

ЗА КУЛИСАМИ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА¹

С Н О В А В П Р О В И Н Ц И И

После очень большого промежутка, уж в эпоху революции, снова очутился я в самой гуще театральной провинции.

Великая ломка, охватившая все стороны жизни, наступала и для театра. Началась раскочка его застоявшегося быта. Февральская революция мало чем сказалась на внешней и внутренней жизни театра. Дни Февраля застали театр в том его, несомненно, упадочном состоянии в каком он пребывал в годы великой европейской бойни. Театр в ту эпоху стал откровенно играть роль развлекателя. Если это не слишком явственно выплывало на поверхность столичной театральной жизни, то на провинциальной сказывалось с очевидностью. Города, расположенные поближе к тылу армии, держались старого правила, крепко запомнившегося ещё со времен Русско-Японской войны, когда некие ловкие антрепренёры, не убоявшись неведомого края, пожинали лавры на Дальнем Востоке в тылу сражающейся и отступающей армии. Здесь – в Харбине, Хабаровске и Владивостоке – текли реки шампанского и прожигались бешеные деньги. Это правило говорило, что не следует класть охулки на руку, когда есть полная возможность нажиться. И театры в далёком и в близком тылу, в особенности, в районе юго-западного фронта, работали «на славу». И в репертуарном отношении время было вполне упадочное. Символизм, давший могучую струю в поэзии, в драме явно вырождался. Арцыбашевщина распустилась пышным и ядовитым цветком. Шовинизм, охвативший интеллигенцию, незамедлительно сказался и на небывалом росте ура-патриотической макулатуры. Даже Мамонт Дальский, последний могиқан трагедии, играл какую-то мазню, в которой изображались подвиги русских и зверства немцев. Всё было пропитано алчной наживой, спекуляцией, большой и жадной мечтой урвать побольше от жизни. Если к этим тыловым настроениям присоединить тот смрад распутиновщины, который стоял над страной, то атмосфера накануне Февраля обрисовуется вполне рельефно. Не очень расчистилась она в первый месяцы после февраля - марта 1917 г. Кое-кто из явно чёрного успел перекраситься в бледно-красный цвет, нацепил розовую бутоньерку, кокарду зауряд-чиновника повил алой ленточкой, закричал: «Война до победного конца», и стал торговать акциями «Займа свободы». Для «солдатиков», страждущих в лазаретах и госпиталях, стали устраивать концерты, и жирные актёрские голоса декламировали жалостливые стишки. Было в моде ездить «с подарками» в окопы. И здесь не обходилось без бари-

¹ Здесь публикуются несколько глав (начиная с третьей – в первых двух описываются эпизоды жизни в Пензе) из книги Ю. Соболева «За кулисами провинциального театра». М. «Теа-кинопечать», 1928. Подготовка текста: журнал «Вертикаль. XXI век». (Ред.)

тонов героев и нежных сопрано провинциальных «гранд-кокеток». Но в общем, жили ещё беспечно, тем паче, что Временное правительство стало чрезвычайно либеральным в смысле освобождения от «действующей армии» мобилизованных актёров. Возникали специальные военные труппы и военные театры. Пайки входили «всерьёз и надолго» в обиход актёрской жизни. А играть продолжали прежнее, впрочем, добавленное дребеденью, посвященной «последним царским дням» и похождениям Распутина. Ещё задолго до появления «Заговора императрицы» грузная фигура старца в шёлковой рубахе и в высоких сапогах появилась на сценах провинциальных театриков.

Этому «беспечальному житью-бытью» положил конец Октябрь. Новые организационные формы, регулирующие жизнь театра, вводились медленно, усваивались трудно и встречали сопротивление. О национализации театров говорили много, но долгое время национализация эта не была декретирована. Антрепренёры были отменены, что не помешало им в своих же бывших театрах оставаться в качестве директоров и главных администраторов, тайной надеждой устеречь добро: библиотеку, декорации, костюмы. «Устеречь» не удалось, потому что уже в 1919 г. театральное имущество провинциальных театров было взято на учёт и было объявлено национальной собственностью.

Был создан при Наркомпросе особый Театральный Отдел, ведающий всеми театральными делами. О.Д. Каменева была его первой заведующей, «Вестник Театра» – его первым официальным органом. Будущим историкам театра российского в революционную эпоху даст этот журнал необыкновенно ценный материал. Удивительные вещи можно обнаружить среди распоряжений и приказов ТЕО, печатавшихся в «Вестнике Театра». Так, например, можно прочесть длинное разъяснение, указывающее, что единственно правомочным органом, ведающим всей театральной политикой Республики, является ТЕО, а не те самочинные отделы искусств, которые, беря на себя функции областных, как бы отделились от центра. Так, всем Губисполкомам и Горисполкомам Астраханской, Казанской, Пермской, Саратовской, Нижегородской, Пензенской и Симбирской губерний было разослано за подписью Дм. Бассальго обращение с просьбой выделять самостоятельные отделы искусства, в виду образования «особого поволжского отдела искусств». ТЕО спешил указать, что этот самочинный областной отдел «в корне разрушает целостную организацию, определившуюся конструкцией отделов Народного Образования Наркомпроса». Много потребовалось усилий, чтобы упразднить эту зародившуюся в Саратове, самочинную театральную республику! Но, несмотря на вполне естественную неразбериху, которая ещё господствовала во всех отношениях между центром и провинцией, несмотря на доносившиеся с мест жалобы на искажения театральной линии, взятой центром, а эта линия, главным образом, сводилась к системе охранительной в отношении культуры прошлого и к поощрению зачатков стихийно возникающего рабоче-крестьянского театра, несмотря, говорю я, на все эти неувязки, – время для работы в провинциальном театре было интересным. Казалось очень заманчивым, после долгого перерыва и отхода от практической работы, вновь соприкоснуться с театральной действительностью. Перспективы раскрывались широкие. Революция провела такие глубокие борозды, так могуче вспахала почву для посевов новых семян, что и служба в провинциальном театре окрашивалась в новые неожиданные цвета.

Осень 19-го года Москва встретила уже давшим себя чувствовать недостатком в топливе, хлебе и всех иных, как они назывались тогда, «нормированных продуктах». Уже останавливалось трамвайное движение, не горело электричество, тащились по улицам тележки, нагруженные пайками. Если, с одной стороны, был прав А.В. Луначарский, в одной из своих статей, относящихся к тому году, писавший, что Москва в театральном отношении может похвастаться исканиями новых форм и

необыкновенным вниманием к вышюкой классике, то, с другой стороны, был бы прав и тот сторонний наблюдатель, который, подметив необыкновенную актёрскую предприимчивость, в смысле добывания пайков, определил бы этот год, как год величайшей театральной халтуры. Не слишком поэтому много заманчивого сулила мне лично Москва в театральном отношении в тот «Голый год».

Директор Советского театра в Нижнем Новгороде, покойный теперь Н.Д. Лебедев, ещё до революции считавшийся чрезвычайно культурным антрепренёром, предложил мне поехать в качестве режиссёра в Нижний. С Нижнего начинается полоса моих театральных скитальчеств. О них я сохранил рассказ в отрывках из дневника. В них – запись непосредственных впечатлений. В этом их ценность. Некоторая резкость суждений, здесь проскальзывающая, объяснима именно тем, что это впечатление момента, что это запись о людях и о нравах, сделанная в непосредственной близости к ним. Если бы и писал о них, отойдя от них на расстояние времени, может быть, многое подверглось бы иной оценке и показалось бы иным. Но не хочется ничего менять. Думаю, что для познания существа провинциальной сцены, такой, какой она была после 1917 года – от эпохи военного коммунизма до введения новой экономической политики, – эти непосредственные записи более ценны.

Н.Д. Лебедев директорствовал уже второй год. Революция его застала антрепренёром Нижегородского театра. Здесь было его большое и художественно очень ценное театральное имущество, являющееся теперь национальной собственностью. Но Н.Д. Лебедев был человек образованный и достаточно умный для того, чтобы не ждать «падения большевиков через две недели». Он понял, что пришла ему пора проститься с собственностью раз и навсегда. И человек во всём, что он делал, чрезвычайно добросовестный, он с великой добросовестностью стал сберегать и охранять для государства то, что так ещё недавно принадлежало ему. И в бытность свою антрепренёром считал, что ту пользу, которую он искал, от театра, он сможет получить куда легче и даже в больших размерах, если поставит дело прочно и в чисто художественном отношении интересно. В Нижний Новгород он перебрался после пяти или шести блестяще проведенных в Самаре сезонов.

Он всегда подбирал более чем приличный состав труппы и строил дело не только на актёрах, но и на режиссуре. Не был он чужд и новым веяниям в искусстве. Каждое лето наезжая в Германию и во Францию, он изучал за границей и спектакли Рейнгардта, и работы Антуана. Был поклонник и знаток Московского Художественного театра и располагал великолепной театральной и художественной библиотекой.

В сезоне 1919–20 г. у него служило в труппе несколько прекрасных актёров: П.Д. Муромцев, А.К. Гринев, А.Г. Георгиевский, М.Ф. Сычев, М.П. Смелков, А.И. Калантар, А.И. Охотина, а из молодежи – В.Д. Королев, З.М. Богданова, О.А. Ленская, П.П. Званцев.

