscow theatres are interpreted in the context of the time of their emergence, together with the context of artistic assessment, which is by no means inferior to today's interpretations of the role of the Kamerny and Moscow Drama Theatres in the development of the Soviet experimental theatre.

Keywords: Stanislav Vinaver, history of the Russian theatre, October Revolution of 1917, eyewitness's account

Сербский поэт Станислав Винавер был свидетелем Октябрьской революции. В апреле 1917 г. он был направлен в дипломатическую миссию в Россию и пробыл там до осени 1919-го. По возвращении в Сербию он опубликовал в белградских газетах «Политика» и «Республика», а также в загребском журнале «Критика» разнообразные статьи о России, касавшиеся идеологии, революции, войны, быта, театра, живописи, музыки,

* *Citation:* Ićin, K. (2023). The First Days of the Soviet Theatre: Stanislav Vinaver's Dramatic Testimonies. In *Quaestio Rossica*. Vol. 11, № 1. P. 101–117. DOI 10.15826/qr.2023.1.778.

Цитирование: Ićin K. The First Days of the Soviet Theatre: Stanislav Vinaver's Dramatic Testimonies // *Quaestio Rossica*. 2023. Vol. 11, № 1. P. 101–117. DOI 10.15826/qr.2023.1.778 / Ичин К. Первые дни советского театра: драматические свидетельства Станислава Винавера // *Quaestio Rossica*. 2023. Т. 11, № 1. С. 101–117. DOI 10.15826/qr.2023.1.778.

которые по форме напоминали драматические сценки, рассказы, репортажи, путевые очерки. В предлагаемом исследовании рассматриваются статьи Винавера, посвященные вопросам театра в большевистской России, в первую очередь Камерного театра и Московского драматического театра. Соображения Винавера о репертуаре и эстетических исканиях двух московских театров толкуются в контексте времени их возникновения и в контексте художественной оценки, которая отнюдь не уступает сегодняшним толкованиям роли Камерного и Московского драматического театров в становлении советского экспериментального театра.

Ключевые слова: Станислав Винавер, история русского театра, Октябрьская революция 1917 г., свидетельства очевидца

Сербский поэт, писатель, журналист, переводчик и дипломат Станислав Винавер (1891–1955) был непосредственным свидетелем Октябрьской революции. С конца апреля 1917 и вплоть до осени 1919 г.



1. Станислав Винавер.
Фото. Первая четверть
XX в.

Stanislav Vinaver.
Photograph. First quarter
of the 20th century

С. Винавер пребывал в России в качестве посредника при переговорах от имени правительства Сербии. Указом сербского правительства в конце апреля 1917 г. он был отправлен в Петроград в качестве переводчика сербской дипломатической миссии, задача которой состояла в том, чтобы освободить сербов-пленников (бывших солдат Австро-Венгерской империи) с целью их отправки на Салоникский фронт. Решение направить с такой важной задачей в Россию молодого студента было вызвано тем, что он являлся родственником Максима Винавера, русского юриста и политического деятеля, члена I Государственной думы, назначенного после Февральской революции 1917 г. сенатором Гражданского кассационного департамента Правительствующего сената. После прихода к власти большевиков Станислав Винавер вел

успешные переговоры с новым правительством о возможной военной помощи и покупке оружия (см. об этом: [Цветићанин]).

Сербский поэт, имея особые полномочия своего правительства, имел возможность общаться с деятелями революции (Лениным, Троцким, Луначарским). За два года, проведенных в России, он побывал в разных городах, где встречался с поэтами¹, художниками, театральными деятелями, добрался до фронта Гражданской войны, встречался с Колчаком и Деникиным. Таким образом, Станислав

¹ Укажем здесь лишь тот факт, что в Петрограде в 1919 г. Винавер познакомился с Александром Блоком, подарившим ему экземпляр своей поэмы «Двенадцать». Винавер перевел блоковское сочинение на сербский язык, оно было опубликовано в 1921 г.

Винавер стал одним из редких свидетелей событий, которые потрясли мир. Свои впечатления он выразил в путевых очерках «У большевиков. Из потерявшей равновесие страны», которые были опубликованы в белградских газетах «Политика» (с 5 ноября 1919 по 10 января 1920 г.) и «Республика» (в пасхальном номере за 1920 г.; с 16 января по 27 мая 1921 г.)². Благодаря ему сербские читатели среди первых в мире получили возможность познакомиться с происходящим. Своим ярким заметкам о повседневности Советской России, о ее экономическом положении, о политических неурядицах, Гражданской войне, о сражениях между Красной армией и Добровольческой армией Деникина, об идеологах революции Станислав Винавер придает формы репортажа, очерка, рассказа, драматической сценки, автобиографической заметки.

Ряд текстов, включенных в сборник «Руске поворке», написаны в форме мини-пьес (например, «Тезисы маленького Тоди», «Петя и Маня», «На борту», «Валькирия»), полифонизм характеризует текст «В очереди», диалог как средство динамизации сюжета используется в ряде статей (см. «Закон наименьших усилий», «Посещение», «Проклятие»). В сборнике обнаруживаем и несколько упоминаний о русском театре. Речь идет о тексте «Ignis sanat», впервые опубликованном в газете «Политика» 28 декабря 1919 г., о забавном очерке «Беседы», а также о полемическом диалоге «Необычайное происшествие с мистером Вальдемаром», изначально опубликованном в газете «Политика» (14 декабря 1919 г.).

Упоминание чеховского рассказа «Злоумышленник»³ в «Необычайном происшествии...» в качестве иллюстрации того, что «царизм в корне развратил людей», так как «все воруют», ибо «расхищение государственного имущества – чуть ли не само собой разумеющееся дело», вызывает у двух собеседников воспоминания об актере Иване Москвине, игравшем роль крестьянина Дениса Григорьева, главного героя чеховского рассказа, на сцене Московского художественного театра: «Я видел Москвина в этой вещи. Я смотрел Москвина и плакал. В этом наша главная трагедия. У нас нет граждан» [Винавер, 2015с, с. 135, 136]. Речь идет о постановке, созданной на основе нескольких чеховских

² В издании произведений С. Винавера под редакцией Г. Тешича путевые очерки из России объединены под заглавием «Руске поворке» («Русские вереницы»), как называлась и книга Винавера 1924 г. В отличие от книги, в которую из-за цензуры вошло 15 из 18 очерков, напечатанных в газете «Политика», Г. Тешич в «Русские вереницы» включил все 18 текстов из «Политики», 11 текстов из «Республики», а также пять текстов под заглавием «Иза црвене завесе» («За красным занавесом»), которые, по всей видимости, были написаны незадолго до публикации 1924 г., о чем говорят, к примеру, ссылки на смерть Ленина и на конец НЭПа.

