

прежде всего»... Если-бы Н. А. Некрасов кончил свою поэму, он дал-бы в ней апофеоз тех людей, которые, не гоняясь ни за известностью, ни за богатством, посвятили себя скром-

ной, незаметной, но глубоко плодотворной по результатам работе на ниве народного освобождения и просвещения.

Ал. Владимиров.



НЭП в театре.

(Театральные заметки по поводу постановки „Слесарь и Канцлер“ в ТОР'е).

В этой статье я хочу в нескольких словах выставить перед работниками искусства положения по основному вопросу жизни современного театра. Вопрос идет, главным образом, о репертуаре. Репертуар—это душа театра. Это его политическое и общественное кредо.

Если мы хотим поставить театр на подобающую высоту, хотим из него сотворить доподлинную общественную трибуну и школу жизни, если театр есть одно из самых интересных проявлений *общественности* — то для этого надо в первую очередь и снова говорить *о репертуаре театра*.

Все *остальное*—это орудия производства, так сказать, необходимые, но второстепенные аксессуары театра. Нельзя себе представить незаурядного человека без программы, без определенных убеждений. Беспринципный человек—это уже что-то мелкое, неинтересное.

Незаурядность отличается, прежде всего, твердостью своих убеждений, так сказать, программностью. Этот человек имеет право на звание вожака, учителя, вождя-руководителя или на звание общественника.

То же и с театром.

Беспринципность, беспартийность, беспрограммность в театре — ветер-пимы. Грош цена театру, не имею-

щему своей политической общественной линии.

Такой театр не имеет права жить и существовать.

Нельзя оправдать существование театра с путанной физиономией, плывущего без руля и без ветрил—по линии наименьшего сопротивления.

Но этого мало. Надо иметь в виду и *время*. Революционная эпоха требует иных песен. Революция предъявляет особо-сложное требование к театру.

Мало проводить *стройную, твердую, последовательную* программу, или репертуар.

Надо еще, чтобы эта программа имела *определенное созвучие* с революционной эпохой.

Надо, чтобы репертуар современного театра *не коробил слух*, „не царапал нутро“ человека труда, но это на худой конец.

На хороший же конец — репертуар наших дней должен *углублять и расширять революционное сознание зрителя*. Помогать зрителю художественным языком, путем преподнесения художественного образа, укреплять в нем, т. е. зрителе, *веру в свои силы и целесообразность* и *необходимость* как совершающегося, так и предполагаемого к осуществлению.

Итак — репертуар должен быть *тенденциозным*, а театр — *безусловно партийным* в смысле программности.

Что же делать, надо руководителям театральной жизни, чтобы разрешать все вышестоявшие задачи?

Как разрешить проблему революционного репертуара? Как сгладить противоречия: удовлетворить *вкусам публики и сделать сбор* и одновременно провести строгую программу репертуара? Что сделать для того, чтобы театр не плыл-бы между Сциллой и Харибдой?

Возьмем любой хороший провинциальный наш театр.

Начало сезона всегда открывается весьма строгим репертуаром. Обычно в результате — полное отсутствие сборов. Угроза финансового краха заставляет обычно делать отступления, делать уступки *мещанским вкусам публики* и пускаться на разные трюки.

В чем дело? Где выход? Почему публика не ходит на „большие“ пьесы? В чем заковыка?

Вопрос *в правильной постановке диагноза болезни современного театра.*

Я утверждаю, что мы не считаемся серьезно с одной существенной стороной дела: *запросами масс.* Мы не знаем, не изучили пристально запросов массы, запросов того театрального зрителя-массовика, который стал ныне *завсегдатаем* театра.

Это раз.