Но вот что я записал в своем дневнике, проработав год в Нижнем Новгороде. «Провинциальный театр в сентябре 1919 г. я застал таким, каким оставил его осенью 1910 г. Слово и не пронеслась над Россией величайшая социальная революция! Весь строй жизни перевернут, новая психология, иная душевная осознанность владеет нами всеми, а театр где-нибудь в Астрахани, Симбирске или Нижнем Новгороде продолжает жить такую же жизнью, какую он влачил четверть века тому назад. Я знаю: внешние формы его бытия подвергались значительной ломке, исчез и самый принцип театра-лавочки, театра, как доходного торгового предприятия, – словом, изменилось многое, но внутреннее существо его, то есть то самое, чем жил театр 20–15, 10 лет назад, – осталось неизменным. Это очень ярко сказывается на репертуаре. Если пробежать список пьес, сыгранных за сезон 1919 – 20 г. в самых крупных городах Поволжья, то покажется, что в этом отношении всё обстоит как будто

бы благополучно¹. Вот, что было дано, например, в Нижнем Новгороде: «Бедность не порок», «Бесприданница», «Последняя жертва», «Волки и овцы», «На дне», «Смерть Пазухина», «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного», «Три сестры», «Сатана», «Старообрядка», «Игра интересов», «Павел Первый», «Гамлет», «Шоколадный солдатик», «Ревизор», «Человек из народа», «Царь Иудейский», «Двенадцатая ночь», «Мария Стюарт», «Хозяйка гостиницы», «Собака садовника», «Эльга», «Власть тьмы», «Касатка», «Цена жизни», «Вольнонаемные».

В сезоне 1921 г. прошли: «Дядя Ваня», «Лес», «Горе от ума», «Юлий Цезарь», опять «Ревизор» и опять «Волки и овцы», «Плоды просвещения», «Холопы», «Идиот» и др.

«Вот репертуар самарского городского театра:

«Уриэль Акоста», «Гибель надежды», «Хозяйка гостиницы», «Недоросль», «Адвокат Пателен», «Перед бурей», «Огни Ивановой ночи», «В старые годы», «Пигмалион», «Свои люди сочтемся», «Без вины виноватые», «Игра интересов», «Дети солнца», «Стенька Разин», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Минувшее», «Мещане», «Трильби», «Порченые», «Светит да не греет».

Летом 1920 г. в Самаре шли:

«Взятие Бастилии», «Трильби», «Дядя Ваня», «Идиот», «Ведьма», «Цыганка Занда», «Измена», «Женитьба Фигаро», «Кин», «Педагоги», «Родина».

В Казани за зиму 1919 – 20 г. сыграно:

«Савва», «Василиса Мелентьевна», «Каширская старина», «Гроза», «Последняя жертва», «Женитьба Бальзаминова», «Волки и овцы», «Дурные пастыри», «Гибель надежды», «Солнечные лучи», «На заре», «Касатка», «Уриэль Акоста».

Не привожу репертуара других городов: там игралось приблизительно то же самое, так что Саратов походил в этом отношении на Астрахань, а Астрахань на Симбирск. Итак, при поверхностном суждении репертуарный вопрос обстоял тогда благополучно. Но взгляדים более внимательно и обнаружим мещанскую мешанину из плохо приготовленного «по старым рецептам» Островского, разбавленного Шпажинским, Трахтенбергом и Мясницким и сдобренного «для вкуса» исковерканным и непонятным Шекспиром и Мольером.

Прежде всего: каким годом датирован весь этот список? Сезоном тысяча девятьсот девятнадцатого года?

Неправда! Что же в этом перечне характерного и отметного для второго года революции?

Ровным счетом ничего: ни с точки зрения агитационной, ни со стороны художественной. Я сознательно хочу строить дальнейшие мои выводы именно на этих двух основных репертуарных элементах: революционности содержания и художественности формы, в сочетании коих должен состоять репертуар современного театра, ибо, если он, с одной стороны, не отражая пафоса революции, не имеет никакого агитационного значения, а с другой – не являет и нового внешнего подхода в смысле формы, – то спрашивается, чем же такой репертуар будет отличен от того, каким нас угощали 10, 15, 20 лет назад?

Но может быть, в приведенных списках найдется полтора десятка таких вещей, которые, по крайней мере, удовлетворяют первому условию.

Увы – в этом отношении дело обстоит совершенно безнадежно. Самым ярким выразителем аполитичности (если это можно назвать «аполитичностью») репертуара, бесспорно, является Нижегородский советский театр, за весь сезон 1919 – 20 г. не давший ни одной подлинно революционной или имеющей хоть какое-нибудь агитационное значе-

¹ Тут я должен в эту старую запись дневника вставить одно пояснение: летом 1920 г., отправляясь с агит-пароходом в поездку по всему бассейну Волги, я получил поручение от ТЕО обследовать крупнейшие города Поволжья в отношении репертуарном и художественном, – вот почему я и писал не только о Нижнем Новгороде, но и о Самаре, Саратове, Астрахани. (Авт.).

ние пьесы. Даже в такие дни, как годовщина Октябрьской революции и Первое мая, в этом театре неизменно ставился... «Ревизор».

«Чисто художественному» направлению Нижегородского театра могут позавидовать театры Казанский и Самарский: первый дал три более или менее революционные пьесы: «На заре», «Солнечные лучи» и «Дурные пастыри», а второй две: зимой «Стеньку Разина», а летом – «Взятие Бастилии»...

Впрочем, отсутствие пьес, отражающих пафос революции и хоть сколько-нибудь отвечающих современности, в репертуаре провинциальных театров объясняется отчасти и недостатком их на рынке. Отсюда и происходит курьёзнейшее смешение понятий: историческую драму Ром. Роллана «Взятие Бастилии», или такое, сомнительное в смысле агитационном, произведение, как потшеровскую «Свободу» или анахро-романтическую поэму В. Каменского «Стенька Разин» выдают за современный репертуар, имеющий, якобы, чисто революционное значение и «гармонирующий современности». Итак, констатируем, что провинциальный театр, пока что, никакой политической агитацией, хотя бы в форме театра революционной сатиры, в сезоне 1919 – 1920, 1920 – 1921 г. не занимался.

Но, может быть, он жил новыми художественными формами, быть может, в старом репертуаре он находил вещи, по пафосу их внутреннего содержания, по пламенности их действия, по яркости их интриги и занимательности зрелища, отвечающие бурной, сверкающей жизни, страстной, полной напряженного драматизма?

Увы! И этот элемент «театрального» театра выпадал в репертуарном плане провинциального театра. От того, что в Самаре в 1919 году сыграли, например, «Хозяйку гостиницы», обще-репертуарное направление несколько не изменилось в сторону иного подхода к театру. «Хозяйка гостиницы» потонула в мещанской атмосфере «Огней Ивановой ночи», «Родины», «Трильби», «Ведьмы» и прочей стряпни, от запаха которой на расстоянии становится тошно.

Героический театр, театр действия, зрелища, интриги, театр высокой комедии и злой сатиры, – где был он?

Всё же Нижегородский театр, в смысле чистоты своей репертуарной линии, конечно, был выше остальных поволжских театров. Здесь доминировал «классицизм», и если т.-н. «Старообрядка» и портила афишу, «обрамлённую» именами Островского, Гоголя, Горького, Чехова, Салтыкова-Щедрина, Шекспира, Ал. Толстого и Лопе де Вега, то это так, случайная клякса.

Но если даже и выделить эту своеобразную чистоту репертуарной линии Нижегородского театра, то всё же нельзя не признать, что и «классицизм», усердно насаждавшийся Н.Д. Лебедевым (директор Нижегородского театра), подавался в такой обильной дозе, что становилось скучновато. Это верно и на сей день. Я понимаю, что и классики должны сейчас найти своё место в современном театре: прав А.В. Луначарский, убеждающий, что пролетариат должен посмотреть и отобрать себе на потребу всё, что есть ценного в сокровищнице буржуазной культуры. Но ударь раз – ударь два, но зачем же до бесчувствия¹ потчевать всё теми же «Волками и овцами», всё тем же «Грозным», тем же «Ревизором»? И потом: не всякий «классик» и не всякое его творение нужны современности. Инсценированный «Идиот» Достоевского сейчас не ко времени, – от него идёт запах тления.

Весьма легко массовому зрителю, в том числе иному рабочему и красноармейцу, привить в театре мещанские вкусы. Посмотрите, с каким потрясающим успехом шла тупомещанская «Старообрядка» в 1919-м году!

И в то время, когда чудесная «Игра интересов», трактованная не в стиле мещанского театра, а как буффонада, как смелая игра масок, встретила столь яростное сопротивление части актёров, в то время, ког-

1 «Ну, он и ударь, и раз ударь, и два ударь. <...> Ведь до бесчувствия!» – фраза Расплюева из комедии А.В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского. (Ред.).

да «Двенадцатая ночь» была понята исполнителями, как «глухой фарс» – в это же самое время, разыгранная как «по ногам», шла «Старообрядка».

