Итоги и вехи.

(О театре и театральном сезоне).

Этот или то сезоны последних лет продолжаемый и весной театральный сезон закончен. Полуофициально, на положении «генеральных репетиций» показаны и Художественном театре «Лишистрата» ставит на нем точку.

Можно разобраться. Пой-то струнки-делать. Подвести некоторые итоги.

По старинному, «за пьедесто лет» — Малый театр. Не правы те, которые мяхонько и чем-то «обижены» Малый театр. К нашим и иностранцам надо подходить об'ективно, социологически. Уметь понять и осознать их причинно-следательность.

И тогда для нас станет ясно, что Малый театр в существо своем театр иного общественного уклада, иных общественных группировок. Его юность прошла в поместной, дворянской России, когда еще знали «уют» спечки, когда «брачное путешествие» свершали в романтической «дорожке», когда театр был «благородным» страсти, когда «рука Всевышнего» спасала «отечество», когда «девка Параша», потрясающая бедрами», она же Пенкея кроткого «храма Мельпомены», подходила к руке «доброго барина». Тогда еще живы были Николай Васильевич Гоголь и Михаил Семенович Щепкин. Зрелым мужем, когда случилось «несчастье—воля», он вступил в брак «по расчету» с купчихой, присоединив к «бедному, но благородному» дворянскому гербу мещанский, но зато толстый кошель невесты из Замоскворечья. Пришлось смириться и даже признать свой «долг» пред народом. Пришлось,—пришлось трудом—полезай в хуров,—подцепывать воксала «кающегося дворянина». Тогда еще живы были Александр Николаевич Островский и Пров Михайлович Садовский.

Дети от этого брака—Ермолова, Ленский, Южин, Федотова, Никулин, Лешковская и др.

И вот от этого театра, ныне убеленного сединами старика, вспоминающего свои молодые годы, как свежи были розы и [illegible] тот самый дитя, керовский малыш,—можно ли от него требовать американского эксцентризма, ритмов сегодняшнего дня? В целом, конечно, нет.

Но все же солнце 1923 года, как-нибудь, пусть сквозь щели закрытых ставень, все же проникает и в особняк Малого театра. От его лучей не спрятаться. Почему же они хоть красинком,—о, в рамках традиций, мы на них не покушаемся!— не позолотят «старого бросельского кружева» на занавеси Малого театра? Примелем, все примелем—и «Шутников» и сербовский «Стакан воды» и весь «старый закал», но почему, скажем, «Ночь» Мартина, написанная вполне академическим письмом, не могла увидеть «света рампы» Малого театра, почему Романовское «Взятие Бастилии» не могло отдать свою запаса энергии, который потрачен на «возобновление» «Сестер Кедровых» или слабенького «Воеводы». Почему?

Взамен этого «за лето от Октября шестого» был **возобновлен** «в новой, роскошной обстановке»... «Недоросль».

* * *

Обновленческий процесс остановился в Москве группы Художественного театра и его студий или приходилось уже на стоящих «Известий» анализировать, как явление, тождественное общественно-политической «смене вех».

Этот процесс сейчас как бы с двух сторон ждет и ясной середины. Залечивает раны.

С одной стороны, театр и его студии делают лишь следующий поступательный шаг от того места, где они остановились до революции. Этот следующий шаг—переход от натурализма, от «передвижничества» к «импрессионизму» «Мира искусства», «Союза русских художников», «Бубнового валета» и др. эстетических об'единений. Но время подхлестывает, заставляет проходить «зады» быстрее и не терять органической связи с сегодняшним листком отрывного календаря. Тут и приходится одновременно наверстывать «могучие» и к «последнему слову» сценической формы—к архитектурно-об'емной конструкции нашего «левого фронта». Но конструкция «левого фронта», инженерная установка, заинтересованная у Мейерхольда, в окружении живописного импрессионизма, в букете «вкусных» и ярких красок, превращается в стулях Художественного театра в такое же «украшение», в эстетический эмоциональный, в бесформенную «декорацию». И в конечном итоге получается суррогат, новый художественный аборт, недоносок,—нет ни импрессионизма, ни экспрессионизма, ни инженеризма, что ли, «левого фронта». Смесь, Ноев ковчег и психологизма (мистика «Грозы» во 2-й студии, неортодоксальная чувственность «Короля Лира» в 1-й студии) и формального учета одного внешнего материала («Разбойники» во 2-й студии) и «переживания» (Лир—Поцков) и полнейшая от него (Генерилы в том же «Лире» в исполнении Бирман) и дешевая истеричность (Бромлей—шут в «Лире») и красочность «здорового» быта (опыт живописно-импрессионистского толкования, Островского в 3-й студии) и комнатная, «простая» речь («старые» традиции Художественного театра) и крик до хрипоты («Герой» в 1-й студии) и эстетная «красивость» лоскуточек, подушечек, цветных лоскутов («Упрощение Стропиной» в 1-й студии) и бескрасочная суровость ширм («Король Лир»),—однако с пририсованными фестончиками и при «цветных» лоскутках) и т. д., и т. д. И все это свалено в кучу в каждом спектакле, достигая апогея в «Короле Лире», где есть все—и черти и цветы» в буквальном смысле слова: в густой дегтяной-то химистичности (сцена бури) и садизм (Бромлей—шут) и сантиментальность подлинных, **настоящих** слез (Лурасова—Корделия) и всякое пугание «темнотой», музыкой, раскатами грома «пьяной аллилуйщины» и прочий пресная крикливой плакатности, в которой тонет монументальная простота трагедии Лира.

