

ла. Это именно средневековый путь. Мы должны взять у старых систем то, что для нас бесспорно, и на основании этого строить новое» («Советский театр» № 12, стр. 15).

Это верно.

Никогда трамбовское движение не шло по «средневековому пути» отказа от критической переработки наследия. То обстоятельство, что трамвова на своей первой конференции в Москве в 1929 г. крепко критиковали доклад Т. Захавы, пытавшегося назвать молодому пролетарскому движению «универсальную», «внеклассовую» систему Станиславского, ни в какой мере не дает права Т. Захаве обвинять все движение в отказе от критического использования наследия. А впрочем, сам Т. Захавя может убедиться в этом, если вспомнит, что в течение нескольких лет Замосворецкий ТРАМ (в Москве) находился под сильным его влиянием, что сам Т. Захавя несколько лет «обучал» трамвоцев тому, как надо работать над волевым наследием.

Конечно, в отдельных звеньях были стремления отказа от использования культурного наследия. Мы все должны разоблачать, критиковать подобные стремления; надо подчеркивать необходимость критической переработки всего наследия.

До сих пор мы говорили об идеалистической струе в творческих установках вахтанговского театра. Но есть и материалистическая, суть ее в том, что театр:

1) исходным в творческом процессе стремится быть объективную реальность;

2) активное отношение к действительности, отход от созерцательского, пассивного.

3) наметившийся сдвиг в отношении роли сознания в творческом процессе;

4) стремление коллектива активно участвовать в практике социалистического строительства и подчинять интересам социализма всю творческую работу театра;

5) стремление сделать тематику реконструктивного периода основной в репертуаре театра и

6) начало серьезной работы по овладению пролетарским мировоззрением и т. д.

Положительно и то обстоятельство, что вахтанговский театр становится на рельсы самокритики и по мере своих сил осуществляет ее. Это также надо всячески приветствовать, и вся наша общественность обязана помочь театру в большом этом деле. Нам кажется, что наряду с положительной работой по разработке и углублению верных установок Вахтангова театру сейчас надо более смело и последовательно проводить критику и его идеалистических неверных установок. Это поможет театру (та не только ему одному) в деле разработки и овладения диалектико-материалистическим творческим методом.

Углубляя работу по овладению пролетарским мировоззрением, вахтанговский театр с помощью всей советской общественности сумеет преодолеть свои идеалистические ошибки и будет создавать такие высококачественные спектакли, имя которым — Магнитострой театрального искусства, т. е. спектакли, стоящие на уровне требований нашей величайшей в истории человечества эпохи — эпохи построения бесклассового общества.

БИЛЬ-БЕЛОЦЕРКОВСКИЙ

В 1920 г. в издании симбирского Пролеткульта появилась пьеса «Бифштекс с кровью». Революционная пьеса в 3 действиях, гласил подзаголовок: Над ней значилось ничего дотоле не говорившее имя—«В. Н. Белоцерковский».

Внешность издания не внушала доверия, не создавала, что называется, «аппетита» к чтению. Книжка была выпущена на грязносерой бумаге, скорее годной для обертки, чем для печати, без титульного листа. Отпечатана небрежно каким-то круглым, размашистым шрифтом, и притом все одним—и названия действующих лиц, и ремарки, с огромными, необразными и неровными полями. Сейчас мы такую продукцию отнесли бы неукосительно к категории «брак». Но тогда в героические годы гражданской войны, когда все ресурсы страны, и материальные и духовные, отдавались на поддержку фронта, на дело защиты пролетарской революции,—вопросы полиграфической техники не стояли, конечно, на очереди. Гораздо больше обязывал подзаголовок—революционная пьеса.