³ Ср.: «Государство невозможно при наличии таких нравов, как в том кратком рассказе Антона Павловича, помните? Тот, что ворует для удочки гвозди с мостов, глубоко уверен, что никакой вины за ним нет» [Винавер, 2015с, с. 136] (здесь и далее перевод с сербского автора статьи. – Прим. ред.). Обратим внимание на то, что Винавер здесь допустил ошибку: чеховский герой ворует не гвозди с мостов, а гайки, которыми крепятся рельсы железной дороги, что приводит к крушению поезда.

рассказов – «Злоумышленник», «Хирургия» и «Унтер Пришибеев», объединенных на сцене под общим названием «Миниатюры».

Премьера спектакля в постановке К. Станиславского в Московском художественном театре состоялась 21 декабря 1904 г. И. Москвин наравне с В. Качаловым, В. Лужским и О. Книппер-Чеховой был одним из выдающихся актеров не только театра Станиславского и Немировича-Данченко, но и вообще российской сцены начала XX в., и его игра оставила у собеседников неизгладимый след. Однако память здесь изменяет Винаверу: Москвин играл в инсценировке «Хирургии», тогда как роль крестьянина в «Злоумышленнике» была доверена М. Громову⁴. Но само имя Москвина должно было послужить контрастом при разговоре о большевистской эпохе, начало которой не сулило особых перспектив ни в повседневной, ни в художественной жизни. С другой стороны, упоминание роли невежественного крестьянина из чеховской миниатюры предоставило Винаверу возможность через реплики собеседников провести параллель между непросвещенностью людей в царской России и необразованностью рабочего класса у власти в большевистскую эпоху и высказать мнение о пагубности бездумных и безграмотных действий – о терроре, голоде, расстрелах заложников, взяточничестве, всеохватывающем плане ревизорской чистки народа, приводящих к гибели всей России.

На каждом шагу – произвол. Ленин решил положить конец произволу. Существует группа так называемых *честных коммунистов*, принявших решение все подвергнуть ревизии, пересмотру, всех виновных отдать под суд, всех грабителей расстрелять, засудить всех хулиганов и хамов...

– Я читал об этом в газетах, но что-то не верилось. Как же вы будете всех судить? [Винавер, 2015с, с. 132] (здесь и далее курсив мой. – К. И.).

⁴ Автор рецензии Б. Назаревский пишет по поводу «Миниатюр» о «довольно посредственном исполнении»: «Артисты очень старались, а это старание и подрезывало их. Они придумывали целые немые сцены, чтобы развеселить публику, хотя рассказы Чехова говорят сами за себя, а эти длинные паузы только досадно расхолаживают впечатление. Лучше других были г. Москвин (дьячок в “Хирургии”) и г. Лужский (унтер Пришибеев). Совершенно неудачен г. Громов (мужик в “Злоумышленнике”). Но несмотря на все усилия артистов стать живыми людьми на сцене, от них веяло тяжелой мертвенностью» [цит. по: Московский художественный театр, с. 428]. Другой критик, А. Горнфельд, вменяет в вину режиссеру и актерам, что они ничего не оставили слушателю и зрителю для «самостоятельной художественной доработки» – ни образ, ни сцену, ни диалог: «А здесь ему (зрителю. – К. И.) дали все; ему оставалось только смеяться. И зрители смеялись, только смеялись. Победой искусства было бы, если бы в “Злоумышленнике” они не смеялись. Это трагедия, еле прикрытая оболочкой забавного фарса. Исполнение могло разорвать эту оболочку; для этого следовало идти за Чеховым, сделать из следователя не того развязного и туповатого кривляку, каким его зачем-то делал г. Вишневский, а среднего русского человека, сложного в своей разорванности, ничтожного в своей пассивности, потрясенного раскрывшейся пред ним трагедией невежества и бессильного чем-нибудь выразить свой протест. Ничего этого не было; “Миниатюры” вызвали дружный хохот; вызвали ли они также раздумье?» [цит. по: Винавер, 2015с, с. 458].

Живой обмен репликами с целью переспорить друг друга в самом начале «Необычайного происшествия» раскрывает перед нами новый и, бесспорно, более чем «эффективный» способ суда, основанный, как окажется, на соблюдении установленного законопорядка в чеховском «Злоумышленнике», по этой причине рассказ и помещен в сюжет текста Винавера. Отсутствие заботы, сопереживания, сочувствия к другим, по его мнению, является путем к слепому повинению мертвой букве закона и, следовательно, мертвой идеологии, мертвому строю на пути возвеличивания смерти, а не жизни. Тем более ужасным кажется воспоминание товарища Т. из винаверовского диалога, который прослезился, сочувствуя чеховскому невежественному крестьянину в суде на сцене (согласно всем правилам катарсиса), тогда как в реальной жизни он придерживается абсолютно иных взглядов, утверждая, что все нужно подвергнуть чистке, «чтобы никого не осталось» [Винавер, 2015с, с. 135]⁵, вплоть до полного истребления, абсолютной пустоты как необходимого условия для создания нового человека⁶.

Таковы были обстоятельства, в которых все сферы существования и деятельности человека были подвергнуты переоценке, эксперименту, радикальным изменениям. Евгений Вахтангов говорил: «Революция красной линией разделила мир на “старое” и “новое”» [Вахтангов, с. 269], скрывая за этими словами всю драму потрясений театра в первые годы большевистской власти. Другой режиссер, Николай Евреинов, в своей лекции 1918 г. «Театр и эшафот» под впечатлениями от сцен октября 1917 г. определит жестокость как онтологическую характеристику театра [см.: «Милый лектор», с. 14–44]. Прозвучавшие в лекции идеи он вскоре подвергнет проверке в массовом пантомимическом зрелище по поводу третьей годовщины взятия Зимнего дворца [см. об этом: Amiard-Chevrel].

Русские поэты-футуристы и художники-авангардисты создадут в 1918 г. несколько деклараций, призывающих к демократизации искусства, требуя отмены искусства в музеях, библиотеках и театрах и его «переселения на улицу». В «Декрете № 1. О демократизации искусства» В. Маяковский, В. Каменский и Д. Бурлюк напишут: «Пусть улицы

⁵ Попутно следует упомянуть, что высказывания товарища Т. «Мы разочаровались в русском народе» и «Мы не знали русского народа» обязаны мыслям русской интеллигенции о народе, то есть о ее ответственности перед народом, об отчужденности от народа, что станет главной темой философского сборника «Вехи», который Винавер упоминает в своем тексте под аналогичным названием («Вѣхи»).

