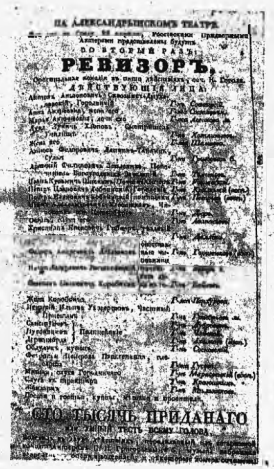
угнетающей, и которая бесстрашно протестует против этой власти. И поэтому Прометей оказался бессмертным.

Или что же правдивого, если у Щедрина рыбы разговаривают? Если карась ведет у него диспуты с ершом? Но эта форма оказалась необычайно подходящей для того, чтобы дать бессмертную критику жвачного, мягкотелого либерализма и изобразить его бесславную трагедию.

Мы нарочно взяли крайние примеры, но следует помнить, что всякое „доделывание" характеров и ситуаций ради более яркого показа основной идеи—вполне допустимо. И вместе с тем, однако, здесь должен быть налицо художественный такт, ибо если вы будете изображать наши отрицательные типы, например, сплошь людьми слабыми, глупыми, насквозь подлыми, то будет ли сколько-нибудь ценна изображаемая вами борьба или победа ваших „героев"? Конечно, нет.

Когда слабый автор, имеющий мало жизненных наблюдений, недостаточно руководствующийся глубоко продуманной и прочувствованной тенденцией, берется за дело, он прибегает к самым простым методам, т. е. к самым неубедительным, самым неискусным, и они предательски изменяют ему и губят его намерения.

Советский театр ищет своих методов, а главное, творит свои опыты. Нужно найти путь, который был бы материалистическим, отражая явления действительности и действительные законы их, и который был бы вместе



Афиша второго представления спектакля „Ревизор"

с тем могуч своим полетом, своим устремлением к великим целям, своим, как говорит Энгельс, „практическим идеализмом", ибо наш практический идеализм (берем даже ближайшее: цели нашей пятилетки) неразрывно связан с действительностью, вытекает из нее и, вместе с тем зовет к величайшему целесообразному напряжению сил, что невозможно вне атмосферы энтузиазма. Поиски шедевров нового театра идут с разных сторон: ищут ТРАМы, ищет Пролеткульт и другие чисто революционные театры, в том числе сильно вооруженный театр им. Мейерхольда, ищут и старые театры. Ищут и находят. Прекрасные спектакли бывали и в Малом театре, во 2-м Художественном, тем более у Вахтангова, театр имени которого скорее должен быть отнесен к полностью революционным, но также в чрезвычайно большей мере в Художественном театре, сильные традиционные корни которого несомненны. Победы имелись и имеются и в бывш. Александринском театре.

Чисто революционным театрам (не исключая ТРАМа, но, пожалуй, исключая театр им. Вахтангова) свойственны еще пока незрелость, неуверенность замыслов и несоответствие зачастую между замыслом и наличным умением. Этим театрам нужно расти. То же относится к большинству театров других национальностей нашего Союза.

Театр им. Мейерхольда и сам по себе и в своем шиночайшем влиянии старался свою собственную революционную традицию, заключавшуюся в сруве старых театральных форм и замене их теми, которые несла с собой бунтующая, но лишенная идеалов мелкобуржуазная тенденция, шедшая в разных странах под знаменем футуризма,—соединить с новым коммунистическим революционным духом. Одно время для обозначения этого стыка употребляли слово *комфут* (коммунист-футурист).

Я нисколько не отрицаю, что многие приемы смелого, отбрасывающего всякое внешнее подражание действительности, свободно стилизующего искусства „молодых и левых" может приводить иногда к чудесным результатам, может быть, нам особенно нужным, когда мы захотим, так сказать, „повристофанить" в театре, дать карикатуру или кошмарное отражение зла, враждебного нам уклада жизни. Но значит ли это, что комфутовские приемы единственные? Разумеется, нет! Очень часто наоборот, нам нужно путем тщательнейшего показа даже мелочей материальной среды показать всесторонне выводимые нами типы и типичные положения. Реализм, преисполненный точных наблюдений, очень часто является победоноснейшим оружием в руках пролетария. Ни тот ни другой метод не противоречит диалектическому материализму.

Практически, увлекаясь стилизацией и стараясь густо сдобрить ее такой вкусной для публики вещью, как ошеломляющие трюки, — театр комфутовского толка очень часто заслонял социальное содержание блеском технической формы, а в этом случае неизбежно теряется самая жизненность изображаемых явлений, и получается крайне искусственное отражение их. Такой театр успевает отразить лишь схематическое и тем самым впадает в механистический материализм.

Художественному театру, Малому театру приходилось итти от реальной психологии, от реального, тонко воспроизведенного быта, который так или иначе занимал очень большое или даже господствующее место в прежнем, прежнем этих театров. Все это давало возможность, при некотором оживлении темпов, при большем рельефе и цвете, при более пламенеющих красках, отразить и новый быт и новую психологию во всей их жизненности.

