

Передвижного театра ощущают себя „апостолами“, творцами таинственную волю пославшего их“.¹ В 1908 г. театр толкует „Власть тьмы“ не как „власть узко деревенской тьмы, а как „великую борьбу Духа с Тьмой общечеловеческой, мировой“, т. е. переводят реалистическую драму в план символично-мистический. Подобная подмена социального содержания отвлеченным „общечеловеческим“ мистико-религиозным смыслом конкретного вообще становится методом театра при постановке классиков („Женитьба“, по формулировке театра, есть „лик Вечной Пошлости“ и т. п.). А в 1909 г. передвижники ставят „Свыше нашей силы“ Бьернсона, трактуя пьесу норвежского драматурга, как „мистерию о Чуде Соборной Веры и Соборной Молитвы“.²

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 добродушно творящих „работу господню“.³

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

Одновременно Алексей Суворин-сын, наследник новоявленного идеолога российского 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“.⁴ Так этот театр эпитонского 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 изолироваться от теории и практики окружающего дворянско-буржуазного театра,—на деле в их художественно-идеологических позициях очевидна самая непосредственная близость к кругу идей интеллигенции эпохи реакции. Общий 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 замсны 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 хорое испугление из повседневности“. Ко всем этим определениям совсем нетрудно подыскать параллели в высказываниях о театре Вяч. Иванова, Федора Сологуба и В. Э. Мейерхольда.

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. 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 воле режиссера-директора, то передвижники старались всячески подчеркнуть свое восстание

против „эпохи режиссуры и диктатуры во главе России“, свой „путь соборного свободного театротворчества, в котором актеру-человеку потребен не режиссер-диктатор, а только актер-сотрудник“.¹

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

И, наконец, четвертым существенным отличием театра была его общественная активность. В годы реакции и войны эта активность реализовалась в рамках культурно-нравственных, земских и благотворительных организаций (Дом Паниной, съезды по народному театру, кооперативные организации) и выражалась в театральной 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.

III

С таким багажом и с такими связями вошел театр Гайдебурова в революционную эпоху.

Отношение театра к Октябрю начинается с политической демонстрации: на арест своей покровительницы графини Паниной, обвиненной в саботаже, передвижники отвечают требованием арестовать также и их всех, скорбя о том, что в их распоряжении только одно оружие — „сила жечь сердца вдохновением“.² „Обессилена вся наша общественная жизнь; наша мечта о том, что вся Россия станет одним общим, большим и светлым Народным домом, осталась только мечтой“ — так оценивается революционная действительность в предисловии к сборнику „Народный дом“, изданному в 1918 г. при ближайшем участии руководителей Передвижного театра.³

В соответствии со всем этим театр становится в оппозицию к театральной политике Советов и к ее организациям,—в оппозицию гораздо более политически четкую и длительную, чем это имело место в б. императорских театрах. „Нет сомнения, что государству еще менее городов свойственно служить силою, организующею массы. Государственные театры — последняя возможная форма мещанства, окружающая театр каким-то безвоздушным пространством“⁴ — так писал в 1918 г. П. П. Гайдебуров, уже много времени спустя после прекращения саботажа в б. императорских театрах отстаивая „независимость“ своего театра от культурной политики советского государства.

Передвижной театр временно замирает как художественный организм и судорожно ищет социальной почвы в новой обстановке. Эту почву он скоро находит в меньшевистско-эсеровской кооперации, в той организации, которая под прикрытием лозунгов автономии в первые месяцы после Октября стала одним из центров притяжения антисоветских общественных сил.