⁶ Эти путевые очерки Винавера, в которых слились воедино документальное и воображаемое, историческое и художественное с целью придания свидетельству литературной формы, во многом напоминают ужасающе-фантастический мир «Алисы в Стране Чудес» и «Алисы в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла, с одной стороны, и поэмы «Двенадцать» Александра Блока – с другой, то есть мир текстов, которые он переводил на сербский язык. Удивляет в этих заметках то, что, несмотря на свой часто фрагментарно-иллюстративный характер, они по своей выразительности сопоставимы с антиутопической прозой той эпохи (например, с повестью Ефима Зозули «Гибель главного города», 1918) или с сатирическими текстами Аркадия Аверченко.

будут праздником искусства для всех», их лозунг гласит: «Все искусство – всему народу!» [Маяковский, 1959а, с. 443, 444]. В «Обращении к актерам» Вс. Мейерхольд, В. Маяковский, Л. Жевержеев, Пл. Лебедев и О. Брик потребуют от театральных артистов по случаю годовщины революции дать первый революционный спектакль «Мистерия-буфф» [Маяковский, 1959б, с. 445]. Подписавшиеся под текстом под заглавием «Летучий театр» В. Маяковский и О. Брик указывают на непригодность существующих театров к постановке революционных пьес и требуют от А. Луначарского создания «Летучего театра», организации революционеров сцены, которая должна была быть составлена не из профессионалов, а из «молодых актеров, режиссеров, поэтов, художников» и которая бы сосредоточилась в первую очередь на «на актерской игре и на словах, произносимых с подмостков», и имела только «необходимейшую декорацию», чтобы без проблем переезжать из места на место [Маяковский, 1959с, с. 446–447].

Главным событием в области организации театров стал Декрет об объединении театрального дела, утвержденный советской властью в 1919 г. Предложение пролеткультовцев⁷ 1918 г. будет разработано недавно учрежденным ТЕО Наркомпроса, а Ленин в конечном итоге подпишет декрет от 26 августа 1919 г., по которому на какое-то время удастся избежать «театрального террора» (различного рода запретов, конфискаций имущества и т.д.). Но это также фактически означало и отмену автономии театров, то есть начало государственного управления ими. Поэтому отдельные театральные режиссеры, такие как К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, А. Южин, приложили максимум усилий к тому, чтобы оказать влияние на власть и добиться смягчения репрессивных мер. В итоге этих усилий власть приняла решение о возвращении частичной автономии шести театрам (Московскому художественному, Большому, Малому и Камерному театрам – в Москве; Александринскому и Мариинскому оперному театрам – в Петрограде), которая в первую очередь относилась к сохранению существующего руководства театров и возможности распоряжаться заработанными по утвержденному плану средствами. Экономическому подчинению театров сопутствовала идея продвижения «искусства в массы», и во многом благодаря ей возникли региональные театры и гастролирующие постановки. В то же время в 1919 г. в Петрограде был учрежден Большой драматический театр, в 1920 г. в Москве – Театр РСФСР-1 (впоследствии – Театр Вс. Мейерхольда), в 1921 г. – Третья студия МХТ (впоследствии – Театр Е. Вахтангова), в 1922 г. – Театр революции (впоследствии – Театр В. Маяковского), в 1923 г. – Театр МГСПС (впоследствии – Театр Моссовета).

⁷ Объединение «Пролеткульт» («Пролетарская культура») возникает в октябре 1917 г. на Первой петроградской конференции пролетарских культурно-образовательных организаций с активным участием Анатолия Луначарского; первая всероссийская конференция Пролеткульта была проведена в сентябре 1918 г. О театральных концепциях подробнее см.: [Титова; Карпов].

О переменах, возникавших в культурной жизни Советской России, Винавер пишет в ряде статей, опубликованных с 1920 по 1924 г. В статье «Культурная жизнь в Советской России» 1922 г. (в ее разделе «Театр»)⁸ он отмечает, что театр «процветает в России как нигде в мире» и что «каждая деревня», «каждая воинская часть», «каждый завод» организуют собственный театр, чему способствуют новые теории, отрицающие профессионального актера в пользу создания актера «пролетарского» [Винавер, 2015d, с. 113]. Автор понимает, что непрофессиональным агитационным сценам параллельно с военными парадами, гимнастическими маршами и шествиями вменяется в задачу приемлемым образом, с применением новых жанров, таких как инсценировка, живая газета, литературный монтаж, исторический суд, открывать творческие возможности народных масс.

Борьба за новый театр, которая велась среди последователей массовых сцен-пантомим («Гимн освобожденного труда» Ю. Анненкова и А. Кугеля, 1920; «К мировой коммуне» К. Марджанова и С. Радлова, 1920; «Взятие Зимнего дворца» Н. Евреинова 1920; «Блокада России» С. Радлова, 1920), а также и в текстах и выступлениях главного идеолога пролеткультовского театра Пл. Керженцева (проводившего идею пролетарского театра как шага к будущему театру коммунистического общества), не ускользнула от внимания Винавера, но он не упустил возможности с удовольствием отметить, что победа осталась за профессионалами, и они «стали незаменимыми учителями», несмотря на бесконечные повсеместные дискуссии на эту тему [Там же]. В разделе статьи под заглавием «Театр масс» попытки создания подобного рода театра, объединяющего тысячи участников, он однозначно называет «бесплодными», так как его идеологам не удалось добиться «всеобщего энтузиазма», как он его понимает согласно Р. Роллану и Ж.-Ж. Руссо [Там же, с. 114]. По сути, речь идет об установке на «народный театр», высказанной Р. Вагнером в его манифесте «Искусство и революция» 1849 г., где зритель и актер становятся единым целым. Р. Роллан будет оспаривать идеи Вагнера в книге «Народный театр» 1903 г. (переведенной в России в 1910 г.), опираясь в своем видении народного театра, с одной стороны, на мысли Руссо об античном театре как прообразе искусства, в котором исчезают классовые преграды и создается настоящее демократическое общество, а с другой – на празднества эпохи Французской революции, которые превратились в крупные массовые торжества⁹.

И все же, описывая основные культурные тенденции, возникшие в новом российском государстве (в статье «Направления культурных преобразований у большевиков»¹⁰), Винавер осознает значение роли

⁸ Первая публикация: [Vinaver, 1922].

⁹ О влиянии данных концепций на театральное искусство в России после Октябрьской революции см. подробнее: [Kleberg, p. 44–49].

¹⁰ Первая публикация: [Vinaver, 1921].

Пролеткульта, руководители которого своими многочисленными лекциями и семинарами в различных клубах привлекли массы «к непосредственному творчеству», разбудив в них культуру и произведя таким образом переворот, так как масса приступила к самостоятельному творчеству:

Большевики хотели лишь преподнести истинную культуру массам и открыть вопрос новой культуры. Однако без передачи не бывает и восприятия, *без творчества не бывает никакой культуры*. Большевики считали, что массы впитают в себя культуру и лишь тогда займутся творчеством в своеобразном, новом духе. Однако:

Начав серьезно воспринимать культуру, массы немедля и одновременно начали творить.