Пьеса Белоцерковского привлекла внимание не потому, что пьеса сама по себе обладала какими-либо высокими достоинствами. В ней еще трудно было предвидеть автора «Шторма». Она больше подкупала своей искренностью, своим эмоциональным пафосом, своей социальной настроенностью, тем, за что хотелось тогда ухватиться в отпор аполитическому чванству и замкнутости профессионального театра, кичившегося своим репертуарным багажем и указывавшего на отсутствие революционных пьес. Здесь Белоцерковский, что называется, попал в точку. Хотелось помочь «симбирскому пролеткультовцу» в его ударе по «настроениям» профессионального театра, считавшего тогда «революционными» в лучшем случае «Савву» Леонида Андреева, каких-нибудь «Дурных пастырей» Мирбо, даже Зудермана или Гауптмана, «видешного сатиру» ка буржуазно в пошленьких фарсах вроде «Хорошо сшитый фрак» или «Поташ и Перламур» и продолжавшего еще ставить и «Узор из роз» Сологуба и «Зеленое кольцо» Зинаиды Гипиус.

Правда, и сам Белоцерковский при всем своем противостоянии этой мелкобуржуазной аполитичности и защите «вечных ценностей» все же в «Бифштексе с кровью» отдал еще достаточную дань гуманистическо-народнической романтике. Он обычно оперирует таким сомнительным термином, как «бедный класс», апеллирует к категориям «справедливости» и «несправедливости» как к побуждающим стимулам борьбы, заканчивает пьесу либерально-«студенческими» возгласами: «За здравствуй свободу», «Да здравствует свобода трудящихся всего мира!».

Легит на пьесе и печать пролеткультовщины. Убедившись еще раз в социальной «несправедливости» его

герои приходят к решению «организовать» революцию.

— «Я иду,—говорит рабочий Чарли,—к рабам, рабочим... но предварительно зайду в ресторан «Париж» и закажу себе бифштекс с кровью, такой бифштекс, который мы едим только во сне».

— Прощай,—отвечает ему негр,—я тоже пойду к черным рабам и тоже поведу их на рабовладельцев».

В ресторане лакей подает Чарли вместо «бифштекса с кровью» тухлый биток. Чарли требует, чтобы ему вернули деньги.

— «Я за один кусок мяса пять часов прокладывал рельсы!».

В третьем акте—восстание, схватка с полисменами, возгласы рабочих: «Долой рабство, долой магнатов, так жить нельзя». Конечно, во всем этом гораздо больше социальной романтики, чем подлинного отображения классовой борьбы.

В появившейся одновременно с «Бифштексом» и в издании того же симбирского Пролеткульта пьесе «Этапы» уже в меньшей мере, но все же повторяются ошибки «Бифштекса». Через исторические этапы (рабовладельческое общество, крепостное право, империализм) Биль-Белоцерковский приводит к символической схватке капитала с рабочим. Вряд ли Биль-Белоцерковский подпишет сейчас под той выспренней и фальшивой декламацией, которую в «Этапах» вкладывает в уста рабочего:

«Я высушу кровавое дно моря —
И нивами, цветами усажу его —
И в этом цветнике любви, свободы,
братства
Взойдет желанное свободы солнце».

После промежутка в пять лет—в 1925 году—появляется пьеса «Эхо».

Здесь Биль-Белоцерковский уже значительно перевооружается. Почти ликвидирован пролеткультовский «этап». Пьеса задана в Москве. Поставлена в театре Революции.

Отсюда, собственно, и должен начинаться драматургический «счет» того Биль-Белоцерковского, которого мы знаем на сегодняшний день. Тема пьесы—эхо Октябрьской революции по ту сторону океана, в Америке. Сюжет—забастовка на пароходе «Вейтланд», где грузчики отказываются грузить оружие, направляемое в Европу против большевиков.

По существу и тут те же персонажи, что и в «Бифштексе с кровью».— Их нетрудно узнать. Но здесь они уже не романтические «бунтари», а организованная и планомерно действующая рабочая организация.

«Мы все силы должны положить,—говорит негр Том,—чтобы оружие не пошло в Россию. Если в порту не доберемся до штрейкбрехеров, то адреса квартир их найдем. Дело рискованное, но пусть нам кажется, что мы в армии большевиков. Там еще больше риска».

Театр им. Вахтангова.

1932 г.

Эм. Бескин