

К СТОЛЕТИЮ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

Что такое опыт, создавшийся представителями буржуазных слоев на потребу буржуазно-помещичьей-чиновнической культуры эпохи феодальной самодержавной России? Могут ли формы, выработанные таким образом и в такое время, быть сколько-нибудь полезными для нового революционного театра? Не является ли просто бессмыслицей стараться новое пролетарское кино влить в старое «императорское» меха?

Ответить на этот вопрос, на первый взгляд, особенно трудно по отношению к Александрийскому театру и даже — по отношению к Московскому Малому театру. В Малом театре уже при Шенкина сильно выступил бытовой реализм, который еще усилился после выступления буржуазного наступления на этот театр при Садоском. Между тем Александрийский театр был в отношении своему времени условнее; его сильной стороной оставался некоторый аристократический формализм.

В 1918 г. эта прелесть улетучилась в Александрийский театр была сильна. Лично у был близок к истинным требованиям поколечить с «новоем реакционного искусства».

Я решил спросить совета у самого Владимира Ильича. Должен сказать, что я всячески старался не приво- дить официально никаких изустных директив, которые довольно часто давались мне генеральным вождем по линии Наркомата, или поручениями, или даже присутствием в записках, которые я писал своим образом как бы своего, которое было услышано мною от Владимира Ильича. Мирной авторитет Ленина так огромен, что просто-таки страшно говорить от его имени. Не надейте уже порой неосторожности что-нибудь ему сказать, а лучше просто написать и показать. Поэтому я заранее просил читателя обратить внимание, что суммарные изложения той беседы, которую я имел в то время с Владимиром Ильичем, передается с максималь- ной доступной для меня добросовестностью, но что я прошу отнюдь не полагаться на него как на непосред- ственное слово учителя.

Итак, когда Владимир Ильичу в кабинет, не помню уже точно какого числа, но по моему случаю в сезон 1918-1919 г., я сказал ему, что полагаю приобре- нить все усилия для того, чтобы сохранить все лучшие театры страны. К этому я прибавил: «Пока, конечно, репертуар их стар, но от всякой грязи мы его тотчас же почистим. Публика, и притом именно пролетарская, ходит туда охотно. Как это публике, постепенно изменяется, даже самые консервативные театры постепенно изменятся. Думаю, что это изменение произойдет относительно скоро. Носить здесь прямую ложку я считаю опасным: у нас в этой области ничего взамен еще нет. И то, конечно, что будет расти, пожалуй, потеряет культурную мить. Ведь здесь же, ставшая с тем, что музыка недалекого буду- щего после этого, ведь нельзя же сделать пролетарской и закрыть консерватории и музыкальные училища и закрыть старые «феодално-буржуазные инструменты и ноты».

Владимир Ильич внимательно выслушал меня и отве- тил, чтобы я держался именно этой линии, только не за- нывался революцией. Пусть это будет, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут важно применять один эстетический принцип, а именно, более зрелое искусство загораживает развитие молодого, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет припрятывать конкуренция моло- дых явлений.

Я спросил совета Владимира Ильича, что всячески буду избегать по возможности. Только нельзя допу- стить, — сказал он, — чтобы психологи и шарапаны, которые сейчас в довольно большом числе стараются привязаться

к нашему пароду, стали бы нашими же силами играть неподобающую им и вредную для нас роль.

Владимир Ильич сказал на это буквально следующее: «Насчет психологов и шарапанов — Вы глубоко правы. Класс победивших, да еще такой, у которого собствен- ные интеллигентские силы пока количественно невелики, непременно делается жертвой таких элементов, если не ограждает себя от них. Это у некороткой ступени, — при- бавил Ленин смеясь, — и неизбежный результат и даже признак победы».

«Значит, резюмируем так, — сказал я, — все более или менее добросовестное в старом искусстве — охранять. Искусство не музейное, а действительное — театр, литера- тура, музыка — должны подвергаться некоторому но гру- бому воздействию в сторону скорейшей эволюции на- встречу новым потребностям. К этому я лично отно- ситься с разбором. Захватывающим заниматься им не надо. Давать ли возможность завоевывать себе все более важное место реальными художественными заслугами. В этом отношении можно возможно помогать им».