Вы помните, как возмущается в чеховской «Чайке» Треплев современным ему театром, пьесами этого театра, которые говорят о том, «как люди пьют, едят, носят свои пиджаки и стараются из пошлых фраз выудить мораль, мораль маленькую, удобопонятную»; вы помните его восклицание, что «от рутины современного театра» ему хочется бежать, «как бежал Мопассан от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью...».

«Чайка» написана в 1896 г. Не странно ли, что через четверть века эти слова ещё не утратили свой смысл и значение?

«Новые формы нужны, – новые формы», – слышался нам замогильный голос того же декадента Треплева. и мы, современники величайшего мирового переворота, вторили ему.

В области же формы сценического осуществления репертуара в провинции дело обстоит ужасно, ибо все его и этом отношении «достижения» не больше, чем отрывок от дурно переваренных методов Художественного театра. Так я писал тогда, объясняя происхождение «отрывки» тем, что достижения Московского Художественного театра успели докатиться до провинции тогда, когда театр этот почти состарился. Ещё пятнадцать лет тому назад старая актёрская гвардия могла кричать о том, что она не приемлет всех этих «сверчков». Пятнадцать лет тому назад революция, произведённая К.С. Станиславским и Немировичем-Данченко, ужаснула закоренелых в былых традициях «нутряных» актёров.

Долгие понадобились годы, чтобы смелые завоевания художественников, пробив толщу предрассудков, нашли своё применение на провинциальной сцене. Надо сознаться, влияние Художественного театра сказалося весьма благотворно на очень многом: появился павильон, хоть сколько-нибудь напоминающий жилую комнату; монтировка приняла благопристойный вид; режиссёры приобрели навыки жизненно планировать мизансцены. Но помню, какое странное произвело на меня впечатление это копирование внешних методов МХТа, когда я очутился в Нижнем Новгороде. Календарь помечал зиму 1919 – 1920 г. Театральная мода, которая жила в провинции, в Москве давным-давно успела прочно... выйти из моды. Натурализм Художественного театра, давно отброшенный, здесь, в провинции, ещё был жив. В 19-м году 20-го столетия это воспринималось свежим человеком, как отрывок дурно переваренных крепким провинциальным желудком «принципов» Художественного театра.

Запись моего дневника сохранила описание двух таких спектаклей – «Дяди Вани» и «Горе от ума». Удивил меня в особенности первый акт чеховской пьесы наивным трюком режиссёра, который, вероятно, должен был восхитить и удивить благодушного зрителя: сцена была застлана травой и зелеными ветвями, очевидно, для того, чтобы создать иллюзию «всамделишной» земли.

Ещё более разительную вещь показали при постановке «Горе от ума»: декорация первого действия открывала сразу три комнаты фамусовского дома, – в середине будуар, в левой половине уголок зала, а в правой спальня Софьи. Раздвигался занавес, и зрителю показывали слуг, убирающих залу, Лизу, дремлющую на кресле, и музицирующую Софью с Молчановым. Благоразумный режиссёр такой планировкой убивал в зрителях дурные мысли: бог знает, что им могло бы прийти в голову относительно времяпрепровождения Софьи, запершейся в комнате с молодым человеком; а тут всё, как на ладони, ясно: в невинных занятиях проводят ночные часы влюбленные, и да будет стыдно тому, кто плохо о них думал! Бытовой реализм постановки разворачивался всё нагляднее и нагляднее с каждым явлением. Вбегал Чацкий и вёл нечто в роде диалога со слугой; знаменитую первую свою фразу «Чуть свет уж на ногах, и я у ваших ног» он делал таким образом: «Чуть свет уж на ногах» – произ-

носило в виде вопроса, обращенного к слуге; старичок радостно кивал головой, показывая в ту сторону, откуда «то флейта слышится, то будто фортепиано», принимал брошенную ему на руки накидку Александра Андреевича, и радостный Чацкий бежал в комнату Софьи и, целуя её руку, заканчивал – «и я у ваших ног». Затем в разгар колкой беседы Чацкого с Софьей входила Лиза и по знаку барышни приносила поднос с кофейником и со всем, что полагается. Софья наливала чашку и предлагала Чацкому. Чацкий, захлебываясь от горячего кофе и грибоедовских стихов, глотал то и другое. Натурализм, ничего не поделаешь!

Дальше, в связи с этим же спектаклем, я в те дни писал следующее:

«Самое, однако, удивительное и, я бы даже сказал, наивно трогательное в таком мещанском понимании принципов Художественного театра – это то смешение французского с нижегородским, которое всё ещё держится в традициях провинциальной сцены. Пускай Чацкий пьет кофе и пускай узнает зритель, что делал Софья и Молчалин, куда дремала на кресле Лиза, а всё равно – финал третьего акта будет проведен по старинке: не пары, что кружатся в вальсе, увидит оборвавшийся свой монолог Чацкий, а чинный полонез, плавно выступающий из-за колонн.

В таком мирном сожительстве опошлённой традиции «буйного сектантства» с неизжитой рутинной старых традиций проходит художественная жизнь театра в провинции. Ни одно подлинное новое завоевание современной театральной техники¹, ни одно яркое достижение современного мастерства не успело ещё дойти до провинции.

И вот, послушные голосу и требованиям слепой, разлагающейся традиции, провинциальные театры превращаются в какие-то жреческие капища, спёртый воздух узкого профессионализма которых давно требует освежения. Но эти театры так хитроумно построены, что при ближайшем знакомстве с ними не обнаруживаешь ни одной форточки! Вентиляция отсутствует, и сквозняк, который мог бы основательно продуть солидные городские театры, сюда не допускается.

И чем больше, чем именно солиднее театр, тем более спёрт в нём воздух, тем труднее в нём дышится, тем старательнее отгорожен он ото всех влияний вольного ветра.

Сколько я ни присматривался к таким театрам – в Нижнем и в Казани, в Самаре и в Саратове, – я выносил всегда одно и то же впечатление, впечатление затхлости или даже тления.

Вы помните чеховского учителя Беликова, этого человека в футляре... Так вот такой же человек в футляре – современный провинциальный театр, всё ещё цепляющийся за бездушный, лживый, торгашеский идол «чистого искусства», чурющийся жизни и политики. Ни новых течений в сценическом искусстве, ни буйного темпа современности не признает этот живой труп, почему-то ещё пытающийся заявлять о своих правах на существование.

И курьезнее всего, что этот сгнивающий на наших глазах театр вдруг иногда пытается стать с «веком наравне», и, вообразивши, что он сможет отделаться от отрывки Художественного театра, внезапно начинает питать пристрастие к самоновейшим формам! Какое тогда жалкое и постыдное получается зрелище!

В виде иллюстрации приведу случай в Саратовском городском театре, в котором один из небезызвестных провинциальных режиссёров ставил по «Мейерхольду» (эпохи б. Александринского театра) Мольеровского «Дон-Жуана», причём последние акты пьесы были уже сочинения не Мольера, а Ал. Толстого.

Вот уже, действительно, прав Иван Александрович Хлестаков, уверявший, что есть «Два Юрия Милославских». И если в Саратове, о котором хотя и говорил Фамусов, что это глушь, но который всегда считался едва ли не центром Поволжья, не стесняются Мольера дополнить Ал. Толстым, то что же, спрашивается, произойдет в Астрахани или в

1 Прошу помнить: дата этого утверждения сезон 1919-20 г. (Авт.).

Симбирске, если там тоже захотят ставить по «Мейерхольду»? Нет, оставим людям в футляре их прогнившую традицию, которая заменяет им вату в ушах, плотно закупоренных от ярких голосов жизни. Но если нет никакого движения, если нет ни малейшего дуновения Октябрьских веяний в больших солидных городских театрах, где актёры давно уже стали чиновниками на сытных городских пайках, то все же новые формы начинают появляться на некоторых небольших провинциальных сценах. Мне пришлось, например, познакомиться в Самаре (в 1920 г.) с весьма интересно поставленным театром Губпрофсоюзов, в котором и репертуар, и сценическое его осуществление были, несомненно, отмечены левым, или точнее, Октябрьским уклоном. Подобное же начинание существовало прошлой зимой в Саратове. Тогда же возник и «Красный факел» под руководством В.К. Татищева.

Но весь трагизм положения этих небольших театров в том, что они не принадлежат к числу, так сказать, «патентованных», солидно зарекомендовавших себя дел. Поэтому и в смысле снабжения, и в смысле финансирования эти театры стоят на втором, – заднем плане. Они не пользуются симпатиями местных губтеатрсеций, местных совнархозов и губпродкомов и влачат довольно мизерное существование.

Театральное начальство к ним не «благоволит»: они у него на дурном счету из-за «слишком левого» их направления. Причём, всякое уклонение от установленных штампов уже является в провинции явным признаком «футуризма».

И странное явление. Насколько благоволят подотделы искусств ко всему левому в живописи, настолько третируют они всё подлинно революционное в театре.

Очевидно, это объясняется застарелой болезнью, имя которой: «Отрыжка Художественного театра».

Так я писал в 1919-1920 г.г. на основе наблюдений.