И это было совершенно неожиданно. Рабочий стал понимать поэзию, потому что сам стал писать стихи и петь песни. Это совершенно свежий результат, который озарил нас, подобно солнцу: *настоящая культура не только воспринимается у взрослых. Культура сразу же и воспроизводится*. Лишь создавая, массы становятся частью создания [Винавер, 2015е, с. 121].

С театром, правда, все проходило не так гладко, и поэтому Винавер отмечает, что «за нехваткой пролетарского театра» ставят «хороший старый театр» (греческие трагедии, пьесы Лопе де Вега, Шиллера) как из «уважения», так и из-за собственного «бессилия создать новое» [Там же, с. 121]¹¹. Одновременно он припоминает, с каким религиозным восторгом публика, состоявшая из рабочих и красноармейцев, смотрела спектакли Камерного театра, «самого стилистического» и «самого непостижимого театра в России». В религиозном отношении к искусству пролетариата (но не эстетов-символистов) Винавер видит новую силу художников и артистов, которые снова становятся «вдохновенными пророками и озаренными существами» и благодаря которым «десять тысяч рабочих и крестьян хотят стать актерами, художниками, поэтами» [Там же, с. 122–123], а это, в конце концов, и есть главное – стать создателем. И именно в факте всеобщих творческих стремлений коллективистского общества Станислав Винавер видит величайший дар российской революции.

Положение признанных старых театров в Советской России Винавер рассматривает в статье «Культурная жизнь в Советской России» (подзаголовок – «Старые театры»). Он доводит до сведения югославской

¹¹ Ср.: «Для народа лучше и более приемлемо аристократическое, но истинное творчество, чем творчество второй, третьей или десятой руки. Я видел это в театрах, и моя душа наслаждалась как никогда, и я был счастлив как никогда, потому что все мы, сколько бы нас ни было, приобщились к искусству. Греческое искусство, хотя и не очень понятное, воздействует гораздо сильнее, чем понятное, но без искры Божьей. “Какая разница, что не все понятно?! Может быть, этого и не следует понимать, – слушал я окружающих, – главное, что это трогательно, прекрасно, обворожительно, возвышенно”» [Винавер, 2015е, с. 122].

общественности, что российское государство признало автономию за тремя старыми театрами, имея в виду, очевидно, лишь московский драматический театр. Заодно он вкратце и точно определяет поэтическую сущность каждого из них. Камерный театр как неореалистический (по определению Таирова)¹², но на самом деле «с тонкой эстетикой и артистизмом», развиваемыми режиссером и после революции [Dhomme, p. 250], основывается на ритме («Ритм связи голоса с движением, движения – с порывом, порыва – с прыжком»), созданию которого способствует конструктивистская сцена («На подмостках – щиты, параваны, перегородки, которые ритмически сменяются и создают ритмические ряды»). Художественный театр, натуралистический, созданный на представлении о том, что «театр – это повседневная жизнь», попал в «тупик», из которого его пытается извлечь В. Немирович-Данченко, объединяя «актерскую игру с музыкой». Малый театр, по мнению Винавера, остается верным духу академизма с его пафосом, где актер – это «самое главное» [Винавер, 2015d, с. 113, 114].

С иными, конечно, намерениями писались «Беседы», в которых преобладающий юмористический тон строился на противостоянии «старого» и «нового» (поколений, идеологии, эстетики). Иллюстрируя обстановку взяточничества и коррупции, торговли между бывшими «буржуями» (в данном случае фабрикантами) и спекулянтами, нелегального обмена продуктами питания и другими предметами первой необходимости, автор «Бесед» намекает на Хлестакова и прочих героев «Ревизора»¹³. Вполне преднамеренно Винавер в этот текст включает и цитату из комедии Гоголя о «тридцати тысячах курьеров», которые распространяют слухи, используя их как способ правления массами и общественным мнением, но с дополнительной иронической ноткой, подменяя в ней слово «кавалеры» близким по звучанию словом «курьеры»¹⁴. Спорам о вечном, о человечестве, о Кропотки-

¹² Таиров дает определение неореализма в контексте сценических построений – «изначальных кристаллов» и придает им форму «неомакетов», «свободных и творческих построений», повинующихся исключительно законам «внутренней гармонии»: «С жизненной точки зрения эти построения могут показаться условными. Но на самом деле они воистину реальны, реальны с точки зрения искусства театра, так как они дают актеру реальную базу для его действия и прекрасно гармонизируются с реальностью его материала» [Таиров, с. 165].

¹³ Кроме готовности героя Винавера Станислава Осиповича (альтер эго писателя) к отождествлению с Хлестаковым в любовном треугольнике с матерью и дочкой («Вот, впервые хочется стать Хлестаковым»), дочь бывшего фабриканта Нюра Михайловна напоминает ситуацию гоголевских героев, когда обращается к герою, называя его именем Хлестакова («Пойдем, Иван Александрович»), и к матери со следующими словами: «Мы сейчас станем похожими на Анну Андреевну и Марию Антоновну» [Винавер, 2015b, с. 118].

¹⁴ Ср. реплики отца и дочери: «– Я всегда бывал рад, когда видел, как у нее блестят глазки, а вокруг нее кавалеры, кавалеры... – А вокруг нее курьеры, курьеры, тридцать тысяч курьеров, как в “Ревизоре”...» [Винавер, 2015b, с. 117–118]. Здесь следует отметить, что в гоголевском тексте говорится о 35 тысячах курьеров; однако на самом деле в разговорной речи часто в качестве примера для преувеличения приводилась неточная цитата о 30 или 40 тысячах курьеров.

не и об идеях анархизма сопутствуют замечания о взглядах поэта-декадента Николая Минского на роль вещей в жизни человека¹⁵, а также об идеях режиссера Камерного театра Александра Таирова, касающихся освобождения сцены от «власти вещей»:

– Это, Нюра Михайловна, писал Минский: «Мы во власти предметов, от них нет спасения». Он это называет «властью предметов»...

<...>

– Вот на днях Таиров говорил, что надо освободиться от вещей. Он считает, что вещи – это буржуазный подход, несущий на сцену буржуазную логику, буржуазный образ мышления, буржуазную мораль [Винавер, 2015b, с. 120].

