„Известия" ВЦИК. №101.
гор. Москва. 1923 г. 9 мая.

На переломе.

(Некоторые итоги).

Прежде всего,—что общего у обоих театров? У Малого в послещепкинскую эпоху, т.-е. эпоху, скажем, наших отцов, если мерить календарем поколений, и у Художественного, т.-е. театра непосредственно, типически предшествовавшего русской революции.

И тот, и другой—театры единой формации, единой школы: театры натуралистические, театры бытовой фотографии, впервые обоснованной на русской сцене Островским. Различна социология их эстетики, различна социально экономическая база, обусловившая диалектический переход Малого в Художественный. Но истоки их одни и те же—театр Островского (понимая его, конечно, созерцательно).

В корне ошибаются те, кто общим знаком равенства, так-называемого реалистического (более неудачной терминологии нельзя придумать, ибо всякий театр реалистичен, только реализм у каждого времени другой), об'единяют театр Гоголя и Островского. Реализм Гоголя совсем иного порядка. Рожденный в дни, когда «водевиль» считался вещью, а прочее все «гнилью», когда недраматические «водевили» возносили «шедевры» в роде Уголино, пожирающего своих детей, когда «плясовая безрукавка» и шелковый сарафан считались выражением «народности»,—Гоголь давал не существу не «быт», а сновидения, жгучий «до слез» смех. Это—театр гротеска, театр гипертрофированных положений. Если хотите,—театр [illegible] (шедевры—русские), но хаос [illegible] что психологии, в том [illegible] мы покажем ей, скажем, в Лизе, в его «Ревизоре» или «Женитьбе» и не почувствуем. Как в «Горе от ума»—это, в большинстве отклонением, но в основе еще от Мольера. Здесь нет той бытовой, натуралистической правды, которую дал Островский в Малом театре дней Прова Садовского, а затем—Художественный. Если подходить с аршином этих театров, мы в праве спросить:

— Разве брали взятки так, как это изображено в «Ревизоре»? Разве цыкали жеребки в окно, как в «Женитьбе»?

Это—анекдоты, жутко, «сказочные анекдоты». Это—гримасы, хари, маски уродливой русской действительности, не быт, как таковой, не фотография. Это—водевиль, а не психология переживания всамделишного, натуралистического быта.

И недаром Гоголь встретил Островского весьма хмуро. Если не враждебно то очень сдержанно, с той скрытностью, которая заставляет предполагать за ней известный скептицизм. Недаром лучший городничий и друг Гоголя, знаменитый Щепкин, отказывался играть в пьесах Островского.

Но Островский рождался, Щепкин умирал.

«Отечественный» репертуар русского дворянства с его мелодраматически-патриотическим пафосом и водевильным куплетом оканчивал репертуар национально-бытовой нарождающейся буржуазии, нарождающейся где-то на отлете с крепостничеством и самобытно-уродливых формах «темного царства» Замоскворечья или какого-нибудь Калинова.

От «Руки Всевышнего» или «Аблакова Отщепенца», «Ермака Разбойника» до «Своих людей—сочтемся», или «Волнуется порох» была дистанция весьма внушительная. И если тропой к Островскому был Гоголь, то тропа эта пролегала в такой мере социологически и формально другого театра, что выносить их на какую-либо общую скобку, конечно, не приходится. Малый театр Гоголя и Щепкина—это одно. Малый театр Островского и Прова Садовского—другое.

Отошли театры Островского, создав ряд чудесных мастеров этого театра, он остается в почету до тех пор, пока социальная сдвиги с большой сравнительно быстротой не ликвидировали «невежественную страну—Замоскворечье» и не ассимилировали со с Москвой купеческих династий, Москвой экономического [illegible], Москвой торгово-промышленного демократизма. «Вишневый сад» кающегося дворянина, уплачивающего свой «долг народу», по программе Лаврова, купил Ермолай Лопахин. Вырубил. Продал. Разбогател. Выстроил «шикарный» особняк на Арбате. Завел свои газеты, журналы, литературу.

Нервкин,—автор «Второй молодости»,—в своих воспоминаниях об Островском рассказывает, что еще при жизни Островского раздавались,—и не единично—голоса:

— Мы выросли на пьесах Островского.

Островский, узнав об этом, не горячо улыбнулся и сказал в заметку:

— Какие же они большие!

В темпе и об'ективных условиях общественности народился Художественный театр. И не случайно, конечно, что во главе его стал представитель одной из крупных купеческих династий—Алексеев, по сценическому Станиславский. В одно и то же время и директор правления фабрики Алексеевых, и европейски образованный интеллигент-художник Станиславский.

Если Малый театр—мастерская бытовых мастеров-актеров, пластичных, требующих тщательной рукодельной работы, Художественный театр—оборудованный британский завод, тот русско-британский завод, который, как это удачно подметил в одной из своих статей тов. Троцкий, вырос в России «в окружении хозяйственной первобытности деревенской, сословных и деревянных деревень и проч.».

Параллельно с фабрикой Художественного театра продолжает его существовать мастерская Малого театра.

И если между сегодняшним днем в Малым театром в его органическом существе есть разрыв, нет непосредственного соприкосновения, то Художественный театр, как социальная функция общественно-экономических сил, определявших положение накануне (недаром в смоленовский фикиоз носит название «Накануне») Октября, ищет связи, ищет возможности приспособиться «всерьез и надолго». Художественная идеология «смены вех» этого театра, декларированная недавно на страницах «Известий» в беседе с Вл. Ив. Немировичем-Данченко, соответствует эпохе «смеховехости» политико-общественному, является его производной.

Вот почему в то время, как Малый театр все еще занимает позицию отстаивания «традиций» (несмотря на то, что «традиции» эти уже не имеют последников, не могут их иметь), Художественный декларирует «отрицание традиций». В то время, как на [illegible] Малого театра все то же «Ночные туманы», «Отравы воды», «Пути к славе», Художественный готовит аристофановскую Лизистрату, с ее почти физиологическим криком радостей, в его студиях—и сатировский «Герой» с душком антиклерикальным, и приспособленные «Разбойники Шиллера» и др. Его руководитель заявляет, что и Чехов, старый Чехов, каким его знал старый Художественный театр, но во времени. И его надо играть иначе.

Конечно, не сразу, конечно, в процессе сборов, разных группировок, внутри театра идет этот процесс. Но он идет. Такова социология театра, такова его политичность, або зависимость от фактических отношений общественных сил, всей среды театра. Такова закономерность художественной мысли.

В последней книжке журнала «Под знаменем марксизма» тов. Б. Ваганян, посвятив статью анализу попыток некоторых групп отстоять и сейчас «дореволюционную» эстетику со всей ее терминологией и «традициями», лишенными уже конкретного, почвенного содержания, отлично и сжато формулирует обреченность всех этих «покушений с негодными средствами».

«Как из книги живая личность,—говорит тов. Ваганян,—тянется «кулиса» к жизни, [illegible] класса, свой среды ищущ на улице».

Эм. Бескин.