Т Е А Т Р А Л Ь Н А Я С Т И Х И Я

Годы 1917-1920, даже, пожалуй, вплоть до наступления нэпа, можно бы было назвать годами стихийной тяги на сцену. Именно за это время и сложился тот новый тип актёра, вчерашнего «любителя», который, лишь, по «независящим» от него обстоятельствам, сделался профессионалом. «Актёр военного времени», – подобно тому, как бывают офицеры военного времени, в силу недостатка в кадровом составе получающие временные офицерские звания – «зауряд-прапорщик», «зауряд-поручик». Были даже, кажется, и зауряд-полковники. Так вот и в театре появились свои «зауряды-актёры». Размножались они почкованием, причём размножение это объяснялось вовсе не отсутствием наличного состава актёрской армии. Дело в том, что в те голодные и холодные годы театр был наиболее удобной и выгодной службой. Миллионная громада сценических деятелей с жёнами и домочадцами – вся состояла на пайках во всевозможнейших государственных учреждениях – военных и гражданских, тыловых и фронтовых. И не то что по одному – по пяти-шести пайков разом получали иные ловкачи! Однако, не только материальные блага привлекали в театр. В актёры зачислялись лица таких профессий, на которые не без основания достаточно подозрительно смотрела советская власть: бывшие прокуроры, земские начальники, губернаторские чиновники «особых поручений» и прочие бывшие люди. Этих людей театр прикрывал, «спасал». Вот уж когда бы мог незабвенный Аркашка Счастливец повторить свою классическую фразу об «образованных, которые на сцену полезли», причём Аркашка оказался бы прав и в нелестной своей оценке: «только игры-то настоящей у образованных нет, Геннадий Демьянович». Конечно, «настоящей игры» у них не было, да и не могло быть.

В официальном органе тогдашнего ТЕО, в «Вестнике Театра», находим любопытную страничку, посвященную именно этой тяге на сцену со стороны «образованных». Автор статьи, приводящий любопытнейшие в этом смысле факты, писал: «Доступ в театры до такой степени бесконтролен и неограничен, что стоит, случайно проходя мимо театра, зайти, чтобы стать актёром. Бывшая барынька захотела быть актрисой. Знакомый режиссёр видел её в любительском спектакле и уверяет, что она «подаёт большие надежды» – актриса готова. Женщина бальзаковского возраста; скучно стало жить дома, пошла в драматическую школу. Через месяц актриса готова!

Дочь миллионера, содержателя сада-ресторана. После Октябрьской революции реквизировали «всё», то есть, что не успели припрятать. Куда идти? Чтобы быть хотя бы плохой переписчицей, надо знать что-нибудь, а в театр так легко: достаточно познакомиться с режиссёром, пригласить на вечер, и, пожалуйста, актриса готова.

Почтенный старец – весь свой век сидел в канцелярии, вёл исходящие и входящие журналы, когда-то в дни молодости выступал в любительских спектаклях, устраиваемых городским бомондом с благотворительной целью, и теперь тоже «пошёл на сцену». Нашлись знакомые, «устроили» в труппу, вот вам и готов актёр.

Но не менее ярким для эпохи явлением было неудержимое стремление на сцену и со стороны рабочих и крестьян.

Вот экзамены в драматическую студию Пролеткульта. Молодая девушка в платочке робким голосом читает басню «Мартышка и очки».

– Вы раньше в студии где-нибудь занимались? – предлагает преподаватель обычный вопрос.

– Нет, я две недели, как из деревни, там на спектаклях играла.

Иногда из провинции, из глуши, люди приезжают в Москву с одной целью – обучаться театральному искусству. Такой новичок долго не может объяснить, куда именно он хочет поступить. Ему неясно различие между театром, школой и инструкторскими курсами.

Наконец, одна фраза разрешает всё недоумение москвича, к которому он обращается за указанием:

– Хочу на сцене играть.

Вот его мечта, вот для чего бросил он свой родной угол и, очертя голову, примчался в Москву, не страшась её голода и холода.

А вот ещё пример: в Москву, по адресу – «труппа любителей театра», недавно пришло письмо, пропитанное страстным желанием автора играть в театре. Письмо это настолько любопытно, что его стоит привести целиком.

«Покорнейше прошу труппу любителей театра, не найдёте ли вы возможным принять меня в названную труппу.

В настоящее время от роду имею 32 года, росту 26 вер., в груди 26 дм., телосложение правильное, голова небольшая. Женат гражданским браком на гражданке Ярославской губ. Жена небольшого роста. Обучался в городском училище, после окончания его занимался в присутствии воинском. Во время учения и после учения участвовал в спектаклях около шести лет, роли проходил весьма сложные и значительно сложные.

Что хотите от меня получить? Какие-либо документы, либо фотографическую карточку? Опишите ваши условия принятия в труппу, и где можно взять пропуск на проезд в вашу компанию, товарищи.

Весьма сочувствую вам. N».

Приведенное письмо, конечно, курьез. Но есть в нем нотки очень искренние и трогательные, показывающие, сколь сильна в таких безызвестных любителях театра тяга на сцену. И такой «любитель театра» не одинок. («Вестник Театра» 1920 г. № 56).

Поройтесь в театральных журналах этих лет, сколько любопытного вы найдете в отделе провинциальной хроники. И самое для эпохи знаме-

натальной – это, конечно, информация о росте самодеятельного театра. Вот на удачу беру сообщение из Зубцовского уезда, Тверской г.

«Крестьяне Дорожаевской вол., деревни Елизаветино играли «Безработные». Пьеса по времени слабая. Не играли, но священнодействовали. Искусство игры примитивное, как письмо раннего Возрождения, и такое же очаровательное. Есть талантливые люди. Аудитория была переполнена и неистовствовала от аплодисментов. Оказывается – в уезде несколько крестьянских трупп. Одна из них – Ульяновская, старейшая и имеет свой богатый инвентарь: библиотеку, парики и пр. За Зубцовским уездом идут – Клинский, Сызранский, Весьегонский – всюду играют. И что играют! Вот в Инсаре студия пролетарского театра ставит Сервантеса, Лопе-де-Вега и почему-то Уайльда и даже Метерлинка. Странная смесь, странный выбор, но как это выразительно для эпохи «стихийной тяги на сцену!»»

Наивно, конечно, но в наивности этой есть что-то от подлинной романтики театра. Однако, не лишена исторической значительности и справка «сметной комиссии 1919 г.» по расходованию находящегося в распоряжении Центротeatра (тогдашнего Центрального республиканского Органа, регулирующего во всём объёме театральную жизнь) фонда на субсидирование театра. Фонд этот определяется на вторую половину года в 130.000.000. Минус суммы, предназначенные на столицу, укажем на провинциальные дотации. Провинция получила сумму, в восемь раз меньшую, чем одна Москва, а именно—9.630.000 р., распределяющиеся по губерниям таким образом: Витебской – 100.000 р., Вологодской – 100.000 р., Казанской – 1.039.474 р., Калужской – 400.000 р., Костромской – 573.300 р., Курской – 500.000 р., Нижегородской – 230.378 р., Новгородской – 100.000 р., Орловской – 3.007.000 р., Пензенской – 305.378 р., Петроградской – 129.937 руб., Псковской – 500.000 руб., Рязанской – 1.000.000 р., Самарской – 471.522 р., Симбирской – 560.000 руб., Смоленской – 271.365 руб., Тверской – 1.271.337 р., Тамбовской – 626.049 р., Череповецкой – 200.000 р. Если исключить Московскую губернию, смет которой не поступало, так как её театры, в большинстве случаев, питались из средств на внешкольное просвещение, Курскую и Псковскую, которым ассигнования были произведены внесметным порядком, то показанные суммы расположатся вокруг основного ядра – Москвы, весьма крупные для обрабатывающего района с постепенным понижением к прифронтовым полосам и характерным повышением в производящих губерниях – по направлению к Волге и приволжским: факт, находящий объяснение в развитии театрального дела в провинции в связи с массовым бегством профессиональных актёров в «хлебные места».

Так и из этой, как будто бы сухой и скучной «бюджетной справки», извлекаем мы чрезвычайно яркое бытовое показание: бегство профессиональных актёров в «хлебную провинцию». Провинция содержала огромную армию актёров.

Не менее любопытна справка и об ассигнованиях на Рабоче-Крестьянский театр как раз именно в эти годы 1919-20, после первого съезда по самодеятельному театру, начинающему играть роль опасного и сильного конкурента профессиональным труппам и труппочкам, расселившимся по глухим, но достаточно хлебным местам. Наша справка свидетельствует, что 39 губнаробразам было отпущено по миллиону руб. «Эти суммы были распределены местными органами бесчисленным культурным ячейкам в провинции, учёт которым – говорит доклад сметной комиссии, – едва ли возможен на местах, в виду постоянного изменения их числа с нарождением новых и отмиранием старых».

Из этого очень беглого обзора взбудораженной революцией провинциальной театральной жизни можно ясно представить совершенно грандиозную по своим невиданным масштабам картину, которая развертывалась в эти годы, свидетельствуя о небывалом, поистине стихийном росте театральности в стране.