Студии еще не осели. Не приземлились. Сидят их еще не готов. Они еще крепко держатся за старое. И даже углубляют его.

«Быт» Художественного театра, «психологизм», то, что Станиславский определял как «душевный натурализм», они переводят в «душевный импрессионизм», в пышность **кошмаров** («Архангел Михаил»), видений («Грозы») и всякого мистического умудрячивания еще довоенной эпохи. «Пугать».

Конечно, от «Трех сестер» или «Вишневого сада» это хронологически—движение вперед. Несомненно. Здесь налицо элементы той полосы, той фазы, которую детям Художественного театра предстоит пережить. Но время в вихре событий двигалось с невероятной быстротой, а пока студии останавливались на эту ступень, дальнейшая ступень уходила все выше и выше. В этой неприятной поле студии и повисли. Силясь обнять обе ступени, они не становятся обеими ногами на одну из них.

И в результате пока отсутствие органического стиля. Разнизанная форма. Но, конечно,—сдвиг. Сдвиг, который определится и отстоится в том же ряду, где политическая «смена вех» и религиозное обновление «живой церкви», как социальная функция, как общественное явление того же организационно-идеологического порядка, того же происхождения.

* * *

Камерный театр в предвоенные и военные годы примыкал к футуристическим течениям, к так-называемому «итальянскому футуризму» Маринетти. Обросшими «за борт корабля современности» все прежние достижения художественной культуры, футуризм провозглашал новую красоту—красоту скорости.

Это была красота скорости той быстроходной машины (автомобиль, аэроплан, экспресс, лифт и др.), которую **покупал и продавал** крупный капиталист.

Пожирая пространство и время и ускоряя тем самым и оборот капитала, он считал только себя и **свою** машину «господином жизни», развивая чувство человеконенавистничества ко всему, что по ту сторону этой новой «красоты скорости», что ходит по земле и, обливаясь потом и кровью у раскаленных горнов и доменных печей, кует орудие этой «скорости».

Этот человеконенавистнический буржуазно-футуристический механизм, мечтавший о моторе вместо сердца и пропеллере вместо желудка, искал красоты в той быстроте механизмов, которая на место физических рабочих ритмов организма ставила принцип движения на основе машинной оси и подшипников.

В области движения человеческого тела на сцене это сводилось к антимускульной работе мышц и связок, к тренировке актера на выворотном шоке, к уничтожению синтаксиса и знаков препинания сценической фразы, построенной на акустическом шоке. Движение для движения, без технической причиной целесообразности, создало надоедливую эстетику мелькания и не аристократизированной в футуризме массой никак не принималось. Да и самый темп русского «оборота», русской промышленности, русской экономики не мог еще создать футуристического потребителя.

Но в основе футуризм все же был явлением «прогрессивным», поскольку он ликвидировал кустарный психологизм «народнических» форм искусства («передвижничество») и агитировал за заимствованные с Запада новые формы, отражающие темп буржуазного американизма и предвоенного городского ажиотажа.

Таким он перешел рубежи революции и стал быстро приспособляться. Всем памятен юный флирт Советской власти с футуризмом в той его части, которая сразу пошла на советскую службу и приняла революцию.

Камерный театр не провинился и это время такой активности и сразу сел на «политичную» скамью академических театров, несмотря на то, что до революции был «левым». В революцию он стал быстро «праветь» и даже дошел до «католической мессы» Клодельского «Благовещения».

Если хотите политическую параллель—Камерный театр «меньшевик» в искусстве. В «Федре» он сжег свои футуристические корабли и сделал поворот в сто восемьдесят градусов—назад к «здоровому капиталу» классических ценностей, к реалистически-декламационному театру.

Теперь звание «академического» театра никто не может у него оспаривать. Он доказал свое право на это звание.

Постановка «Жирофле-Жирофля» ничего не меняет и не добавляет в этой характеристике. Это салонно-камерный пустяшок. К тому же весьма и весьма заимствованный: и у Вахтангова, и у Мейерхольда.

Каким приедет Камерный театр «из дальних странствий»?

Заграничные поездки не раз служили отличным средством против всяческой «аполитичности». Лучше всяких дискуссий. Будем думать, что и Камерному театру она сослужит службу и сдвинет его с «кафедры чистого эстетизма».

ЭМ. БЕСКИН.