

ДВАДЦАТЬ лет — срок не слишком большой для жизни театра. Это лишь первоначальный этап, подготовительная стадия искания. Можно сказать, что Театр революции только-только вышел из младенческого возраста и его совсем недавно допущали к одному столу со взрослыми. Я даже не уверен — допущали ли. Скорее, он сам протискивался к столу, растолкая локтями соседей и потянувшись к разным вкусным блюдам, разбивая на пути стаканы и проливая соуса на чистую скатерть. Штёр ребенок криками и жадно, голодно посягает, но разлит не по годам. Надо учесть, и какие годы протекали его развитие, надо принять во внимание насыщенность и стремительность тех лет, в которые он совершил свой путь.

Театр революции — это лучший год. Если прислушаться к этому имени мне ирривинных ассоциаций, то глубина ответственности вызывает некоторое головокружение. И тем не менее мы это присягну молодому театру, признаю его существование, признаю связь с традициями его сынов и достигшим. Театр революции и день своего рождения вызывает ибидеющую эмоцию любого зрителя. Тут трудно только отметить его заслуги и отдавать должное его стараниям. Театр революции — весь в становлении и росте. Опыт моих двух встреч с Театром революции, раздельных иллитатенных промежутков, настолько еще жив и проносивший, что мне трудно урвать позу оратора с подлинным адресом в руках. Театр революции может возбудить любовь, но не почтительное преклонение. Он может вызвать раздражение, даже гнев, но не спяскоподобное порицание. Атмосфера прохладного равнодушия чужда этому театру, и в этом его сила и шармабельность.

Театр революции создавался вне прямой преемственности с традициями прошлого и группировок. Первый ряд театральных организмов возник и продолжал развиваться путем почвования от осколки старого создавая. Таково, например, все богатое, сложное и домашнее театровое семейство. Мелче характерным, но все же самостоятельным является образование театральными жанами и от Малого театра. Театр революции стоит особняком. С самого начала он занял своим собственным художественным хозяйством и с ранних лет был приучен к самостоятельной борьбе за творчество.

А. Файко

Формула и действительность

М. Советское искусство 11/11/33г.

Многое можно было бы прояснить между ним и Театром МОСПС, но это лишь лишнее, так сказать, ведомственное сходство. Театр революции не сумел, и это, может быть, к счастью, довольно самоопределяется и застыл в готовых образах. Его размах был затоплен шире. Он захотел не только обслужить нового зрителя. Он решил служить делу революционного театра. Он пытался сделать больше, больше всего, и не закреплять ценностные предатанные жанами факты и отношения. Отсюда и возникли трудности, которые театру пришлось постоянно преодолевать и которые часто тормозили его закономерное созидание. Слишком много было и серьезных проблем и практических задач, слишком мало переданных и накопленных знаний, в дороге прямых взаимосвязанных не входила в маршрут театра. Отсюда же только перебор в ритме работ, но даже провалы и падения и не только но отдельных спектаклях, а иногда по целым сезонам. Но жанами сила театра, его обективная необходимость, потребность и нем растущее вместе с ним новое, подлинно советское зрелище были настолько велики и очевидны, что театр вновь поднимался на ноги, часто даже с труппой, чтобы добиваться и утверждать свое мастерство в свой стиль.

Начал все-таки Мейерхольд. Он делал. Он первый впустил в театральный мир организмов жизни и продолжал возмущать путем почвования от осколки старого создавая. Таково, например, все богатое, сложное и домашнее театровое семейство. Мелче характерным, но все же самостоятельным является образование театральными жанами и от Малого театра. Театр революции стоит особняком. С самого начала он занял своим собственным художественным хозяйством и с ранних лет был приучен к самостоятельной борьбе за творчество.

стали театр: Удачи в ошибки, чередуясь и наслаивая друг на друга, все же к одному основному принципу — предельной бытовому и борьбе документальности. Они пытались разными приемами утвердить театральную правду вместо подражательного правдоподобия. Мне кажется, что исключим пунктом в этом смысле являлся замечательный постановка Мейерхольдом «Доходного места», одного из самых строгих и самых звучных спектаклей Москвы.

Приход к театр режиссеру митовского, в широком смысле этого слова, толка, как, например, Дикий и в особенности Попов, талантливый художественный руководитель театра, не исключил заново курса и не создал компромисса. Оба они, по существу, протестовали и оповизомовали, нашли для себя богатый и благодарный материал в театре и сумели во многом угадать замечательные конвулсы Театра революции.