Несколько любопытных наблюдений довелось мне сделать летом 1920 г., когда, по предложению Политотдела Водного транспорта Волжского района, я организовал плавучий театр. Тогда уже не было новостью формирование таких разъездных трупп. При Политуправлении Рев. Воен. Совета Республики был учрежден Художественный отдел, театральная секция которого составила, кажется, 10 или 11 небольших трупп, разъезжавших в особых вагонах по всей Республике, и обслуживавших существовавшие ещё тогда фронты.

На наш «Труд-Фронт» – так назывался этот огромный пароход, неуклюжий, но вместительный, как хороший барский двухэтажный особняк – выпала вообще чрезвычайно Ответственная миссия: являясь агит-пароходом, со всем своим многочисленным населением – комиссаров, политработников, библиотекарей, всякого рода культурников и, наконец, «спецов» в лице командира, команды и... актёров, – «Труд-Фронт» должен был стать живым звеном, соединяющим центр политической жизни области – Нижний и Москву – с разбросанными на сотни вёрст политотделами, райполитпросветами, райкультводами, учкомводами, затонками, пристанями и затонами.

«Труд-Фронт» – не даром же носил он это гордое и обязывающее имя – должен был укрепить революционную дисциплину, развить классовое самосознание работников водного транспорта, пролить им свет политического и общекультурного воспитания и закрепить в них чувства стойкого защитника великих завоеваний Октября.

«Труд-Фронту» за 65 дней путешествия пришлось обслужить огромное количество пунктов: он останавливался в больших городах и в глухих затонах; на оживленных пристанях и у одиноких барж – всюду, где ждали его солдаты великой армии труда, героически налаживающие транспорт Республики.

Мы исполняли свои задания и среди высококвалифицированной массы рабочих, и среди тёмных грузчиков, на шумных рейдах Астрахани и Нижнего, в соляном царстве – среди Владимирских соляных богатств, в немецких колониях и в чувашских селениях...

Мы дышали бодрящим воздухом лугового берега Волги, травы которого были так мягки и душисты и мы вдыхали отравленный, зловонный воздух Астрахани, насыщенный рыбой, – целым кладбищем рыб; тонкая разъедающая пыльца, несущаяся по Владимировке, загромождённой горами соли, и благодатная, драгоценная мучная пыль в немецких колониях, как бы просачивающаяся сквозь толстые стены бревенчатых зернохранилищ, похожих на церкви, наполненных миллионами пудов крупчатки, белой и желтоватой, шелковистой и нежной, как пух; редкие лакомства тогдашних скудных дней: приторный изюм, горьковатый миндаль и прозрачно-белый, продолговатый рис на прилавках грязного рынка Астрахани; одуряющий аромат круглых румяных яблок, отягощающих ветви деревьев многовёрстного сада Воронцова-Дашкова в Алексеевке; кроваво-алые взрезы арбузов и пятнистые тела дынь; цветная пестрота татарских сапожек и золотые нити на бархате вышитых туфелек в Казани; скудная земля, от жары и засухи не дающая плодов и покрытая трещинами, словно морщинами на лице старухи, бедная родимая земля голодающих губерний, и рядом, в нескольких часах езды – бойкая торговля на пристанях в Балакове или на базаре в Самаре поросятами и курами, утками и гусями: – контрасты резкие и неожиданные, мысли новые и волнующие о новой, спешно возводимой жизни, – об этой неуклюжей, но порывисто смелой стройке. Вот краски и впечатления, сопровождавшие нас 65 дней.

На «Труд-Фронте» была зала заседаний, всё ещё носящая пышный титул «салона первого класса»; была своя типография, бойко выпускающая на плохенькой американке собственную газету и листовки. Была недурно подобранная библиотека и читальня с плакатами, убеждающими «уважать и любить книгу». Были юные агитаторы-комсомольцы.

Были две артистки-певицы, певец-тенор и пианист, успевавшие давать концерты по два раза в день. Был скрипач, неожиданно сочетавший в себе музыканта и политического агитатора, тов. Сермус, с длинными волосами поэта и лицом немецкого пастора, – эстонец по происхождению и англичанин по акценту, год тому назад томившийся в лондонской тюрьме за слишком откровенную беседу с английскими рабочими о русской революции, – теперь каждое выступление свое в концерте заканчивающий темпераментным и образным рассказом о заграничных своих впечатлениях и с необычайной выразительностью запевающий «Интернационал», могуче подхватываемый чуткой публикой.

Был на «Труд-Фронте» и собственный театр и собственная труппа.

Театральный зал вместимостью до 400 человек (впрочем, в него ухитрялось набиваться и до полутысячи) и сцена располагались в помещении, прежде отведенном второму классу. Хотя крышу и удалось приподнять, что ни мало сердило нашего капитана, находящего, что она «парусит», всё же театр наш, несмотря на всю свою уютность, которую мы постарались ему придать, в знойные дни, в особенности в неделю стоянки в Астрахани, казался как бы раскалённой печью: так в нём было душно и жарко. И даже вечером, когда уже ложилось на западе в розовых полосках заката жгучее солнце, на сцене было так тяжело, что кружилась голова, плохо слушалась речь и стекал грим грязными струйками с изнеможенных лиц.

Но мы мирились с этим зноем, – да и не все же 65 дней томилась мы от него! – мы привыкли к некоторым неудобствам нашего походного театра, и теперь, – как приятно вспоминать об этом в самом деле превосходно смастерённом театре¹ с небольшой и неглубокой сценой, с ступенями в публику, с красным раздвижным занавесом, с хитро замаскированной будкой, с невидимой публике рампой.

По условиям и требованиям поездки, столь серьёзной по своим агитационно-политическим заданиям, труппа наша была не случайным подбором актёров, пожелавших «прокатиться по Волге» в исключительно по тогдашнему времени удобной обстановке, а строго подобранным составом товарищей, разделяющих основные руководящие наши мысли о художественных задачах, стоящих перед таким театром. Мы были воистину сплочённым коллективом, крепким внутренней спайкой одинакового подхода к избранному нами репертуару.

Это помогало нам честно выполнить наше задание, ибо спектакли наши, совершенно для нас неожиданно, оказались для целого ряда поволжских городов каким-то художественным праздником, о чём мы читали во всех отзывах о нас. Эта же спайка, эта же сплоченность и, главное, идейная наша сущность сделали то, что мы были приняты, как ответственные сотрудники в среду политработников агитпарохода.

Не скрою: на нас долгое время смотрели, как на «спецов», – нам не то, чтобы не доверяли, но, во всяком случае, к нам относились скептически. Нам не надо было защищать себя возражениями на эти иронические определения нашей «внеклассовой природы»: отношение к делу всех товарищей актёров, и, прежде всего, талантливая яркость в выявлении революционного смысла игранных нами пьес, наше честное служение зрителю-пролетарию, зрителю-рабочему, зрителю-красноармейцу, грузчику, водоливу, матросу, для которого мы стали необходимыми, вот что говорило лучше всяких защитительных аргументов и слов в нашу пользу.

Что же мы играли для этих тысяч водников на этом огромном пространстве между Нижним и Астраханью, в этих глухих чувашских селениях и скромных затонах?

Мы ставили комедию П. Лотара «Король Арлекин» (Шут на троне) и трагедию Ф. Шиллера «Коварство и любовь».

¹ Его строителем был актёр нашей труппы М.Ф. Сычев, покончивший с собой в 1925 году. (Авт.).

Выбор первой вещи диктовался такими соображениями: «Король Арлекин» удовлетворял основному требованию нашего театра: – в нём заложена большая социальная мысль, облеченная в яркую, чисто театральную форму. Именно в таком направлении вели мы всю нашу работу. Театр на «Труд-Фронте», будучи одной из ячеек агит-парохода, естественно, должен был стать театром агитационным. Но брать «пьесы-агитки», лишённые художественной оболочки, пьесы, по меткому определению А.В. Луначарского, плакатные, нам не хотелось, ибо мечталось найти вещь революционную по содержанию и театральную по форме. «Шут на троне», в котором с такой беспощадной яркостью обнажена вся мерзость королевской самодержавной власти, был удобен для агитации. Но агитация пьесы была далеко не плакатного свойства: она непосредственно вытекала из самой сути, при некоторой, конечно, сугубой подчеркнутости постановки. Так, например, вид слабоумного принца Эццо, в последнем акте вбегающего по ступенькам, ведущим к трону, вид этого принца, плотно усевшегося в короне на престоле, разве это не было достаточно выразительное, неумолимо злое изображение царизма? Разумеется, в режиссёрской интерпретации все эти штрихи намеренно передавались в виде гротеска, отчего и вся социальная подкладка пьесы выступала ещё более рельефно.

Я уже сказал, что и со стороны своей внешней структуры «Король Арлекин» удовлетворял нас той театральностью формы, которая делала пьесу не только действенной, но и зрелищной. Четвёртый акт мы играли в редакции Камерного театра, опять-таки соответствующей нашему основному требованию. Текст, – сплошь революционный, почти целиком состоит из чудесного монолога Арлекина, обвиняющего королевскую власть. По форме это своеобразная иллюстрация итальянской комедии масок. И, как показали наши наблюдения, мы были правы, включив в репертуар эту пьесу и поставив её в таком революционно-театральном подходе: у тех тысяч водников и красноармейцев, которые побывали на наших спектаклях, «Шут на троне» имел наибольший успех. Надо было видеть настроение массы зрителей во время Последнего акта, вот где сцена сливалась с партером, вот где воскресали наилучшие черты исчезнувшей «комедии масок!» Все реплики в публику принимались поразительно: зрители реагировали на каждое слово, и когда Панталоне обращался к предполагаемым зрителям разыгранной им пьесы:

– Хлопайте в ладоши, то приятно нам, – подлинными зрителями нашего театра каждый раз отвечали на эту фразу взрывом аплодисментов.

