

# ТЕАТРАЛЬНАЯ „ГАПОНОВЩИНА“

А. ГВОЗДЕР, АНГ. ПИОТРОВСКИЙ

В 1904 г. П. П. Гайдебуров, Н. Ф. Скарская и А. А. Брянцев начали в Народном доме графини С. В. Паниной на Лиговке спектакли *Общедоступного театра*. По внешним своим установкам это был театр с двойственным обликом. Эта двойственность сказалась уже 7 марта 1905 г., когда основатели *Общедоступного театра* постановкой ибсеновского «*Маленького Эйольфа*» одновременно положили начало *Передвижному театру*. Высказывая демонстративное презрение к официальным театрам «поставщиков высочайшего двора» и «купеческого кошелька», они ставили себе целью в качестве «добровольной артели», на путях «передвижничества» и «подвижничества», на средства «рабоче-любовной» графини С. В. Паниной создать «всероссийскую аудиторию пролетарской интеллигенции». И не случайно рождение этого театрального организма на предреволюционной волне 1905 г. в разгар демократических шатаний либеральной буржуазии и ее интеллигенции. «Разночинцы-интеллигенты, по зову глагола осуществляющие свое хождение в народ, хождение в искусство», — так определяли себе позже основатели театра.

Но вся беда в том, что ко времени, когда начали свое «хождение» актеры-передвижники, народническая интеллигенция давно уже отошла от Писарева и Чернышевского к Чернову и Савинкову, от выражения идей крестьянской революции к роли буржуазной агентуры внутри рабочего класса и крестьянства.

Поражение революции 1905 г. ускорило разложение запоздалого народничества. От «Коня бледного» Савинкова до мистического анархизма Г. Чулкова, от апокалиптической символики Иванова-Разумника до синодского православия народнических «батьшек» — проходит широкий фронт «загнивания» ренегатствующих эпигонов «Народной воли», заигрывающих с Религиозно-философским обществом и богословской интеллигенцией.

*Передвижной театр* переживает тот же процесс. С каждым послереволюционным годом, когда, по выражению Ленина «русской буржуазии в ее контрреволюционных целях понадобилось поднять спрос на религию, сочинить религию, привить народу или по-новому укрепить в народе религию», основатели театра все глубже уходят в откровенный мистицизм. Ведя культурническую как будто бы работу по пропаганде классико в демократических аудиториях панинского *Народного дома* и в провинциальных общедоступных театрах, руководители *Передвижного театра* ощущают себя «апостолами», творящими таинственную волю посланного их<sup>1</sup>. В 1908 г. театр толкует «*Власть тьмы*» не как «власть узко деревенской тьмы, а как великую борьбу Духа с Тьмой общечеловеческой, мировой», т. е. переводит реалистическую драму в план символично-мистический. Подобная подмена отвлеченным «общечеловеческим» мистицизмом религиозным смыслом конкретного социального содержания вообще становится методом театра при постановке классиков («*Женитьба*», по формулировке театра, есть «лик Вечной Пошлости» и т. п.). А в 1909 г. передвижники ставят «*Священника Свенцицкого*», трактуя пьесу норвежского драматурга как «мистерия о Чуде Соборной Веры и Соборной Молитвы»<sup>2</sup>.

Спектакль этот в годы реакции и войны становится основным в репертуаре театра. До 1921 г. спектакль ставится двести раз, — весьма значительная цифра в условиях того времени. Он окончательно примиряет столпов самодержавно-православной реакции с театральным начинанием разночинской интеллигенции. Священник Свенцицкий, полемизируя с традиционным предубеждением синодальной церкви против светского театра, аттестует спектакль передвижников как «чудо в театре», а самих актеров — как «служителей бога», вполне добропорядочно творящих «работу господню»<sup>3</sup>.

Священник Свенцицкий оказался более прозорливым, чем его консервативные коллеги, он лучше понял, что богословское искусство передвижников становилось мостом, приводившим напуганную революцией интеллигенцию к поповщине и самодержавию, и вместе с тем сильнейшим оружием реакционного обволакивания демократических низов.