Второе: мы слишком часто *без разбора* вытаскиваем из своего арсенала пьесы, которыми пытаемся победить противника — *непосещаемость.*

Третье: у нас часто отсутствует *программность* в оборонительной

тактике театра. Где критерий плана художественной стороны дела, где предел отступления? На какие предельные позиции может отступить театр? Собирается-ли он переходить время от времени в *наступление*, где программа этих контр-атак? Будут-ли генеральные битвы, и когда, как часто? Если не будет контр-наступлений, если не будет плана оборонительной и наступательной борьбы, если не будет *генеральных битв* -- то, право, нет смысла, вообще, вести кампанию. Нет смысла содержать дорого стоящих дел. Тогда надо лучше прекратить этот сплошной и грустный компромисс и закрыть театральный завес, не дожидаясь окончания сезона. В этом будет свой смысл и своя логика. Театр ради театра — такой же пустой и контр-революционный лозунг, как и лозунг „искусство ради искусства“.

Все эти три жгучие, но и понятные вопросы должен задать себе каждый истинно театральный работник в наше время, время безрепертуарья и „НЭП'а“ в театре.

Начну с *основного.*

1) *О вкусах массы и запросах рядового демократического зрителя.*

По моему, основная наша ошибка в том, что мы не знаем *вкусов* зрителя. Не знаем, что и в какой форме приемлет зритель сегодняшнего дня. Как, каким языком с этим зрителем надо говорить.

Проще — мы строим свой репертуар не по зрителю. Это происходит потому, что большинство пьес у нас написано до революции *интеллигенцией, для интеллигенции и для кастового буржуазно-интеллигентского театра.*

Особый *стиль, язык, быт* всех пьес, написанных до революции, рассчитывали на зрителя определенного умственного уровня и вкусов. Говоря проще, весь репертуар прошлого, за малыми исключениями, — непопулярен и чужд для зрителя 1923 г.

Рядовой зритель нашей эпохи — *не интеллигент*. Это — новые все люди, которые раньше в театр почти не ходили. Это все были разночинцы или пролетарская демократия, частично мелко-буржуазная, весьма мало-развитая, масса.

Для этой массы чужд был язык, образцы, стиль и идеи большинства пьес, написанных для *другой* аудитории. И не только чужд, но и не интересен.

Современной аудитории нужен популярный репертуар, в котором было бы меньше *непонятных, головоломных, тонких, интеллигентских* мест, моментов и слов.

Фабула не сложная, без полутонов, яркая, сочная, занимательная. Мистика, символизм, надуманность, сложность, нагромождение материала, а, главное, *умствование* — все это не по плечу зрителя революционной эпохи. Да, признаться, это и не нужно. Это утомительно, непонятно и, стало-быть, *скучно*. А если театр скучен — *дело плохо*. Театр никогда не должен быть скучным.

Итак, нужен новый репертуар — простой, сочный, здоровый, яркий, занимательный. Пьес-же, написанных для современного зрителя, в которых чувствовалось-бы созвучие революции — почти нет.

Если так, если нет нового репертуара, то давайте, в таком случае, искать *подходящее* (приближающееся к нашим потребностям) в репертуаре, созданном до револю-

ции. Можно-ли в нем что-либо отобрать? Я утверждаю, что — да. Надо лишь уметь найти. Выбирать надо осторожно, тщательно, все продумав и взвесив. При выборе надо постоянно помнить *о содержании пьесы и в какой форме это содержание изложено*.

Почему успехом пользуется мелодрама? Да просто потому, что мелодрама *проста, понятна, популярна*, доступна рядовому зрителю.

Почему не пользуются успехом классическая пьеса „Горе от ума“, трилогия Сухово-Кобылина, пьесы Скриба, Андреева, Чехова? Потому, что их быт и их идеи или современнику чужды, или ему неинтересны, или *форма изложения недоступна для рядового зрителя*, так как пьесы писались не для этого зрителя, или фабула и интрига больно „тонка“ и „изящна“ (Скриб).

И напротив: „Поруганный“, „За монастырской стеной“, „Сестры Кедровы“, „Призрак“ массовому зрителю нравятся, и не потому, что в этих пьесах содержание слезливо-мещанское, а потому, что язык их демократичнее, проще и популярнее, а фабула яснее и понятнее. Злодей так злодей, горе, так горе, любовь, так любовь. Все ярко, сочно, и, если угодно... грубо. Нет тонкостей, кружевной работы, интеллигентских шатаний и исканий, мистики символизма. Правда, много пошлостей (но, ведь, известно, что пошлость всегда, вообще, была популярна и ясна).