Основным препятствием для этих театров на таком пути служило то, что старые директора, режиссеры и артисты относились к этой новой жизни без понимания и часто без симпатии, а если эти предпосылки отсутствуют, крайне трудно ждать положительного эффекта.

Черты эти, однако, постепенно уходят в прошлое. Если еще и теперь приходится отметить, что часто как раз реакционные типы, взятые тем или другим автором с известной художественной мягкостью, обрисовываются еще более мягко и почти любовно художниками старой сцены, то все чаще встречаем мы, и остро, едко схваченный силуэт врага и проникновенно, с необходимой простотой, но несомненной нежностью переданный публике положительный революционный образ.

Александринский театр шел тем же путем, пожалуй, медленнее, чем московские театры. Он больше любил отсидеться за тонким исполнением русской и иностранной классики, он осторожнее допускал новые пьесы и играл их с той же осторожностью, иногда граничившей с боязливостью, как комнатная собачка, попавшая в воду и потом отряхивающая лапы. Все же отдельные успехи нельзя было не отметить. Театр под руководством народного артиста Ю. М. Юрьева проявлял известную чуткость к новому и стремился к тому сочетанию старого искусства, приобретенного долгим опытом, с новым содержанием, превосходные образцы которого дал Художественный и отчасти Малый театр. Но движение театра было слишком медленным и осторожным,—поэтому в нем произошел переворот.

Переворот принес с собой много хорошего. Репертуар резко сдвинулся влево, добрая воля театра к тому, чтобы сделаться законченным революционным театром, не подлежит сомнению.

Но я решаюсь высказать здесь мнение, основанное на знакомстве с довольно значительным числом спектаклей Александринского театра самой новейшей формации. Александринский театр увлекся, так сказать, внешней новизной фактуры своих спектаклей.

Это может объясняться многими причинами. В старину Александринский театр был всегда театром блестящей формы. Может быть, потому, что многие лучшие его представители вовсе не сочувствовали той про-прусской линии, которую вел театр. А в этом случае что же другое можно делать, как не оказаться формально на высоте поставленной задачи, однако, без внутренней теплоты, без той художественной искренности, которая зажигает публику.

Но, с другой стороны, те новые элементы, которые пошли в театр и стали руководить им, относятся к числу людей доброй революционной воли, но людей, находящихся в пути, как это долго было с самым крупным, —по-своему, может быть, великим,—представителем комфутовского начала Владимиром Маяковским. Его теоретики получили его повторять:— Разве искусство может светить?

„Художник,—толковал Маяковский, — это мастер, такой же мастер, как, например, портной. Что ему закажут, то он и делает. Его дело, чтобы заказ был выполнен виртуозно, а в сущность заказа он может и не вникать".

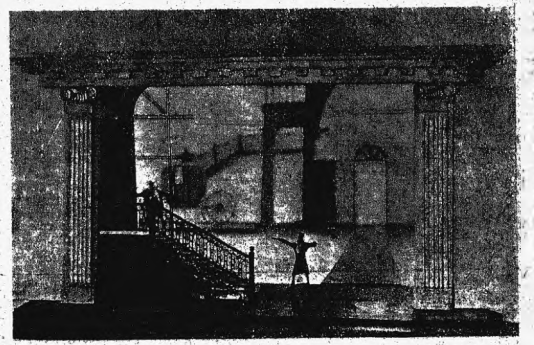
Эта, довольно циничная, разновидность формализма скрадывалась у Маяковского его несомненной симпатией к революции. Ведь на самом деле он был гораздо более лирическим, сверкающим и греющим художником, — и это к его чести. К концу это становилось все более очевидным. Первоначальный формализм превращался в своего рода подвижничество. Маяковский со своеобразным и мучительным восторгом наступал на горло своей собственной песне", т. е. своему мелкобуржуазному индивидуалистическому лиризму для того, чтобы эта личная песня не мешала греметь общественной песне, не мешала Маяковскому быть грандиозным органом, трубы которого наполняла буря революции.

Но я никак не могу сказать, чтобы последней формации Александринский театр стоял на такой высоте. Как-будто не совсем доверяя себе в попытках отразить живую жизнь в нормальном, но ярком и чистом зеркале нового искусства, Александринский театр нередко придает этому зеркалу курьезную форму, нередко вставляет его в несколько гаерскую рамку, наклеивая на поверхность зеркала разноцветные бумажки.

Я говорю все это вовсе не для того, чтобы порицать Александринский театр или отрицать его достижения, но я отмечаю это, чтобы высказать свое мнение о нем как о театре, находящемся в пути и идущем от своего прошлого к своему будущему.

«Конец Криворыльска» 1926 г.

„Страх" 1931 г.



„Горе от ума" 1932 г.