Сектор газетных и журнальн. вырезок
Мосгорсправка НКС
Мясницкая, 26-Б Тел. 96-84
Вырезка из газеты Бур.-Монгольская Правда
12 20 ЯНВ 1936
Улан-Удэ
Газета №

Н. Балдано

О некоторых вопросах развития Бурят-Монгольского театра

Бурят-Монгольский театр является одним из молодых театров Советского Союза. Само по себе создание театра—это большая победа на фронте культурной революции, достигнутая на основе правильного осуществления ленинско-сталинской национальной политики. Это станет особо очевидным если учесть, что бурят-монгольское искусство в своем прошлом не так богато внутренними возможностями, способствующими развитию национального театра. До Октябрьской революции Бурят-Монголия не знала настоящего театрального искусства. Отдельные зачатки театрализованных действий, как например, мистерии-Цам (перенесенное теократическое искусство) концентрировались в бурятских монастырях-дацанах, в религиозных мистериях, актерами выступали ламы. Это было искусством классово-враждебным, религиозным искусством.

Новому бурят-монгольскому театру пришлось не только готовить национальные актерские кадры, но и создавать репертуар. Путь театра начался с искания путей развития национального театрального искусства. Причем лозунг «социалистическая по содержанию, национальная по форме культура» не всегда лежал в основе этих исканий. Например в первый период развития театр допустил ряд извращений, к которым привели засевшие здесь националистические и шовинистические элементы, которые пытались повести театр по неправильному пути. Национал-демократические элементы, пытались внедрить контрреволюционную установку—«ориентация на теократический Восток, на ламское искусство». В постановке пьесы «Ошибка прошлого» ярко сказались эти ошибки театра. Идейная сущность спектакля была подменена зрелищно-развлекательными элементами, цепляющие религиозных танцев масок, пантомим и т. д.

Национал-демократические элементы пытались повернуть театр по пути игнорирования диалектического единства формы и содержания. Они выдвигали на первый план программу искания «национальной формы», умышленно отставая на задний план социалистическое содержание. Встали на прямой путь реставрации чуждых революционной культуре форм теократизма, некритического использования театральных форм эпохи феодализма, их архаическое творчество, выражающее определенные классовые идеи, выдавать как «внеклассовые», «всенародные» образцы национальной культуры.

Ориентация на теократический восток, сведение роли театра к «внеклассовой» категории зрелища, была явной попыткой не только препятствовать росту театра, росту социалистической по содержанию, национальной по форме культуры, но и была попыткой использования театра для своих контр-революционных целей.

Когда партийная организация и советская общественность повели решительную борьбу с национал-демократическими элементами, когда заговорила критика на страницах печати, тогда национализм примкнул к шовинизму, встал на другой путь—на путь маскировки националистических вожделений, проводящих «руссификацию» театра. Партийной организации Бурят-Монголии пришлось много поработать над тем, чтобы разоблачить и идейно разгромить националистические и шовинистические элементы. На областном партийном совещании о культурному строительству 10-14 ноября 1930 года была дана развернутая программа и определены пути развития театра.

Последние годы работы показали, что театр стал на верный путь.

Но в творческом пути развития театра проблема формы еще не разрешена. Национал-демократическая и шовинистическая установка о «национальной форме» в театре разбита, но не добита, есть разные прикрытелки, недопонимания. Некоторые товарищи считают, что национальную форму надо искать в материале о национальном прошлом, другие думают, что вовсе не надо искать национальную форму, она сама по себе придет. Такие взгляды в корне неверны. В первом случае выражать пролетарское содержание в национальной форме, это не значит реставрировать старые националистические стили, механически соединять старые национальные формы с новым пролетарским содержанием. Национальная форма не создается на национальном прошлом, на феодальной этнографии и бытовой экзотике. Во втором случае установка на то, что национальная форма сама придет—есть установка на самотек, боязнь работать над этим серьезным делом, учиться расти, преодолевать ошибки.

В искусстве форма и содержание не оторваны друг от друга, а составляют диалектическое единство. Национальная форма помогает раскрывать пролетарское содержание.

Создание национальной формы в театре это—большая серьезная работа, завершение которой—задача не только театра, но и всех работников культурного фронта.

Проблема репертуара в театре, создания полноценного драматургического материала, образов живых героев нашей социалистической эпохи для нашего театра стоит очень остро.

В первый период своего существования театр часто прибегал к методу импровизации (постановки «Кто кого», «Улан-Малчи» и т. д.). Метод импровизации—отсебятины часто приводил к искажениям политического содержания, снижению достоинства спектакля и опасности задержки творческого роста молодых актеров. Репертуарная проблема до сего времени остается еще не разрешенной. Имеющиеся у нас до сих пор пьесы наших драматургов—надо прямо сказать—далеко не соответствуют уровню требований зрителя, схематичны, не отражают практику социалистического строительства. Театр за отсутствием полноценного драматургического материала, вынужден работать над этими пьесами. Но эти схематические плоские пьесы, памятки, не способствуют творческому росту театра.

В репертуаре театра на 1936 год—национальной драматургии—3 пьесы, переводной драматургии—5 пьес. Очевидец недостаток национальной советской драматургии и исключительная бедность репертуара.

Руководящим органам республики следует объявить конкурс на лучшую пьесу, который послужит стимулом в работе драматургов. И затем—нужно привлекать драматургов к театру. Тот будет хорошим драматургом, кто пишет каждый «винтик» в театре, технику подготовки и постановки спектакля.

У нас нередко наблюдается недооценка возможности критического использования демократических элементов народного творчества трудящихся масс (эпоса, лирики, музыки и т. д.), в противовес религиозному феодально-теократическому искусству. Это было в свое время отмечено на областном партийном совещании по культурному строительству, но не пожито и до сих пор. А между тем проблема критического использования и изучения культурного наследия, демократических элементов народного творчества трудящихся масс чрезвычайно важна.

«В каждой национальной культуре есть, хотя бы неразвитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящиеся и эксплоатируемые массы, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»... И, «стоя лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения», мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы, берем их только и безусловно в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации». Ленин, том XIX. стр. 40—41).

Театр, борясь за свою творческую роль, должен критически отбирая демократические элементы народного творчества, по новому раскрывать их содержание, создавать полноценные художественные образы, творчески расти на этом серьезном деле.