Дело не в „Монастырке“, а дело в том, что таких пьес, так *популярно* написанных, так доступных массе, средней массе, у которой нет солидной эрудиции и запас слов в их обиходе не велик, — очень мало,

К великому несчастью, к числу этих *немногочисленных популярных по форме изложения* и сравнительной четкости фабулы пьес принадлежат и „монастырки“. В этом, и только в этом их успех. Будь таких пьес сотни, никто бы „монастырку“ и т. п. и не знал, ибо ее художественные достоинства весьма сомнительны, если не сказать сильнее.

Когда мы, вообще, подходим к вопросу, о выборе пьесы, то не мешает вспомнить слова Толстого, который говорил, что истинным произведением искусства является такое искусство, которое понятно и доступно широчайшим народным массам. Толстой считал, что лучшее искусство—это народное творчество, скажем, народная песня, например, украинская.

В этом он глубоко прав. Взять, хотя бы, ту же украинскую оперетку. Она пользуется колоссальным успехом. Почему? Популярна, фабула проста и ясна, язык народный, доступный.

Итак: театр должен прежде и раньше всего помнить, что ныне аудитория у него иная, чем была до революции. Эта аудитория требует ясности и популярности. Дайте-же ей простую по фабуле, ясную по смыслу, популярную по изложению и по форме пьесу. Постарайтесь отыскать побольше таких пьес из старых запасов (ибо новых пьес нет), но постарайтесь, чтобы основная идея такой пьесы не была-бы слишком пошла и не слишком пропитана *мещанской идеологией*. Держитесь на этой пьесе, чтобы приучить, приохотить рядового и малокультурного зрителя к театру. Это даст материальный успех делу.

На это мне могут ответить, что так и делается. Я отвечаю: часто делается, но без должного выбора, но бессознательно, без строгого учета состава аудитории и причин особой восприимчивости зрителя к пьесам такого толка, как „За монастырской стеной“.

Наши руководители театрами часто не хотят, как следует, покопаться в репертуаре прошлого, чтобы выбрать из него *лучшее*.

Я утверждаю, что „монастырки“, „Петроградские трущобы“, и др. взяты из-под спуда, машинально, посколькo под рукой в библиотеке находились. Перейти на легкий популярный репертуар, на мелодрамы, не значит *обязательно* перейти на „Парижские нищие“, „монастырок“, „Петроградские трущобы“. Неужели это есть все лучшее, что имеется в нашем арсенале? Неужели этими пьесами исчерпана, вообще, мелодрама?

Не думаю. Я полагаю, что это и есть, как раз, та поспешность, неразборчивость и небрежность в переходе к популярному репертуару, о котором только что говорилось.

Я это называю отступлением без тщательной разведки на незаготовленные заранее позиции. У нас имеются сносные мелодрамы вроде „Нельская башня“ Дюма и др. с сравнительно *нейтральным* содержанием, без мещанской слезливой морали „господа бога“ и т. д., где вы видите интересную, занимательную фабулу, яркую интригу, сильные страсти и переживания. Эта пьеса, не „коробя слуха“, может, по крайней мере, развить в зрителе фантазию и здоровое воображение, а не больное и слезоточивое настроение. Не мне рекомендовать список ана-

логичного репертуара, но в мою задачу входит установления критерия при выборе пьес в духе „Нельская башня“.

2. Рассмотрим второй момент. Отступая на позиции мелодрам и популярных пьес с *незатейливым*, а иногда и *пустым* содержанием, надо отступление делать планомерно, так сказать, „со вкусом“. Надо стремиться выбирать такие пьесы т. н. популярного репертуара, в которых содержание было-бы, по возможности, *обезвреженным, освобожденным от мещанской морали и мелко-буржуазной тенденциозности и непролазной пошлости*, т. е. чтобы содержание было-бы возможно меньше „содержательно“ (это звучит парадоксально, но это так. Мелодрама без *тенденции* лучше, чем мелодрама с пошлой мелко-буржуазной тенденциозностью. Мелодрам-же, удовлетворяющих духовным потребностям современников, — нет).