На это Ленин сказал: «Я думаю, что это довольно точная формула. Постарайтесь ее оттолкнуть нашей публи- ке, да и вообще публике в Ваших публикациях высту- плениях и статьях».

«Могу я при этом сослаться на Вас? — спросил я. — Зачем же? Я себя за специалиста в вопросах искус- ства не выдаю. Раз Вы нарком — у Вас у самого должно быть достаточно авторитета».

На это наша беседа и кончилась. Эту именно полити- ку в общем и целом вел наш театр и советская власть все время. За исключением, пожалуй, в начале, как это ни странно... Наркомфина. Действительно, Наркомфин довольно легко ассимилировал сумми, необхо- димые на поддержку всей старой индустрии, в том числе и театров, но от ядро в лучшем случае можно было считать только группой на все новое. Сколько было его в новом составе). А между тем всякий раз давали им «Наркомфину за то, чтобы иметь возможность не- возможно шире «полить» молодую раседа».

Каковы были результаты этой политики по отноше- нию к старым выходящим театрам вообще?

Насколько и знало, в настоящее время никаких сомне- ний в правильности этой политики больше нет. Она продолжается и в настоящее время, хотя времени ушло много и изменилась не только обстановка вокруг старых театров, но и их собственная природа.

Чем заключается основная черта советского после- революционного театра? Она заключается в том, что театр сделался для нас частью органической частью общественной жизни и, прежде всего, главной частью общественной жизни в этой жизни, — социальным процессом, происходя- щим в этой жизни.

Эту служебную роль театра подчас стараются припи- сать те или другие сторонники так называемой свободы искусства. Однако, так называемая свобода искусства, по- нятая, никогда не бывает свободой, если общи- ны не видна, о чем говорилось уже в первом разделе. Нужным здесь это понятие. А во-вторых, если общи- ства представляет собой не более или менее разрознен- ный человеческий коллектив с чертами, а именно, с творчеством, — то никто из настоящих сынов и сотрудни- ков этого общества не может быть свободен в том смы- сле, чтобы не возмущаться обилием волнений, не мучить- ся. Предполагается, что художник, не способствовать победе. Предлагается, что художник, не стараться, а именно, я, может быть, в первую очередь драматург, — является частью общества особенно чутким и активным. Он чутко воспри- нимает окружающее, и его художественное дарование

сказывается прежде всего в желании представить обще- ству в обработанной и яркой форме какие-то показав- шиеся ему особенно существенными элементы социальной среды. По его активности не ограничивается только этой воспринимающей и воспринимающей чуткостью; он еще старается сделать свои идеи и образы — идеми- силами. Он старается, чтобы обработанный обществен- ный материал являлся истинным эстетическим явлением и направляющей к победе положительной силой.

Театр великих общественных эпох всегда был про- никнут этими тенденциями современности, был могучим именно благодаря своей современности часто оказывался «вечным». Поэтому мы можем только радоваться и гор- диться тем, что театр наш все больше и больше пере- полняется этими благоприятными тенденциями. Но Александрийский театр мог соединять эти тенденции с миним. служением чистому искусству. Это было даже сподручно ему. Чистое искусство, изображение явлений «общечеловеческих», т. е. мало окрашенных временем, самодевушечий комизм, самодевушечий формальная кра- сивость и подобные вещи как раз являются прекрасными способами того притупления противоречий, того их за- маскирования, которое служило добру служу «про- скому» фронту, не очень-то любимому открытую игру без масок.

В известной, хотя и в несколько меньшей, степени это относится ко всем старым театрам. Но здесь, конечно, начинаются значительные разногласия, значительный раз- брод в самой практике театра, словом, те явления, на борьбу с которыми сейчас, которые составляют существо претерпевшего нами со времени революции театрального пути.

Прежде всего, театр есть искусство, имеющее свои законы. В театре очень большую роль играют яркость, вынуждено быстро идущих процессов, отражаемых сценой. Театр должен быть эффектным.

Здесь наш революционный театр может оказаться в опасности прежде всего со стороны двух крайностей. Вообразите, что эффектность есть признак «буржуазного театра» (а она — признак всякого хорошего театра, как действительности и меткость есть признак всякого хоро- шего оружия, буржуазного или пролетарского), он может естеством на пагубный путь как изначального порока ре- ализма, прототипом фотографического отражения при- роды. Такую тенденцию проявляет театр и в наши дни, и у нас. Никто бы не стал особенно паки представи- тели пессимистической, разочаровавшейся интеллигенции.