Революционно-театральная трактовка пьесы требовала, разумеется, и особой сценической интерпретации, поэтому режиссёр сознательно опростил постановку, созданием единой площадки, в сукнах, центром её являлся высокий станок – широкая площадка, занятая королевским тронном, с крутым подъемом сбегающих с двух сторон ступеней.

Всякие бытовые детали с успехом были заменены стилизацией в построении мебели (трон, кресло и столик) и тех причудливых гербов, которые украшали площадку, причём гербы первой половины пьесы символизировали власть королевскую – власть кнута и кулака, а гербы второй – являлись как бы олицетворением арлекинады: они изображали принадлежность и знаки мастерства странствующего комедианта.

Не без опасения за то, что этот замысел не «дойдет» до малоискушенных в театре зрителей, – принялись мы за работу, работу весьма тщательную, потребовавшую от труппы месяца напряженных усилий на репетициях. Но оказалось, что именно эта отрешённость от быта, эта схематизация художественной формы, это широкое обобщение, выявляющее социальную сторону произведения, – и производили надлежащее впечатление и не только среди рабочих с повышенным культурным уровнем, но и в массе водников-грузчиков и красноармейцев. В таких городах, как Саратов, Самара и Казань, где наши спектакли давались уже не на пароходе, а в больших театрах, «Король Арлекин» постоянно

повторялся по настоячивому приглашению военных властей, как, напр., по желанию всего штаба Западной армии и его политотдела в Казани, нашедшего, что наше представление лучше всяких митингов служит целям агитационно-политическим и оказывает удивительно сильное влияние на красноармейцев.

Что же касается «Коварства и любви» – второй нашей постановки, то выбор этой шиллеровской трагедии объясняется её великолепным сценическим материалом. Превосходная форма этой подлинной мелодрамы, героической и действенной, в нашей трактовке выявляла социальное содержание пьесы: мы старательно выдвинули роль старого слуги герцога с его чисто революционным монологом; мы подчеркнули бессердечность министра фон-Вальтера, низость Вурма, пошлость гоф-маршала Кальба и подлость всего строя, заставляющего гибнуть Фердинанда и Луизу. Вместе с тем, мы в значительной степени ступшевали небесно-голубую романтику влюбленных, а конец трагедии, без малейшего желания умалить Шиллера, мы попросту исправили. Мы не дали сцены примирения умирающего сына со злодеем-отцом: пьеса кончилась не словами президента – «он меня прощает», а яростным монологом Вурма, влекущего своего господина в «преисподнюю ада» за его козны.

Христианская мораль была вытравлена; иную мораль, мораль социальную, вложили мы в трактовку «Коварства и любви»: мы усилили коварство для того, чтобы доказать, что и самая прекрасная, самая чистая любовь должна погибнуть там, где страной распоряжаются герцоги и президенты. И опять-таки в режиссёрском подходе к пьесе выражалось явное желание схематизации. Все 9 картин (у Шиллера их 10, мы выбросили одну) шли в сукнах, даже без задников, и только немногими штрихами обстановки подчеркивали мы место действия.

«Коварство и любовь» стала любимой пьесой менее культурной части наших зрителей: она особенно нравилась в далёких затонах, среди чернорабочих транспорта, в массе грузчиков. Воспринимала эта публика с необыкновенной непосредственностью: у нас бывали случаи, когда зрители, искренне возмущаясь подлостью и злодейством президента и его секретаря, кричали во время сцены ареста Фердинанда по адресу его отца: «да ударь ты его хорошенько, да двинь ты этого подлеца».

И был случай, когда конец этого акта едва не кончился самосудом зрителей над президентом.

Картина же отравления Луизы сопровождалась истериками: работницы всей душой сочувствовали несчастью дочери музыканта, и сцена шла под непрерывное всхлипывание всего зрительного зала.

65 дней длилась наша поездка. Она была необыкновенно богата впечатлениями и наблюдениями. На опыте живого непосредственного соприкосновения с массой, с тем новым зрителем, который для большинства из нас был лицом таинственным, проверяли мы правильность нашего подхода к театру. И опыт этот был чрезвычайно поучителен. Прежде всего, он с очевидностью доказал нам, что форма, взятая в основу театральной нашей работы, форма – стилизующая и обобщающая, форма, отрешающаяся от быта и его косности, форма зрелищная и действенная, воспринимается весьма чутко, и что, так называемый, рабоче-крестьянский театр должен быть поэтому, прежде всего, театральным.

Затем наше тесное общение с массой показало нам, с какой жадностью ловит она всякое художественное слово, требуя, однако, от искусства значительности содержания и отклика на социальные запросы. И чем развитее зритель, тем ярче проявляется в нём эта потребность. Если грузчики, никогда не бывавшие в театре, вполне удовлетворялись «Коварством и любовью», то водники, матросы и красноармейцы, т. е. зрители несколько повышенного типа, уходили после представления шиллеровской трагедии, если не разочарованные, то, во всяком случае, не вполне удовлетворенные, – а «Шут на троне» возбуждал всегда споры и толки, будил мысль и трогал сердце, и тогда мы чувствовали, что

между нами, актёрами, и зрителями есть живые связующие нити, что наш спектакль волнует, радует и убеждает.

И, наконец, огромное, я бы сказал, чисто воспитательное значение для нашей труппы имело это общение с новыми для неё зрителями.

Мы работали в совершенно необычной обстановке, среди зрителей, доселе нам неизвестных. Никогда ещё мы не соприкасались с матросами и солдатами так близко, как в эту поездку. Никогда ещё мы не играли перед сотнями людей, ни разу не бывавшими в театре, не имеющими представления о том, что такое спектакль. И эта публика оказалась такой восприимчивой, такой чуткой, такой отзывчивой, какой никакая другая публика не была и не может быть!

Играть и чувствовать, что спектакль – огромный, волнующий, яркий праздник для всех этих истомленных в работе людей, знающих в жестокой борьбе за существование так мало радости, играть и ощущать волны не только тёплой и сердечной, но пламенной и бурной благодарности, – какое это счастье.

Наша поездка была прекрасной школой, воспитывающей нового актёра, нового по подходу к самому существу театра, нового по служению своему зрителю, пришедшего на смену «чистой публики», давно превратившей театр в торжище пошлости, скуки и мещанства.

На «Труд-Фронте» была осуществлена мечта о революционном театре, рождаемом для мудрой радости яркого действия.¹

В БОРЬБЕ ЗА «ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОКТЯБРЬ»

Ядро нашей «труд-фронтской» труппы по окончании поездки не распалось. Обполитвод решил организовать зимний театр. Но уже, конечно, стационарный – в Нижнем Новгороде. Так возник театр «Красный Волгарь». Наступило тогда время, вошедшее теперь в историю театра после 1917 г., как время, так называемого Театрального Октября.

Театр «Красный Волгарь» был встречен враждебно. Теперь, когда уже прошло 7 лет, и многое с тех пор успело потерять былую свою резкость, смягчившись под влиянием времени, легко найти объяснение той враждебности, в атмосфере которой работали мы в «Красном Волгаре». Никаких, говоря по правде, художественных Америк мы не открывали, – мы сделали лишь решительный поворот в сторону «условного театра», отказавшись от форм того грубого реализма, в каких обычно работал провинциальный театр. Но уже и этого было достаточно для того, чтобы принять нас за «футуристов». Как купчихи Островского пугались непонятого слова «жупел», так пугались в провинции в профессиональной актёрской среде слова «футуризм». Сущность футуристического направления в искусстве провинцией не была раскрыта, но всё, что являлось формальным отклонением от существовавших традиций, уже принималось за футуризм. Поставив в «левых тонах» «Королевского брадобрея» – Луначарского, мы незамедлительно были объявлены «футуристами».

Парадоксальным, но, тем не менее, отвечающим тогдашней обстановке было и такое явление: в Отделах народного образования в провинции был прочно усвоен тот же традиционный взгляд на театр, который был главенствующим и в среде актёров-профессионалов. Охранительная политика в отношении старой театральной культуры проводилась тогда столь усердно, что все попытки создания театра экспериментального – театра революционного, брались под сомнение. Были взяты и наши попытки. Вся наша затея с созданием театра «новой формы», театра, проводящего определенно революционный репертуар, казалась не то наивной, не то вредной. Двадцать раз сыграли мы «Королевского брадобрея» в городе и в

1 Вот состав труппы: А.И. Калантар, Е.А. Горская, З.М. Богданова, А.Ф. Вольская, И.И. Аркадин (артист м. Камерного театра), М.П. Смелков, М.Ф. Сычев, В.Д. Королев, Н.В. Малой, И.М. Позин, режиссёр – Юр. Соболев. (Авт.).