Одновременно Алексей Суворин-сын, наследник нововременского идеолога российского военно-феодалного империализма, сочувственно приветствует основателя *Передвижного театра* П. П. Гайдебурова: «Честь и слава этому чуткому русскому человеку, — пишет Суворин, — так как он помогает своему народу в трудной работе его самопознания»<sup>1</sup>. Так этот театр эпигонского народничества на деле становится буржуазной агентурой в рабочей и мелкобуржуазной среде, своего рода художественной «гапоновщиной» в годы углубленной реакции.

Не случайно поэтому, что, несмотря на постоянное стремление руководителей *Передвижного театра* изолировать от теории и практики окружающего дворянско-буржуазного театра, — на деле в их творческом методе, в их художественно-идеологических позициях очевидна самая непосредственная близость к кругу идей интеллигенции эпохи «Вех» и книги «О новом театре». Общей является не только установка на современную драматургию символистов (Ибсен, Метерлинк,) но и понимание театра как «средства преобразования жизни силою одухотворенного искусства» (т. е. все та же идеалистическая формула театра как замены и подмены действительности), но и недоверие к «слову и смыслу» в театре, которому противопоставляется некое «Слово» с большой буквы, в театральной практике приводящее к установке на эмоцию, на подсознательное (т. е. формула иррационального театра), но и толкование театра как «соборного таинства, осуществляющего общее для всех участников хоровое исступление из повседневности» (т. е. формула соборного действия). Ко всем этим определениям совсем нетрудно подыскать параллели в высказываниях о театре Вяч. Иванова, Федора Сологуба и В. Э. Мейерхольда. В частности неизгладимым на весь период существования *Передвижного театра* оказалось в 1907—1908 гг. воздействие театра Коммиссаржевской и, как бы ни отрекались от этого сами передвижники, — воздействие Мейерхольда эпохи символистского театра, эпохи «черных бархатов», «слов, падающих как капли в бездонный колодезь» и «театров-храмов».

Но в то же время двойственная природа *Передвижного театра* как театра мелкой буржуазии сказывалась все же в ряде характерных для него отличительных черт. Это, во-первых, свобода от традиционализма, свойственного театральному фронту от «*Старинного*» до «*Камерного театра*». Ни итальянская комедия масок, ни испанский театр, ни елизаветинцы не занимали сколько-нибудь заметного места в репертуаре *Передвижного театра*. Далее — проблема режиссуры. Если в театрах, от МХТ до Мейерхольдовского и Таировского, именно в эти годы осуществлялось подчинение всего спектакля централизованной воле режиссера-постановщика, то передвижники старались всячески подчеркнуть свое восстание против «эпохи режиссерской диктатуры по всей России», свой «путь соборного и свободного театротворчества, в котором актеру-человеку потребен не режиссер-диктатор, а только актер-сотрудник»<sup>2</sup>.

В связи со всем этим находится подчиненная роль художника в *Передвижном театре*, где спектакли были свободны от формального эстетизма, который приносили на сцену буржуазно-дворянских театров цветистые живописные полотна Головина, Добужинского или Бенуа. *Передвижной театр* выдвигал в противовес их формулу «спрошенной декорации», объяснение которой следует искать, конечно, не только в материальных условиях «передвижничества», но прежде всего в художественном мировоззрении эпигонской мелкой буржуазии, предпочитающей приглушенный тон и цвет яркой краске и полному зрuchu.

И, наконец, четвертым существенным отличием театра была его общественная активность. В годы реакции и войны эта активность реализовалась в рамках культурнических, земских и благотворительных организаций (Дом Паниной, съезды по народному театру, кооперативные организации) и выражалась в театральном инструкторстве, в устройстве курсов для деятелей народного театра, в издании пропагандистско-проповеднических «Записок *Передвижного театра*», в создании довольно широкой среды «друзей театра» среди провинциальной мелкой буржуазии и обеспеченной верхушки пролетариата.

<sup>1</sup> П. П. Гайдебуров, — «Зарождение спектакля», стр. 14.

<sup>2</sup> «Двести представлений» «Священника Свенцицкого» стр. 27.

<sup>3</sup> Ibidem, стр. 10.

<sup>1</sup> «Маленькая газета», 1 января 1917 г.

<sup>2</sup> П. П. Гайдебуров, — «Зарождение спектакля», стр. 12.