Преодолевав бытовое и робкое правдоподобие, стремив в своей нудальности найти романтический нафос, театр естественна часто прибегал к митеризму, который уже сам по себе являл принцип этого преодоления. Очевидно обращение к западной тематике и на первых порах и образам экспрессионизма (Толлер). И здесь, паряду с метким пришедом и метким попаданием, случались промахи и срывы, но по в результате случайных отходоков в сторону, а во линии того же основного заново курса. Таким образом мы видим как бы две репертурные линии театра, взаимно дополняющие друг друга и часто взаимные друг на друга в процессе подготовки. При всем разнообразии приемов работы и покажи можно прояснить определенную преемственность между такими зваными, как, например, с одной стороны, — «Доходное место», «Нодушный пирот», «Человек с портфелем», «Поэма о холере», и с другой, — «Озеро Люль», «Пом-ля, мы

жизнем», «История одного убийства», «Убийца радости». Опыт работы с театром дал мне очень многое как драматургу и вплотную приблизил к той черновой работе, к той страде актера, в которой выковывается и формируется скульптурный образ. Я никогда не встречал в Театре революционном подобного следования моим художественным предложениям, но никогда не приходилось мне варьировать на беспарламентном и резкий отпор. Контакт между драматургом и актером шел и Театре революционном всегда по линии активного сотрудничества, взаимно дополняющих поисков и паходов — и это было не только на заре театра, но и в дальнейших стадиях, в период его созрелости и в большей уверенности в своих силах. Причина этого надосторожного контакта лежит, на мой взгляд, в большой степени в том обстоятельстве, что на театре не затосует дима традиции, не довлеет заветы непреложных овалов одной школы. Актер Театра революции не имел оснований впадать драматургу: «Я-то знаю, что и как мне нужно делать, в вот вы будете безбашен — приспосаботесь», а то у меня по вашему материалу ничего не получится». Скорее он мог предложить: «Я, знаете ли, ничего не знаю, но я могу, очень могу — давайте поощим вместе». И эти совместные замыслы очень часто шли на пользу обеих сторонам, они уточнялись и заострялись как спеленеский, так и драматургический материал.

Может ли мы даже сейчас, в моменте деятельности театра, говорить об актере Театра революционном как об уже определенной фигуре, хотя бы в том смысле, как мы это говорим об актере, например, Камерного театра или Театра имени Вахтангова? Думаю, что нет. Здесь все только рост и становление. В период моей первой встречи с Театром революционном, к моменту постановки «Озера Люль», актерский состав театра был чрезвычайно нестр и разновозрастен.

Случайность отдельных комбинаций была настолько очевидна, что режиссуре приходилось продолжать громадную трудность и стремления к единству спектакля. Трудность эта предельно была из года в год, от истинности к постановке, но, может быть, она и до сих пор окончательно не преодолевается. При всем этом мы имеем в актинге театра целый ряд крупных актерских знерипий.

Театр революции, несмотря на tenuность актерского состава (а в этом есть опасность), умеет сохранить себя и иодать зрительские все-таки прежде всего как театр актера. Разнообразие, несомненно, случайность преодолевались, преодолеваются и в процессе упорной и страстной работы. Нахождение единого языка идет неутомимо. Уже к моменту второй своей встречи — постановки «Человека с портфелем», — несмотря на приход и труппу театра целой группы артистов МХАТ II (которые одновременно и протестивали), я может быть, и благодарю сразу пришло, и имело внутри театра быстрое взаимное понимание и разрабатывались поставленных спеленеских задач.

Актер Театра революционном в работе своей жаден, непримирим и безудержен. Но его кроется заинтересованность, его эмпатический взлом не вредит единству и цельности спектакля. Столкновение творческих интересов идет в открытом бою, каквала обстановку режиссуры до высоких градусов. Стихию это можно описать по внешним регламентам, но основой на незыблемость авторитета, а лишь встречным темпераментом об'единяющего и ведущего руководителя. В таком контакте, в таком единении творческих сил театра на партизански отрядом растет и крепнет регулярное и высоко дисциплинированное войско. Температура репетиций не падает, она передается на сцену в спектаклях, а отсюда и в зрительский зал. На спектаклях Театра революционном редко бы-

вает благонамеренное и корректное построение. Зритель Театра революции, который пришел в который организационно не по формальным правилам распределения яваном, а по существу своей классовой целеустремленности, зритель этот, состоящий в большей своей массе из актива квалифицированных рабочих, из авангарда музыкальной и музыкальной молодежи, не дает театру остановиться на привычных средних дел. Он требовался. Может быть, певного имени, но он глубоко серьезен и глубоко амбициозен.

Я начал писать эти строки, желая по возможности конкретно отстояться на опыте двух своих встреч с Театром революционном. Мне хотелось разобраться в отдельных деталях нашего сотрудничества и помыслил — как и чему я научился от него как драматург. Но обидно материал, обилие, несмотря на сравнительно небольшую длительность и стороны нехватки общего осознания от Театра революционного, того чувства, которое он вызывает в процессе своего роста и открывающихся перспектив. Мне пришлось отказаться от описательного приема, от имен и прилагательных по линии некоего обобщения. Но могу ли я при этом, подлода ноги, вывести единую четкую формулу, включившую и себе определяющие зина и творческого метода театра? Вовсе, что нет. Я не вижу в театре застоявшихся массовых, законченных формаций, которые полностью бы мне прибрести и логической схеме определения. Формула эта неизбежно была бы пасодно противоречива, настолько переплеталась бы в цей моменты утверждений с моментами пожеланий, что этим самым она потеряла бы смысл и значение формулы. Но меня это не пугает. Принятия этого лежит не только в моем личном мировом и близком отношении к театру. На него вообще трудно взглянуть бесстрастно и только со стороны. Он, повторяю я, еще весь в становлении, весь в устройении частей и организации художественного единства. Формула не поспевает за жизнью. Тем лучше. Тем больше оснований ждать от него дальнейших творческих побед.