районах, и в разгар работы над Ибсеновской «Норой», текст которой был «дерзко» нами переделан, оказался у разбитого корыта. Обполитвод был упразднён, театр был передан новому учреждению – Цекультводу. Нижегородский Культвод имел в Нижнем свою собственную труппу. Нам было предложено соединиться с нею. Соединение было равносильно упразднению. Мы начали борьбу за автономное своё существование. Её первый фазис совпал с объявлением Всеволодом Мейерхольдом «Театрального Октября». Всеволод Мейерхольд организовывал тогда, так называемые, «театры РСФСР»: театр РСФСР – первый, театр РСФСР – второй и т. д. Наша программа и репертуар показали В.Э. Мейерхольду отвечающими тем заданиям, какие были положены в основу этих «театров РСФСР», и наш бывший «Красный Волгарь» стал «пятым театром РСФСР». Их было четыре в Москве, пятый впервые возник в провинции. Но, несмотря на все мандаты Мейерхольда и на всё покровительство, оказанное нам центром, мы и в новом качестве потерпели полное поражение. Не стоит передавать подробности нашей длительной борьбы, – достаточно будет сказать, что мы были разбиты по всем пунктам. Наш театр был передан другой труппе, и, волей-неволей, дело наше рассыпалось. Я вспоминаю сейчас об этом эпизоде лишь потому, что в общей цепи событий, связанных с «Театральным Октябрем», и наша неудачная борьба за «театр РСФСР» в провинции приобрела некоторое значение.

Когда в октябре – ноябре 1920 г. было поднято знамя «Театрального Октября», одним из пунктов декларации которого являлась тенденция максимум внимания отдать провинции, – в центре, в недрах ТЕО, возглавляемого Мейерхольдом, возникал вопрос: услышит ли провинция? Прислушается ли провинция Октябрю? А через полгода «Вестник Театра», подводя итоги тому огромному сдвигу, который за это короткое время был пережит провинцией, отмечал целый ряд «театральных революций», вспыхнувших и в Поволжье, и в центральной России, и на далеких окраинах РСФСР.

Поистине – историческое значение для характеристики тогдашних чисто-романтических настроений имеют корреспонденции с мест, говорящие о «Театральном Октябре» в провинции. Обозреватель провинциальной жизни «Вестника Театра» приводит целый ряд интересных сообщений. Вот рязанская «революция»: здесь т. Жемчужный, заведующий студией «первого красноармейского театра», организовал театральные митинги. На них выносятся следующая резолюция:

«Заслушав доклад представителя ТЕО, тов. Жемчужного, о театральном Октябре, труппа Рязанского Красноармейского показательного театра, давно жаждущая выхода из разлагающегося старого профтеатра и не имевшая к тому возможности, – приветствует лозунги театрального Октября и становится в ряды единого революционного театрального фронта, приняв форму самостоятельного коллектива театра Красной Армии. Общее собрание труппы приветствует тов. Жемчужного и представителей 1-го самостоятельного Красноармейского театра за то, что через них впервые провинциальный актёр получил возможность освободиться от оков старого театра: общее собрание труппы просит представителей 1-го самостоятельного Красноармейского театра передать от организовавшегося самостоятельного коллектива привет тов. Мейерхольду, вождю театрального Октября, который первый обратил своё внимание на провинцию и дал возможность и нам, красноармейским рабочим труппам, встать на настоящий путь своей новой культуры».

Тов. Жемчужный организовал любопытный диспут: «Суд над старым театром». Приговор, вынесенный публикой, осудил профтеатр и выразил свои горячие симпатии новым формам театрального строительства. Реальная работа Красноармейского Показательного театра в Рязани вылилась в очень яркой постановке «Великого Коммунара». Но быть может, нигде Октябрьская Театральная революция не вылилась в такие своеобразные формы, как в Нижнем Новгороде.

Несмотря на то поражение, которое понесли участники коллектива театра бывш. Обполитвода, их энергичная пропаганда «Октября» не пропала даром. Семена театральной революции, ими посеянные, начали давать уже видимые ростки.

В городе есть театр «Военного Культпросвета». Ещё недавно он находился в ведении Погуба и обслуживал исключительно красноармейцев. Обслуживал он их серым, мещанским репертуаром, без единого проблеска живого революционного творчества. Теперь этот театр перешел в Губполитпросвет и переживает тяжелый внутренний кризис. В его недрах закипела и забурлила молодая жизнь. Побудительным толчком явилась та борьба, которую повели руководители театра быв. Обполитвода. Это они внесли заразу «Октября» в мирно дремавшее, мещанское театральное благополучие. В докладе, присланном В.Э. Мейерхольду, месткомом и комячейкой театра Культпросвета указывается, что: «день генеральной репетиции «Королевского брадобрея» в театре «Обполитвода», после которой был открыт диспут о новом театре в связи с названной постановкой, можно считать началом раскола актёрской массы Нижнего Новгорода на сторонников октябрьской революции в театре и противников её. Следовавший за первым второй диспут, устроенный этим же театром, обострил этот раскол и привлёк на сторону театра новых сторонников Театрального Октября. Дальнейшее событие в жизни театра Обполитвода, (передача его Цекультводу, борьба коллектива за создание в Нижнем Новгороде театра РСФСР и проч.) приковали внимание, как сторонников, так и противников его из числа актёров нашего театра, разбив их на два противоположных лагеря».

Дальнейшие события в этом театре показали, что молодежь, действительно, горячо восприняла лозунги «Октября» – она мечтала соединиться с коллективом бывш. театра «Обполитвода» для совместного создания в Нижнем Новгороде 5-го театра РСФСР... Ничего из этих мечтаний не вышло. Страстное противодействие, которое было оказано со стороны властей предержащих в лице П/отдела Искусств и Губрабиса, помешало этому слиянию. И теперь молодежь из театра Военного Культпросвета, всё-таки не мирящаяся ни со своим убогим репертуаром, ни с косностью своих руководителей, настаивает на реорганизации дела. На собрании труппы была вынесена резолюция, в которой она требует назначения нового главного режиссёра, «разделяющего взгляды ТЕО в области театральной политики». И дальше обозреватель «Вестника Театра» продолжает:

«Знаменательно, что на последнем докладе, прочитанном режиссёром бывшего театра Обполитвода, тов. Соболевым, перед его отъездом из Нижнего Новгорода, собравшиеся на этот доклад (большая зала Дома союзов была переполнена) вынесли следующую резолюцию приветствие В.Э. Мейерхольду.

«Собравшиеся на дискуссию по докладу Юрия Соболева «Гражданская война в театре» – приветствуют в вашем лице мужественного начинателя борьбы во имя Театрального Октября – самого страстного и стойкого его провозвестника, самого сильного и опасного врага всего косного и ложного, традиционного».

Мы верим, вместе с вами, что только новые формы театрального мастерства, формы, властно зовущие театры из их душевных коробочек на вольные просторы народных площадей, что лишь формы, возвращающие через физическую культуру актёру утраченное им чувство театральной стихии, – только они способны возродить русский театр, сделав его созвучным эпохе и достойным имени театра РСФСР.

Вокруг вас сплотилось всё истинно революционное в искусстве и коммунизме. Держите крепко ваше знамя, у вас уже есть молодая армия бойцов, следующих за вами и вместе с вами.

И нашим соратникам, друзьям, бросаем мы боевой клич:

Вперед, товарищи, мы с Мейерхольдом!»

Получаем мы известия и из таких сравнительно медвежьих углов, как далекая Пермь, где «октябрьские» настроения начинают заражать собою наиболее молодых и свежих работников театра.

Мы находим отклики на Театральный Октябрь и в провинциальной прессе, уделяющей, к сожалению, немного места театру. Оренбургский «Вестник Искусств» и издающийся в Ташкенте «Вестник» стоят определенно на «октябрьской» платформе. Так, товарищи из Оренбурга пишут:

«Создадим соединенными усилиями революционное искусство. Октябрьская революция широко распахнула рабочим и крестьянам двери искусства.

Современный театр – болото, искусство же всегда революционно.

Стройте революционный театр.

Вперед к «Красному Октябрю» в искусстве».

Калужская газета в горячей статье «Новое время – Новый театр» – говорит: «Надо дерзнуть создать новый театр и по форме, и по содержанию».

Скромный листок, издающийся в скромном Серпухове, убеждает серпуховских артистов: «Подойти вплотную к театральным вопросам, организовать беседы, диспуты о новом театре, хоть немного, одной ногой вступить на путь искательства».

«Нельзя замерзать на Островском, который, быть может, много даёт для школы, но очень мало для души для выработки нового актёра.

Ставьте Островского, но не забывайте, что надо искать. Увлекайтесь новым театром и агитируйте».

Мы взяли и эти газетные строки, и эти выдержки из писем наших корреспондентов не для того, чтобы исчерпать ими огромную, жгучую тему о «Театральном Октябре» в провинции...

То, что привели мы выше, да послужит иллюстрацией и как бы фотографией с натуры того, что делается сейчас в провинции.

В ней кипит и бурлит молодая жизнь, рвущаяся на вольные просторы нового театра. Этот театр переживает, несомненно, период внутренней гражданской войны.