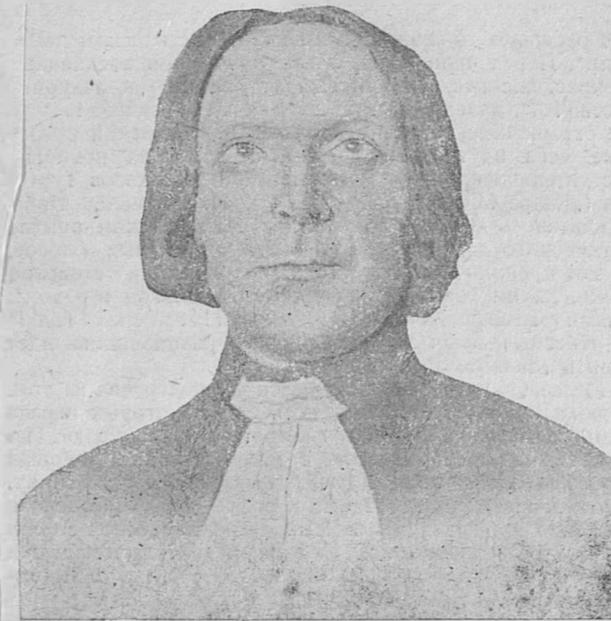
Именно с этой „независимой рабочей кооперацией“ заключает Передвижной театр союз в эти месяцы. „Когда мы встретились с кооперативной формой массовой организации и когда встреча наша обратилась в союз, на вопрос, почему так случилось, мы затруднились бы ответом... Это чудо“, — пишет в „письме к зрителям“

¹ П. П. Гайдебуров. „Зарождение спектакля“, стр. 12.

² „Театр и искусство“, 1917, № 49.

³ „Народный дом“ (изд. сотр. Народного дома им. Паниной), предисловие к сборнику.

⁴ „Записки Передвижного и общедоступного театра“, 1918, № 9.



П. П. Гайдебуров в роли пастора Санча („Свыше нашей силы“ Бьернсона).

П. П. Гайдебуров.¹ Однако никакого „чуда“ здесь не было, и ответ весьма прост: союз этот подготавливался всем предшествующим путем Передвижного театра, он был одним из характернейших маневров в тактике контрреволюционной мелкой буржуазии в обстановке пролетарской диктатуры.

Таким образом, официальным хозяином и покровителем театра с весны 1918 г. стал Петроградский Союз потребительских обществ—Петросоюз, руководимый в это время меньшевиками Кубиковым, Хейсиным и Гудковым. „Независимая“ (от советов) кооперация и „независимая“ (от большевистских комиссариатов) культура — так формулируют свои установки эти руководители.² Петросоюз достраивает и отделяет для театра постоянное помещение на Бассейной улице — не очень большой, но технически оборудованный театральный зал, в „строгом“ стиле мелкобуржуазного модернизма, со сценой, приспособленной для системы опрощенных декораций, с белым полугоризонтом и черным бархатом. 29 октября 1918 г., после молебна и речей священника, П. П. Гайдебурова, представителей Петросоюза и „Общества сочетания религии и жизни“, 151-м представлением „Свыше нашей силы“ открылась Мастерская передвижного театра.

Следует этап очень интенсивной художественной и общественной деятельности театра, по содержанию своему делающейся все более отчетливо антиреволюционной. Продолжая в новых условиях свою роль буржуазной агентуры в демократических массах, театр возобновляет спектакли в б. Панинском доме, в исполнительную комиссию которого избирается представитель передвижников. Руководители театра организуют кружки на Орудийном и Балтийском заводах при управлениях Мурманской и Северо-Западной железных дорог. Под идейным руководством Передвижного театра работают инструкторские курсы по организации народных театров и создается театральный факультет в Институте внешкольного образования.

В то же время театр продолжает оставаться подчеркнuto изолированным от официальных организаций советской театральной жизни, от ТЕО и ПТО, от государственных театральных школ. Сложившиеся еще в эпоху дореволюционных спектаклей передвижников в Панинском Народном доме связи их с группами рабочей интеллигенции, частично ставшими теперь у руководства Пролеткультом, временно сохраняют за театром „демократический авторитет“, маскируя подлинный характер

¹ „Записки Передвижного и общедоступного театра“, 1918, № 12.

² „Знамя труда“, 23 мая 1918 г.