В свое время на одном из соци- альных демократиче- ских съездов на пред- ложение полнители рабочие бурно протестовали против этого, может быть, и утонченного, но в целом, не при- водившего к подьему театра.

Впрочем, этот риск не так велик. Сама наша жизнь настолько ярка и могуча, что очень трудно случайно «сфотграфировать» ее так, чтобы получалась серенькая группа.

Зато театру труднового бывает оказываться на уровне «эф- фекта самой жизни».

Это прежде всего бросается

в глаза, поскольку в обработанной и яркой форме какие-то показав- шиеся ему особенно существенными элементы социальной среды. По его активности не ограничивается только этой воспринимающей и воспринимающей чуткостью; он еще старается сделать свои идеи и образы — идеми- силами. Он старается, чтобы обработанный обществен- ный материал являлся истинным эстетическим явлением и направляющей к победе положительной силой.

Театр великих общественных эпох всегда был про- никнут этими тенденциями современности, был могучим именно благодаря своей современности часто оказывался «вечным». Поэтому мы можем только радоваться и гор- диться тем, что театр наш все больше и больше пере- полняется этими благоприятными тенденциями. Но Александрийский театр мог соединять эти тенденции с миним. служением чистому искусству. Это было даже сподручно ему. Чистое искусство, изображение явлений «общечеловеческих», т. е. мало окрашенных временем, самодевушечий комизм, самодевушечий формальная кра- сивость и подобные вещи как раз являются прекрасными способами того притупления противоречий, того их за- маскирования, которое служило добру служу «про- скому» фронту, не очень-то любимому открытую игру без масок.

Вот почему театр иногда может оказаться в опасности и противоположного желания — желая эффектно. На- противоположного слова мелодрам старого мира он может грубо глумиться краски, кричать, бешено жестикули- ровать и всей этой версозностью на самом деле так- зываемые богатые содержания, которые драматург вы- брал и хочет изложить, если дело идет о хорошо направ- ленности творческой воле.

Очевидно, что здесь имеется какой-то средний путь, чуждающийся аляповатости, ходульности, скверной те- атральности и в то же время далекий от честной прозы, от «буничного серенького колорита», который казался бы интеллигент-натуралистами и психологам-импрессионистам.

С этим связана еще одна проблема, которую можно здесь коснуться. Представители «художественной чести- ности» в театре, представители «бывшей» чуждате- ности» очень любят находить в «этих модах» — «Волну боию». А в положительных типах высказываю разную скверну, которая, по мнению таких высказыва и практи- ческой литературы и сцен, делая бы эти типы есте- ственные.

Для этих людей слово «тенденциозность» превратится в ругательное. Под этим словом разумелась исклю- чительно бездарная тенденциозность, т. е. такая, при наиз- числении которой видно, что автор сыпается что-то доказав, но не может этого сделать и, так сказать, идет на художественной кожи кон.

Между тем, все величайшие произведения мировой литературы претерпевали: начиная с трагедий Эсхила и Го- мерия до Стернована и Толстого. Все это, конечно, не только субъективно, т. е. ответственности бы ин- тересным и горячим убеждением автора; и объективно, т. е. вытекал бы из окружающей действительности. Был это так, то быть тенденциозным — просто значит бес- смысленно осветить почерпнутый в жизни материал.

Бояться отхода от действительности, бояться подра- жания — это значит вообще бояться копироваться, ве- щать бояться архитектоники, бояться содейкой оформ- ления своего материала. Какую угодно сцену инди- вidualной неприязни зритель простит за внутреннюю правду! В самом деле, что же правдиво-реалистического в бро- дящемся с богами Прометея, прикованном к скале, печ- ные которого растеряны, корчавшимся Сизифом, бегущим, соображая философские образы. Но образ этот есть — истинный символ мериального и политического Аристота- силы, которая по своему достоинству выше власти, ее



Афиша спектакля «Страх» 1931 г.



Первая афиша Александрийского театра 1932 года