То, что случилось в Нижнем Новгороде или в Тамбове, в Рязани или в Перми, завтра произойдет в Саратове и в Самаре, послезавтра на Украине и в Сибири.

Раскаты Октябрьских громов докатываются до самых глухих уголков РСФСР, и только глухие не слышат или не хотят их слышать».

(«ВЕСТНИК ТЕАТРА» 89-90)

«Глухими, которые не слышат или не хотят слышать» – оказались, прежде всего, актёры. Старшее их поколение актёрское большинство. Молодёжь, устраивающая «революции», о которых писал «Вестник Театра», не учла силу косности стариков.

Пропагандисты «Театрального Октября», к которым, к сожалению, вскоре примкнуло много негодных людишек, слишком поверхностно отнеслись к тому, что можно было бы назвать «психологией актёрства». Театральный Октябрь, рождённый в центре, захватил лишь многочисленные круги провинциального актёрства. Масса, актёрская толща, осталась в стороне. Не была принята во внимание её своеобразная и очень любопытная психология.

Ещё Чехов говорил, что «русский актёр отстал на 75 лет от общего развития страны», и это – неоспоримо. Самые формы бытия лицедея в капиталистическом театре, бытия, определяющего, по слову Маркса, сознание, они только способствовали той общественной протрации, в которой находилось актёрство. Его жизнь протекала между театром и «меблирашками», между провинцией и московским «бюро», жизнь, основанная на унижительной борьбе с антрепренёром во имя заработанных, и как часто, недоданных или вовсе не отданных денег. Такая жизнь не могла дать никаких душевных импульсов. Да и на чём было воспитать актёру свою «душу»?.. Свой талант, свой вкус, свой артистизм?.. Репер-

туар русского театра за последнюю четверть века, несмотря на те мучительные веяния, под воздействием которых жила литература, не мог влиять хоть сколько-нибудь облагораживающе на актёра. Потапенко, Рышков, Гнедич, Ге, Острожский, Протопопов, Жуковская, Фальковский, Трахтенберг, Щепкина-Куперник, позже Арцыбашев и Винниченко – вот «киты» нашей сцены. Я не говорю уже о разных С. Белых и С. Сабуровых, хоть и они в особенности, конечно, Сабуров, «делали» сезоны. Это – в русском репертуаре. Иностранец держался на «ходовых», отвратительных, мерзейших по своей архибуржуазности, – Батайлах и Кайявэ, на «Девах неразумных», «Пушках», «Маленьких шоколадницах» и «Английских шарабанах». Правда, за эти же годы играли Чехова и Горького, Ибсена и Гауптмана, играли классиков отечественных и иностранных (классиков чаще для утренников, – учащиеся всё скушают, даже «Горе от ума» своими словами, под суфлера!). Но кто же из театральных людей не знает, что такие авторы ставились больше для вида: их пьесы были малюсеньким фиговым листком, который еле-еле прикрывал бесстыдную красоту всегдашней афиши, украшенной анонсами о предстоящей премьере «модной столичной новинки», – комедии Рышкова? Бывали и такие случаи: ставя, например, Чехова, антрепренёр, не доверяя имени автора, разукрашивал афишу таким заголовком:

«Три сестры» – драма Чехова – из офицерской жизни.

Бывали и худшие курьёзы. Тот же антрепренёр, который услужливо рекламировал «Трёх сестер» (в городе был большой гарнизон, пьеса из офицерской жизни могла иметь как бы местный интерес), он же объявлял и такие спектакли:

1) Пьеса Метерлинка «Сестра Беатриса» и 2) в заключение спектакля фарс «Шпанская мушка».

В результате, – актёр с легким сердцем разыгрывает «Обнаженных», воспитав предварительно свой вкус на «Ревности», а темперамент на «Орленке», в полной оторванности от живой действительности, в лицемерном прикрытии своей мелкобуржуазной подоплеки затасканным лозунгом «Искусство для искусства».

И он продолжал бы ещё долго проституировать театр – ибо то, что он играл, было, конечно, проституированием искусства – если бы не огневые вихри революции, которые пронесли над миром.

Впрочем, февральская революция – ничего не изменила ни в быте, ни в бытии провинциального актёра. Это была революция очень мирная, очень спокойная. И для театра очень удобная, ибо давала возможность выпускать очень эффектные афиши, например, такую: «Чёрные вороны» пьеса В. Протопопова, запрещенная царской цензурой.

Публика валом валила. Антрепренёры (они ещё существовали тогда) делали прекрасные дела, потирали руки и «приветствовали» революцию, а актёры по-прежнему упражнялись на мещанской дребедени и тоже приветствовали новый строй. И всё шло очень гладко... Но наступил Октябрь, и началась невиданная ломка. Долго держался в стороне «аполитический» театр. Его продолжали украшать вконец пожелтевшим фиговым листочком от старого разорванного знамени с выцветшим лозунгом «искусство для искусства», – пока не наступило время Театрального Октября.

Сначала провинциальный театр не знал, как приспособиться к новым веяниям. А эти веяния, шедшие из Москвы, – веяния, на которых отложился дух беспокойного Мейерхольда, долетали до провинции смутным отголоском. Так как «Вестник Театра», из которого, в сущности, только и можно было почерпнуть достоверные факты, до провинциальных актёров почти не доходил, застревая по дороге из местного отдела Центропечати в недрах канцелярий подотделов искусств, в портфелях их заведующих, то настоящая правда о «Театральном Октябре» начала приобретать окраску весьма романтической легенды. Легенда, усиленно распространяемая теми, кому подлинный Октябрь не на руку, сделала свое дело. Революция, затеянная в ТЕО, была понята огромным боль-

шинством, как желание Мейерхольда «уничтожить все культурные ценности старого театра и его традиций», хотя, по правде говоря, старый провинциальный театр и заслуживал отчасти такой участи, но, как известно, Мейерхольд в качестве прокламатора «Театрального Октября» не ставил себе столь кровавых задач.

Провозглашая Октябрь, его вдохновители хотели видеть театр вновь приобретшим всю полноту и яркость жизни, жизни эпохи созвучной, жизни – достойной великой революционной современности. Для этого надо было, прежде всего, столкнуть театр с его неподвижной аполитичной точки и, значит, заставить его перейти на новый, подлинно революционный репертуар.

Если даже откинуть из прежних лозунгов те, которые теперь, в силу изменившейся экономической обстановки, утратили свою жизненность и отмерли, то остаётся по-прежнему неизменной сущность тех художественных принципов, во имя которых велась борьба. Для меня лично важнейший и существеннейший из них – тот, который говорит об осязаемости театральной стихии, тот, который, отмечая ложные традиции, ведёт к обнаружению в театре его подлинной динамики, всегда яркой и стремительной.

Я прекрасно понимаю, что глубокий, по внутреннему содержанию своему, призыв к этой исконной стихийности театра был понят многими из тех, кто примазались к Театральному Октябрю, как призыв к полнейшему отрыву от всего, на чём до сих пор держался театр. И это особенно резко сказалось именно на провинции, в которой нашлись, разумеется, ловкие молодые люди, работающие «под Мейерхольда» и, конечно, всячески Мейерхольда извращающие... Если где-нибудь в Пензе или Тамбове требовали «во имя Мейерхольда» уничтожения «рампы» (это, прежде всего, – в а м п е и был для них смысл всего Октября) и включили в репертуар, сейчас же вслед за «Ревностью» – «Зори», то ведь это свидетельствует лишь о безграничной развязности и непреодолимом невежестве ловких молодых людей, умеющих примазываться ко всякому движению и ко всякому направлению, а вовсе не о самом движении и о самом направлении. Молодые люди пошумели и замолчали. А вот какие-то настоящие семена подлинного понимания настоящей, внутренней сущности Октябрьского сдвига в театре – они упали на плодородную почву и дали хорошие всходы.

Тридцать лет тому назад я застал провинциальный театр погруженным в тьму художественного и общественного застоя. А теперь, к десятилетию Октября, я наблюдаю от Нижнего до Архангельска и от Казани до Владивостока сложный процесс перерождения всех форм его жизни. За Октябрьское десятилетие произошёл на наших глазах огромный сдвиг даже в самых глухих уголках театральной провинции. Растёт новая актёрская общественность, в область предания отходят и нравы пыльных кулис. Но охватить полностью великолепную и трудную эпоху рождения новой театральной провинции – особая задача, особая тема.

ОТ РЕДАКЦИИ

Брошюра Ю. Соболева является далеко не полной картиной театральной жизни в провинции за ряд лет.

Нося характер впечатлений и воспоминаний, она содержит в себе все существенные мемуарной беллетристике недочеты, как, например, некоторая субъективность в оценках и беглость в изображении фактов, на которых строятся выводы.

При всём этом, живость изложения, несомненное знание среды и наличие в брошюре фактического материала делает её занимательной для читателя, интересующегося театральной жизнью нашей провинции в её более отдалённом и недавнем прошлом.

Разумеется, ещё важнее было бы охватить развитие театральной жизни на местах на её сегодняшнем переломном этапе, но это, как указывает и сам автор в своих заключительных строках, составляет особую тему и задачу, не вошедшие в план книги, предлагаемой вниманию читателя.