его деятельности. Но уже к началу 1919 г. сколько-нибудь открытая деятельность антисоветских общественных группировок была подорвана. В процессе ожесточенной классовой борьбы и начавшейся гражданской войны одна за другой теряют почву под ногами, ликвидируются меньшевистско-эсеровские организации. Настал черед „независимой кооперации“. И вот 13 января 1919 г. в только что отстроенном помещении Мастерской Передвижного театра состоялось последнее заседание Петросоюза, сливаемого с большевистским Центральным рабочим кооперативом. Вот как передают „Записки Передвижного театра“ основные тезисы прощальной речи покровителя и иждивителя театра: „докладчик, как председатель, сознательно воздерживался и удерживал сотрудников союза от активной политической деятельности. Настоящее заседание — панихида над живым телом союза. Однако со смертью союза не умрет независимая рабочая кооперация“.¹ От театра оратору отвечал П. П. Гайдебуров, после чего были исполнены под музыку „Как хороши, как свежи были розы“.

Передвижной театр потерял свою материальную базу. Но, конечно, не только материальную. Идеальная почва и сколько-нибудь массовая социальная опора окончательно ускользают из-под ног этого театра контрреволюционной мелкой буржуазии вместе с полным идейным разгромом эсеро-меньшевистских группировок.

От немедленной гибели Передвижного театр был спасен только вмешательством Наркомпроса, включившего его в сеть государственных театров. Этот акт полностью вытекал из проводимой Наркомпросом политики самого бережного отношения к организациям художественной интеллигенции с установкой на возможность постепенного привлечения их целиком или частью к сотрудничеству с пролетарской властью. Но ни перестройки Передвижной театр ни задержать его распад оказалось уже невозможно. В 1920 г. передвижники совершают последнюю большую поездку по стране, заканчивающуюся „символическим“ тридцатидневным сиденьем в снежных заносах в Оренбургских степях, а четыре года спустя театр закрывается окончательно, в процессе дифференциации своих художественных сил, в постоянных расколах и уходах еще прежде растеряв большинство своих старейших основных сотрудников. Так закончилась эта своеобразная и затянувшаяся „театральная гапоновщина“. Внешней истории ее разложения и гибели соответствует процесс внутреннего распада художественной идеологии Передвижного театра в годы пролетарской диктатуры.

IV

Основным идейным стержнем деятельности театра в эти годы явилось своеобразное противопоставление реальному классовому содержанию Октябрьской революции некоего „Духовного Октября“, якобы долженствовавшего явиться завершением реальной пролетарской революции. Идея эта в своей основе не нова в мировоззрении передвижников, и ранее пытавшихся подменить враждебную им реальность некоей „высшей реальностью религиозного искусства“. Но в послеоктябрьскую эпоху именно в идеологии Передвижного театра это противопоставление получило особенно конкретный контрреволюционный смысл, еще раз свидетельствуя о том, что подмена конкретного классового содержания пролетарской диктатуры различного рода идейно-художественными концепциями была обща в рассматриваемую эпоху широкому слою художественной интеллигенции.

Уже в первой послеоктябрьской постановке театра — в пьесе Юшкевича „Город Иты“ (преьера 23 октября 1918 г.) „невыносимой тяжести жизни“ противопоставляется город мечты, город бесчеловечный, далекий город несбыточного чуда, куда уводит толпу обнищавших, изголодавшихся, измученных, галлюцинирующих людей сумасшедшая старая Ита. В сгущенной мелодраме подавался клубок измученных невыносимой жизнью обитателей проклятого квартала, и только истерическая лирика одержимой нищенки выводила этот тягостный кошмар в план судорожно приподнятого мистицизма.

¹ „Записки Передвижного общедоступного театра“, 1923, № 50.

¹ П. П. Гайдебуров. „Зарождение спектакля“, стр. 14.

² „Двести представлений „Свыше нашей силы“, стр. 27.

³ Ibidem, стр. 10.

⁴ „Маленькая газета“, январь 1917 г.