О чем же на самом деле говорил Таиров? Обсуждая организацию сценического пространства, Таиров в своей книге «Записки режиссера» (1921) указал на вклад Камерного театра в раскрытии возможности самих подмостков без трехмерных макетов, какие существовали в натуралистическом театре, но и без двухмерных эскизов, изображающих сцену в условном символистском театре. Он подчеркивал, что в его театре делалась установка на пол сцены, то есть на сценическую площадку, дабы театру таким образом возвратить его исконную динамическую сущность так, чтобы сцена помогала актеру своим инструментом-телом «принимать нужные ему формы» и «легко отвечать всем заданиям нужного ему движения и ритма» [Таиров, с. 160]. Новшество состояло, например, в том, что до сих пор художники сцены не обращали внимания на пол сцены, теперь же появился «изломанный» пол (лестницы, наклонные плоскости, вертикальные конструкции), непосредственно влиявший на ритм всего спектакля. Такой театр Таиров называет «театром неореализма», так как он создается «реальным искусством актера в реальной (в пределах театральной правды) сценической атмосфере» [Там же, с. 166], лишенной вещественной, подражательной бутафории. Отказ от «антихудожественного», по выражению Таирова, предметного сценического мира привел к появлению в Камерном театре первой конструктивистской сцены, построенной на геометрических формах; речь идет

¹⁵ Николай Минский (1855–1937) был поэтом-символистом, философом и автором многих полемических статей и фельетонов. Статья «Старинный спор» из 1884 г., в которой он первым в России выступил за абсолютный аполитизм и индивидуализм в литературе, способствовала провозглашению его отцом русского декадентского искусства. Он создатель философии мэонизма (мэон – не сущее, несуществующее, по определению Платона) – религии внутреннего откровения, стремления к непостижимому, к познанию Бога во вселенной. Во время революции 1905 г. был близок к Горькому и Ленину, выпускал ежедневную газету «Новая жизнь», а в его поэзии начали проявляться революционные мотивы. В драматической трилогии, созданной в эмиграции («Железный призраок», «Малый соблазн», «Хаос», 1909–1912), он пишет о власти вещей, убивающей человеческие идеалы.

о трагедии «Фамира-кифарэд» Иннокентия Анненского, сцена и костюмы для которой были разработаны в 1916 г. художницей Александрой Экстер¹⁶.

Если задаться вопросом, почему Винавер ссылается именно на театр Таирова, то ответ можно найти в том факте, что Камерный театр в период его пребывания в России действительно являл собой новое искусство (хотя, по правде говоря, и не самое радикальное) в новом большевистском государстве, так как он «именно в самый разгар революционной эпохи выдвинулся и одержал победу» [Lo Gatto, p. 316] в поисках «строгой формы», отказываясь от «всех эндоскопических и интерьерных типов сцен» [Ripellino, p. 357]. Об отмене предметного мира в живописи (Малевич) и в театре (Таиров) он упоминает в связи с уходом искусства от существующей системы ценностей не только в политическом, но и в эстетическом смысле (об освобождении искусства от собственности, заказа, рыночной стоимости)¹⁷. Отсюда и присутствие поэта Николая Минского, в прошлом декадента, символиста из круга упоминаемых в тексте Сологуба, Брюсова, Бальмонта, изменившего теперь свой настрой на революционный.

Кроме того, художественное кредо Таирова и Минского, связанное с идеей освобождения творческого духа от власти предметов, особенно рассуждения режиссера о теле актера как инструменте выражения возвышенных истин, о чем ведут разговор герои рассказа «Разговоры», кинорежиссер и барышня, представлено по контрасту с поведением героя: поедая все угощения, он подытоживает, что разговоры о «хлебе насущном» сегодня «самые возвышенные», ибо «нет человека, который бы не говорил» о нем, и «только по манере вести разговор можно различить людей, а не по теме», чем автор добивается пародийного эффекта [Винавер, 2015b, с. 117]. Поэтому не случайно «Разговоры» заканчиваются описанием «политического театрального действия», разыгранного в советской школе (совет Петинского класса вынес резолюцию о том, что родителей надо либо перевоспитать, либо отделиться), и рекомендуемой для чтения литературы в виде пролетарских стихотворений Демьяна Бедного («Демьяна Бедняка» у Винавера) как карикатурой на возвышенные театральные и политические начала.

¹⁶ В книге о Таирове М. Левитин пишет, что Экстер впервые «воплотила все, что высматривал Таиров, глядя в пространство», «подтвердила правоту его намерений», так как пространство сцены сравнялось в трехмерности с актером – не подчиняясь актерам и не подчиняя их себе, «оно сравнялось с ними в правах» [Левитин, с. 135]. Подобного принципа организации сценического пространства Камерный театр будет придерживаться и в последующих своих постановках: Александра Экстер работает сценическую конструкцию для пьесы «Саломея» Оскара Уайльда (1917), Борис Фердинандов – для «Адриены Лекуверр» Эжена Скриба (1919), Георгий Якулов – для «Принцессы Брамбиллы» Эрнста Гофмана (1920), Александр Веснин – для «Федры» Жана Расина (1922).

¹⁷ Данные идеи в пародированной форме находим в советах героини Нюры Михайловны родителям отказаться от мелкособственнических интересов во благо общих: «Надо освобождаться от этих привычек дикарей, не покидающих свою пещеру» [Винавер, 2015b, с. 119].

В тексте «*Ignis sanat*»¹⁸, опубликованном в газете «Политика» от 28 декабря 1919 г., С. Винавер в форме диалога с режиссером Драматического театра раскрывает важность постановки пьесы «Савва» Леонида Андреева для красноармейцев. Написанная в 1906 г., она посвящена изображению бунта одиночки против действительности, его дисгармонии с миром, экзистенциальных переживаний, которые человек испытывает на протяжении всего жизненного пути и которых нельзя избежать. В пьесе поднимаются онтологические проблемы отношений человека и мира, которые главный герой хочет разрешить уничтожением всего, дабы на голой земле высадить новые семена. Путь к идеалу Саввы ведет через очищение огнем, через своеобразное апокалиптическое второе пришествие Христа и освобождение сознания человека от всего, что он впитал в себя ранее. Трагический конец героя-богоборца как крещендо его бунта против закоснелого мира являл собой жертву, необходимую в процессе создания нового мира, освобожденного от обывательских моральных и философских идеалов¹⁹.

Понятно, что пьеса Андреева не могла попасть на сцену русских театров царской России, так как по большей части и критика, и цензура оценили ее как призыв к революции²⁰. Впервые «Савву» поста-

¹⁸ «*Ignis sanat*» («Исцеление огнем») является подзаголовком андреевской пьесы «Савва», заимствованным из «Разбойников» Шиллера. Эти слова, использованные Шиллером в качестве эпитафии к своей пьесе, являются частью гиппократовского афоризма «*Quae medicamenta non sanat, ferrum sanat, quae ferrum non sanat ignis sanat*» («Что не излечивают лекарства, излечивает железо, чего не излечивает железо, излечивает огонь»), который применим к характеристике «пламенного сердца» главного персонажа его драмы Карла Моора, носителя идей «бури и натиска» (*нем.* Sturm und Drang), бунтовщика метафизического уровня.

