

Характерную дополнительную краску вносит постановка „Привидений“ Ибсена (премьера в декабре 1918 г.). „Расплата за чужие грехи“, безвинная жертва, возмездие за не свою вину—такова тема этого спектакля в трактовке Передвижного театра, перенесшего центр тяжести на образ фру Альвинг. Спектакль должен был звучать апологией и протестом интеллигенции, несправедливо, „за чужой грех“ претерпевающей бедствия.

Но окончательно созрел основной лозунг после-октябрьского Передвижного театра—лозунг „третьей, духовной революции“—в высказываниях П. П. Гайдебурова, относящихся к 1919 г. „РСФСР создан в политике. Наше дело—создать его в духе“. Или из его же лекции на инструкторских курсах: „Возьмем тему спектакля—борьба за лучшее будущее человечества. В первой части дадим индивидуальные дерзания богорочества,—например, Раскольников поклоняется Соне Мармеладовой, как человеческому страданию. Вторая часть—революционное движение. Третья—революция духовная, революция в области духовной жизни“.¹

Полное раскрытие эти идеи получают в своеобразнейшем спектакле театра—в композиции „Ветер, ветер на всем божьем свете“, осуществленной уже в 1922 г. Спектаклю этому, поставленному к дням Октябрьских торжеств, предпослано вступление: „Две тысячи лет тому назад явилось миру чудо бога-человека. Но живая вода, которой он крестил мир, превратилась в лед за две тысячи лет. Этот лед растоплен кровавым огнем революции. Что будет дальше? Никто не знает. Но ответ будет“.²

За мистической терминологией достаточно ясно сквозят здесь подмена классового содержания Октября иным смыслом и надежда на вступление в действие новых социальных сил. Эта мысль раскрывается в образной системе самого спектакля. В его основу положено „Двенадцать“ Блока с мятежью, солдатами, таинственными прохожими и поэтом, появляющимся из-за черного бархата и исчезающим во мгле. Стихийной, обреченной, чреватой двойным смыслом предстает революция в этом спектакле, заканчивающемся образом Христа в белых розах среди красных знамен, среди матросов и красноармейцев с прижатыми штыками и рабочих с поднятыми молотами.

В самой непосредственной связи с этим кругом идей Передвижного театра стоит его стремление расширить возможности театра за пределы специфически художественного явления.

Передвижники уже не довольствуются трактовкой той или иной пьесы в плане мистери—но справляют теперь „мессы“, „художественные религиозные службы“. В 1918 г. ставится „Месса в память Тургенева“. В 1919 г.—„Месса в память Коммунарской“. Мессой в честь Октября явился упомянутый уже „Ветер“.

Вот „Месса о Тургеневе“. Как сказано в пояснительных либретто театра, творчество Тургенева должно

¹ П. Гайдебуров. „Театральное дело внешкольников“

² „Записки Передвижного и общедоступного театра“, 1922 № 37.

быть раскрыто в новом религиозно-мистическом понимании“. Перед черным бархатом хор голосов восклицает: „воскрес, воскрес великий Пан!..“, затем: „о, лазурное царство!..“, дальше—„свет, свет как от солнца!..“ и еще огрывочные слова и строчки из Тургеневской прозы, после чего идут более связанные отрывки из немногих действительно проникнутых мистикой рассказов Тургенева („Клара Милич“, „Призраки“). И, наконец, чтобы не оставалось никаких сомнений в политическом смысле мистического действия, все эти хоры сладостных голосов, все эти проникновенные слова покрываются „топотом пляски, диким хохотом, воем, свистом, визгом и ревом“: „Степан Тимофеевич, бей!.. Вешай!.. Режь! Топи!“ Так бессмысленная и беспощадная разиновщина идет громить „светлое лазурное царство“.

Месса „памяти Коммунарской“ построена на том, что показываются отрывки из пьес, в которых играла Коммунарская, о ней говорят и вспоминают, но каждый эпизод обрывается в момент, когда умирающая актриса по ходу роли должна была выйти на сцену. Так, по мнению передвижников, создается „таинственное ощущение пребывания в непосредственной близости с нами светлого духа покойной“. С этой целью даются куски из „Родины“ Зудермана, из Чеховской „Чайки“ и Метерлинковской „Сестры Беатрисы“.

Приведенные примеры этих театрализованных спиритических сеансов—наиболее отчетливые образцы стремлений театра путем разрушения специфики искусства создать мистическую реальность „действительности художественной“. Но по методу и установкам сюда же примыкает длинный ряд „театрализованных концертов“, культивируемых в это время театром: „Песни Вишневого сада“, „Под знаком Чехова“, „Зеленый шум“, „Вечер в память Некрасова“ и т. д.

Глубокая противоречивость творческой деятельности Передвижного театра как театра подверженной беспрепятственным шатаниям мелкой буржуазии, имела следствием бурную дифференциацию внутри творческого ядра передвижников в годы военного коммунизма. В то время, как часть труппы во главе с П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской, в условиях обостряющейся классовой борьбы, все дальше и дальше толкала театр в тупик контрреволюционного мистицизма и совершенного идеологического распада, отдельные элементы труппы стремились найти новую социальную опору в окружающей революционной действительности.

Так, в годы 1919—1920 из театра ушли А. А. Брянцев (в Театр юных зрителей), Н. Г. Виноградов (в Театрально-драматургическую мастерскую Красной армии), В. В. Шимановский (в Гос. Агитационный театр), и т. д. И если Передвижной театр в целом распался и погиб то с работой отдельных передвижников приходится встречаться и в дальнейшем на ответственных участках театрального фронта, приходится встречаться с тем, как эти художники, каковы бы ни были их субъективные намерения, привносили в работу революционных организаций тяжелый груз своего идеалистического прошлого.



Международная Олимпиада самодеятельных революционных театров
Сцена из постановки „Забастовка в Боринаже“ в исполнении бельгийской агитгруппы „Пролетарская сцена“