¹⁹ Идея драмы явилась у Андреева в течение бесед и полемики с Горьким в 1901–1902 гг. В письме от 2–4 декабря 1901 г. Горький призывал Андреева в своих пьесах громить «мелкобуржуазных мещан», олицетворением которых для него были Розанов, Мережковский, Гиппиус и другие верующие люди, которых он называл «свoločью Христа ради», но «не настоящего Христа», а «церковно-полицейского, который рекомендовал воздавать Богу и царю – поровну». Далее он пишет Андрееву: «Ибо – как-никак – а в России совершается революция, – не та, при которой на улицах дерутся и королям головы отрубают – а другая, более серьезная. Происходит развал того философского и этического базиса, на коем основано благополучие мещанства» [Горький – Андрееву]. В ответ на письмо Горького Андреев 7 января 1902 г. сообщает о замысле написать рассказ о поповском сыне, студенте-атеисте, знающем всю потайную сторону монастырской жизни (разврат, пьянство, обирательство), и принимает решение подложить динамит под чудотворную икону, чтобы искушать силу Божию, но так как послушник в церкви, которому доверился студент, выдает монахам его план, они «прячут временно икону, а после взрыва (описание оно) ставят ее на место», естественно, с одной целью: провозгласить чудо спасения иконы и на этом заработать от охваченной экстазом толпы [Из письма Андреева Горькому, с. 130]. Как известно, Андреев не написал рассказ, но зато написал пьесу «Савва», которую и сам высоко оценивал, сознавая, что ее не поставят на сцене из-за цензуры. Горький ознакомился с пьесой в Швейцарии в марте 1906 г., когда Андреев прочел ему текст, и решил взять ее с собой в Америку. По этому поводу он заявил, что такого героя, как Савва, «не найдется не только в русской, но и в мировой литературе», а в письме к И. Ладыжникову (в марте 1906 г.) написал, что пьеса «должна производить оглушающее впечатление», и что «изумительно написаны роли странника Царя Ирода и послушника Васи» [Горький – И. П. Ладыжникову, с. 423, 422].

²⁰ Об отзывах критики о пьесе см.: [Чирва, с. 487–489].

вили летом 1907 г. в териокийском театре в Финляндии, где не было цензуры, по настоянию актера Владимира Гардина и его труппы; режиссером пьесы был Всеволод Мейерхольд. А первая постановка в России стала возможной лишь после Февральской революции в 1917 г., когда к Андрееву начали обращаться многие театры, желая ставить его ранее запрещенные пьесы. В течение 1917 и 1918 гг. «Савву» ставили по всей России, а в период с 1918 по 1920 г. она пользовалась особым успехом в красноармейских театрах. О популярности андреевской пьесы ярко свидетельствует и экранизация «Саввы» в 1919 г., осуществленная Чеславом Сабинским.

В уже ставшей на тот момент столицей Москве премьеры андреевского «Саввы» состоялась 8 ноября 1918 г. в Московском драматическом театре (другое название – Драматический театр Суходольских)²¹ в постановке Иллариона Певцова, который также сыграл и главную роль. В тексте Винавера речь идет именно об этом спектакле. Режиссер театра (имя которого автор не называет, но, по видимому, речь идет о Певцове) не скрывает, что вечер рассчитан на красноармейцев, и поэтому они ставят «Савву», пьесу, выбранную «артотделом совета» как «самую пригодную для красноармейцев» [Винавер, 2015а, с. 52]. Но для режиссера главный спектакль шел не на сцене, а в зрительном зале:

– Вы приходите завтра. Главный спектакль идет не на сцене, а в партере. Смотрите на эти лица красноармейцев. Они в полном восторге, в восхищении. О, они хорошо понимают, что надо разрушать и что надо отыскать для этого желания разрушать и уничтожить какое-нибудь глубокое человеколюбивое оправдание. Мы – народ разрушающий, разрушающий ради самого разрушения, *l'art pour l'art*. Французы более не разрушают, а немцы разрушают только по плану. Мы же разрушаем, потому что это у нас в крови. Мы разрушаем, ибо это наша стихия. Мы разрушаем без ненависти, потому что, если бы разрушали с ненавистью, она бы временами превращалась в любовь, и мы не стали бы разрушать. И я тоже рад по возможности что-нибудь разрушить. Только эти инстинкты спят. В разрушении – опьянение, которому мы потом подыскиваем социалистическое или царистское оправдание. Мы – скифы-разрушители... [Там же, с. 55].

Спектакль становится для Винавера поводом для того, чтобы выводы, сделанные из драматического текста, распространить на рос-

²¹ Драматический театр Суходольских был основан после закрытия Свободного театра (созданного по инициативе Константина Марджанова при финансовой поддержке Суходольских и просуществовавшего всего лишь один сезон 1913/1914 гг.), и с 1914 по 1919 г. его постановки шли на сцене московского театра «Эрмитаж» (в котором одновременно шли постановки и Московского художественного театра, 1898–1902), прежде чем театр получил собственное здание в Камергерском переулке. Драматический театр Суходольских заявлялся как «театр актерских индивидуальностей», в нем играли Иван Мозжухин, Владимир Максимов, Илларион Певцов, Елена Полевицкая, Мария Блюменталь-Тамарина.

сийскую действительность и русского человека, вернее, сравнить их с настоящей жизнью. Андреевскому ужасу «от ума» режиссер противопоставляет «настоящий страшнейший ужас» российской действительности, отражающийся в «отсутствии логики», «отсутствии системы», в «беспорядочном хаосе», то есть «так, как оно есть». Для него бунт Саввы – это призыв к установлению различий между французским, русским и немецким типами сатанинского бунта: по его мнению, французский дьявол – логический, он «не будет восставать против Бога, так как если одержит победу, он знает, что, подобно всем торжествующим бунтовщикам, воссев на престол Саваофа, он станет таким же, как и тот, против кого он поднимал бунт»; русский Сатана восстал бы, «стал Богом, тем же, что и Бог, осознал весь ужас своего разложения и вырождения, но все же продолжал бы надеяться, что ошибается, лгал бы самому себе, что это не так»; немецкий бунт подразумевает «методический, медленный и достижимый ужас», «организованный ужас», «педантическое безумие по всем правилам» (систематизированные «наказания, награды, речи на митингах, национализацию заводов», но и «национализацию мозгов, душ и совести») [Винавер, 2015с, с. 53, 54].

В персонализированном отношении рассуждения режиссера касаются возможных миров «французского», «немецкого» и «русского» Ленина. Он без сомнений приходит к выводу, что «французский» Ленин «не пошел бы на большевизм», чтобы не попасться в ловушку, но он также предвещает ловушку для «немецкого» Ленина: он был бы очень доволен предсказуемостью событий, «каждый новый ужас» для него стал бы «очередным торжеством» самовлюбленности в собственную силу предвидения [Там же]. Совсем наоборот обстоит дело с русскими. Русским нередко бывает свойственна недоверчивость к логике, всем известны их вездесущие «авось пронесет» и «даст Бог», в основе которых лежат алогизм и необъяснимая вера в чудо. Наблюдения Винавера, которыми заканчивается текст «Ignis sanat», свидетельствуют в пользу этой точки зрения. В восторге от пьесы, в которой ничто не соответствует настоящей жизни, красноармейцы в вестибюле говорят: «Все как на самом деле», «Все так жизненно, так понятно». Соответственно этому и Ленин, окончательно запутавшийся в марксистской идеологии, сообщаемой «тяжелым темным революционным жаргоном», был близок народу, так как его «главная мысль» была «понятна» [Там же, с. 56]. Логический парадокс, с которым столкнулась российская действительность, стал непреодолимым препятствием для понимания хода исторических событий.

* * *

Впечатления С. Винавера об эпохе хаоса, столкновений, случайных смертей, миграций, экспериментов над человеком представлены сквозь призму прозорливого собеседника и наблюдателя. Дискуссии

онный подход придает живость этим уникальным заметкам о периоде российской истории между 1917 и 1919 гг. Талантливое повествование и использование метода драматических диалогов, которыми Винавер к тому времени уже владел как писатель, сделали уникальными данные памфлеты, драматические сценки, репортажи, газетные сообщения, историко-политические диалоги. Своим стилем, роскошной выразительностью и смелыми наблюдениями они приравнивают его к ряду выдающихся русских авторов – свидетелей драматических событий в России, какими были И. Бунин, З. Гиппиус, А. Ремизов, Д. Мережковский, с одной стороны, и М. Горький, А. Луначарский, В. Маяковский, А. Блок, М. Волошин, с другой.

Библиографические ссылки

Вахтангов Е. С художника спросится // Евгений Вахтангов: документы и свидетельства : в 2 т. М. : Индрик, 2011. Т. 2. С. 269–270.

Винавер С. Ignis sanat // Дела Станислава Винавера. Књ. 14. Земље које су изгубиле равнотежу : европске путописне теме. Београд : Службени гласник : Завод за уџбенике, 2015а. С. 52–56.

Винавер С. Разговори // Дела Станислава Винавера. Књ. 14. Земље које су изгубиле равнотежу : европске путописне теме. Београд : Службени гласник : Завод за уџбенике, 2015б. С. 116–121.

Винавер С. Чудновати случај са мистером Валдемаром // Дела Станислава Винавера. Књ. 14. Земље које су изгубиле равнотежу : европске путописне теме. Београд : Службени гласник : Завод за уџбенике, 2015с. С. 132–137.

Винавер С. Културни живот у Совјетској Русији // Дела Станислава Винавера. Књ. 15. Укротитељи хаоса : уметност, култура, наука. Београд : Службени гласник : Завод за уџбенике, 2015д. С. 112–116.

Винавер С. Правци културних промена код большевика // Дела Станислава Винавера. Књ. 15. Укротитељи хаоса : уметност, култура, наука. Београд : Службени гласник : Завод за уџбенике, 2015е. С. 117–124.

Горький – Андрееву. Письмо от 2–4 декабря 1901 г. // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев : Неизданная переписка. М. : Наука, 1965. С. 113–114.

Горький – И. П. Ладъжникову. Письмо от середины марта 1906 г. // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев : Неизданная переписка. М. : Наука, 1965. С. 422–423.

Из письма Андреева Горькому. Письмо от 7–12 января 1902 г. // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев : Неизданная переписка. М. : Наука, 1965. С. 129–132.

Карпов А. Русский Пролеткульт: идеология, эстетика, практика. СПб. : Изд-во СПбГУП, 2009. 258 с.

Левитин М. Таиров. М. : Молодая гвардия, 2009. 359 с.

Маяковский В. Декрет № 1. О демократизации искусств // Маяковский В. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1959а. Т. 12. Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917 – 1930. С. 443–444.

Маяковский В. Обращение к актерам // Маяковский В. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1959б. Т. 12. Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917 – 1930. С. 445.

Маяковский В. «Летучий театр» // Маяковский В. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1959с. Т. 12. Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917 – 1930. С. 446–447.

«Милый лектор». Он же – «современный маркиз де Сад». Николай Евреинов. «Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института» //

Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. М. : ГИТИС, 1996. С. 14–44.

Московский художественный театр в русской театральной критике. 1898–1905. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2005. С. 457–458.

Таиров А. Записки режиссера // Таиров А. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М. : Всерос. театр. о-во, 1970. С. 67–192.

Тумова Г. Из истории становления советской театральной эстетики. Театрально-эстетическая концепция Пролеткульта. Л. : Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографа, 1986. 88 с.

Чирва Ю. Примечания // Андреев Л. Драматич. произв. : в 2 т. Л. : Искусство, 1989. Т. 1. С. 487–549.

Цветићанин Р. Винавер и Октобарска револуција // Књижевно дело Станислава Винавера : зборник радова. Београд : Институт за књижевност и уметност, 1990. С. 429–444.

Amiard-Chevrel C. Evreinov et le théâtre politique des années ving // Rev. des études slaves (Paris). 1981. Т. 53, iss. 1. P. 59–70.

Dhomme S. La mise en scène contemporaine. D'André Antoine à Bertolt Brecht. Paris : Fernand Nathan, 1959. 349 p.

Kleberg L. Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. L. : The Macmillan Press, 1993. 152 p.

Lo Gatto E. Storia del Teatro russo : in 2 vols. Firenze : G. C. Sansoni, 1952. Vol. 2. 645 p.

Ripellino A. M. Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento. Torino : Einaudi, 1974. 424 p.

Vinaver S. Pravci kulturnih promena kod boljševika // Kritika (Zagreb). 1921. Т. 2, iss. 3. S. 102–104. Т. 2, iss. 4. S. 142–144.

Vinaver S. Kulturni život u Sovjetskoj Rusiji // Kritika (Zagreb). 1922. Т. 3, iss. 7. S. 329–330.

References

Amiard-Chevrel, C. (1981). Evreinov et le théâtre politique des années ving. In *Rev. des études slaves (Paris)*. Vol. 53. Iss. 1, pp. 59–70.

Chirva, Yu. (1989). Primechaniya [Notes]. In Andreev, L. *Dramaticheskie proizvedeniya v 2 t.* Leningrad, Iskusstvo. Vol. 1, pp. 487–549.

Dhomme, S. (1959). *La mise en scène contemporaine. D'André Antoine à Bertolt Brecht*. Paris, Fernand Nathan. 349 p.

Gor'kii – Andreevu. Pis'mo ot 2–4 dekabrya 1901 g. [From Gorky to Andreev. Letter from December 2–4, 1901]. (1965). In *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 72. *Gor'kii i Leonid Andreev. Neizdannaya perepiska*. Moscow, Nauka, pp. 113–114.

Gor'kii – I. P. Ladyzhnikovu. Pis'mo ot seređiny marta 1906 g. [From Gorky to I. P. Ladyzhnikov. Letter from Mid-March 1906]. (1965). In *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 72. *Gor'kii i Leonid Andreev. Neizdannaya perepiska*. Moscow, Nauka, pp. 422–423.

Iz pis'ma Andreeva – Gor'komu. Pis'mo ot 7–12 yanvarya 1902 g. [From Andreev to Gorky. Letter from January 7–12, 1902]. (1965). In *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 72. *Gor'kii i Leonid Andreev. Neizdannaya perepiska*. Moscow, Nauka, pp. 129–132.

Karpov, A. (2009). *Russkii Proletkul't: ideologiya, estetika, praktika* [Russian Proletcult: Ideology, Aesthetics, Practice]. St Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gumanitarnogo universiteta profsoyuzov. 258 p.

Kleberg, L. (1993). *Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*. L., The Macmillan Press. 152 p.

Levitin, M. (2009). *Tairov* [Tairov]. Moscow, Molodaya gvardiya. 359 p.

Lo Gatto, E. (1952). *Storia del Teatro russo in 2 vols.* Firenze, G. C. Sansoni. Vol. 2. 645 p.

Mayakovsky, V. (1959a). Dekret No. 1. O demokratizatsii iskusstv [Decree No. 1. On the Democratisation of Arts]. In Mayakovskii, V. *Polnoe sobranie sochinenii v 13 t.*

Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. Vol. 12. Stat'i, zametki i vystupleniya. Noyabr' 1917 – 1930, pp. 443–444.

Mayakovskiy, V. (1959b). Obrashchenie k akteram [Address to the Actors]. In Mayakovskii, V. *Polnoe sobranie sochinenii v 13 t.* Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. Vol. 12. Stat'i, zametki i vystupleniya. Noyabr' 1917 – 1930, p. 445.

Mayakovskiy, V. (1959c). "Letuchii teatr" [*Flying Theatre*]. In Mayakovskii, V. *Polnoe sobranie sochinenii v 13 t.* Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. Vol. 12. Stat'i, zametki i vystupleniya. Noyabr' 1917 – 1930, pp. 446–447.

"Milyi lector". On zhe – "sovremenniy markiz de Sad". Nikolai Evreinov. „Teatr i eshafot. K voprosu o proiskhozhdenii teatra kak publichnogo instituta“ [“Dear Lecturer”. He Is the “Modern Marquis de Sade”. Nikolay Evreinov. “Theatre and Scaffold. On the Origin of the Theatre as a Public Institution”]. (1996). In *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka.* Moscow, Gosudarstvennyi institut teatral'nogo iskusstva, pp. 14–44.

Moskovskii khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike. 1898–1905 [Moscow Art Theater in Russian Theatre Criticism. 1898–1905]. (2005). Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, pp. 457–458.

Ripellino, A. M. (1974). *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento.* Torino, Einaudi. 424 p.

Tairov, A. (1970). Zapiski rezhissera [Director's Notes]. In Tairov, A. *Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma.* Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo, pp. 67–192.

Titova, G. (1986). *Iz istorii stanovleniya sovetskoj teatral'noi estetiki. Teatral'no-esteticheskaya kontseptsiya Proletkul'ta* [From the History of the Formation of Soviet Theatrical Aesthetics. Theatrical and Aesthetic Concept of Proletkult]. Leningrad, Leningradskii gosudarstvennyi institut teatra, muzyki i kinematografa. 88 p.

Tsvetichanin, R. (1990). Vinaver i Oktobarska revolutsija [Vinaver and the October Revolution]. In *Knjizhevo delo Stanislava Vinavera. Zbornik radova.* Beograd, Institut za knjizhevnost i umetnost, pp. 429–444.

Vakhtangov, E. (2011). S khudozhnika sprositsya [The Artist Will Be Asked]. In *Evgenii Vakhtangov: dokumenty i svidetel'stva v 2 t.* Moscow, Indrik. Vol. 2, pp. 269–270.

Vinaver, S. (1921). Pravci kulturnih promena kod boljsevikov. In *Kritika (Zagreb).* Vol. 2. Iss. 3, pp. 102–104. Vol. 2. Iss. 4, pp. 142–144.

Vinaver, S. (1922). Kulturni život u Sovjetskoj Rusiji. In *Kritika (Zagreb).* Vol. 3. Iss. 7, pp. 329–330.

Vinaver, S. (2015a). Ignis sanat. In *Dela Stanislava Vinavera. Book 14. Zemlje koje su izgubile ravnotezhu: evropske putopisne teme.* Beograd, Službeni glasnik, Zavod za udžbenike, pp. 52–56.

Vinaver, S. (2015b). Razgovori [Talks]. In *Dela Stanislava Vinavera. Book 14. Zemlje koje su izgubile ravnotezhu: evropske putopisne teme.* Beograd, Službeni glasnik, Zavod za udžbenike, pp. 116–121.

Vinaver, S. (2015c). Chudnovati sluhaj sa misterom Valdemarom [The Strange Case with Mister Valdemar]. In *Dela Stanislava Vinavera. Book 14. Zemlje koje su izgubile ravnotezhu: evropske putopisne teme.* Beograd, Službeni glasnik, Zavod za udžbenike, pp. 112–116.

Vinaver, S. (2015d). Kulturni život u Sovjetskoj Rusiji [Cultural Life in Soviet Russia]. In *Dela Stanislava Vinavera. Book 14. Zemlje koje su izgubile ravnotezhu: evropske putopisne teme.* Beograd, Službeni glasnik, Zavod za udžbenike, pp. 112–116.

Vinaver, S. (2015e). Pravtsi kulturnikh promena kod boljsevikov [Directions of Cultural Changes among the Bolsheviks]. In *Dela Stanislava Vinavera. Book 14. Zemlje koje su izgubile ravnotezhu: evropske putopisne teme.* Beograd, Službeni glasnik, Zavod za udžbenike, pp. 117–124.

The article was submitted on 13.05.2022