Если в этих пьесах имеются отдельные устарелые и коробящие слух современника слова и фразы в виде ли квазно-патриотических лозунгов, обращение к господу богу, предлагаю просто вычеркивать эти места режиссерским карандашом. Вообще предлагаю все глупые, ультра-пошлые и шикарные места в пьесах, идущих в театре, вымарывать. От этого достоинства пьесы такого рода ничуть не понизятся. Наряду с *обезвреженной нейтрализованной* занимательной мелодрамой рекомендую ставить усиленно комедии: почти всякая комедия высмеивает смешные и уродливые стороны быта. В этом ее достоинства и от этого она очень часто прогрессивнее драмы и мелодрамы. Комедия более приемлетя уже потому, что время наше такое,

когда всем очень нужен бодрый смех. Смех—это отдых и источник накопления новых сил для новой напряженной работы. Комедии многое прощается, как многое прощается, вообще, веселому жизнерадостному человеку. Комедия, наконец, часто бывает более обезврежена от мещанской идеологии, чем мелодрама.

Итак: *больше разборчивости, вкуса и планомерности при выборе пьес популярного репертуара и отступлениях на заранее заготовленные позиции*.

Наконец, третье: о программе контр-атак, или, как принято у нас говорить, *об основном репертуаре и отчетных спектаклях*.

В этой области отметим, прежде всего, основную мысль: я оправдываю всякое шатание театра, всякие его грехи вольные и невольные, всякие его ошибки и любой компромисс на пути к удовлетворению мещанских вкусов публики до тех пор, пока театр одновременно бьет мещанство и обывателя по голове очередными отчетными ярко-тенденциозными по форме и содержанию постановками.

Скажем, за постановку „Канцлер и слесарь“ в ТОР'е я могу простить двадцать грехопадений, даже в виде „Монастырской стены“.

Но если эта постановка делается небрежно, как попало, то, по моему, за это надо строго наказывать и актеров, и руководителей дела. В таких случаях невольно задавались себе вопросы: для кого и для чего мы бьемся, изводимся, собираем дорого стоящую труппу, изыскиваем деньги, строим прекрасный театр и после несимся с этим театром, как с писанной торбой, если в итоге всего этого в отчетном, скажем, спектакле „Канцлер и слесарь“ в 6-ю го-

довщину Октябрьской Революции, славное имя которой носит театр, когда на спектакль прибыло все лучшее, что имеется в Новгороде, когда на спектакле сидело, притаив дыхание, 800 зрителей, являющихся фактическими хозяевами жизни, для которых, в сущности, построен и этот театр, — артист А. имеет пахальство выходить на сцену, не зная абсолютно своей роли, артист В. искажает образ пьесы своим толкованием до неузнаваемости и до абсурда вопреки желанию автора потому, что он хочет „поиграться“, а артист С. шепчет себе что-то под нос, чего нельзя расслышать в первом ряду партера. После такого исполнения, действительно, можно задать себе с горечью вопрос: а стоит-ли, вообще, платить деньги таким недобросовестным артистам, как А., В. и С., или нет? Стоит-ли такой театр, вообще, поддерживать или нет, если нечто подобное будет повторяться и при других отчетных спектаклях?

Моя статья, написанная по поводу постановки: „Канцлер и слесарь“, угрожает затянуться. Будем кончать.

Итак, в заключение, подытожим все наши предложения.

1) Надо изучить запросы современного зрителя и выявить уровень его развития, для чего рекомендую раздавать зрителям особую анкету с рядом интересных вопросов после отдельных и разных по форме и содержанию поставленных пьес.

2) Режиссуре надо тщательнее выбирать пьесы популярного характера (народного), рассчитанного, главным образом, на среднего зрителя, стремиться, чтобы шли пьесы с нейт-

рализованным содержанием и занимательной фабулой, особенно упирая на веселую, не пошлую комедию.

3) Намечить и тщательно продумать основной репертуар и отчетные спектакли, дав о каждой пьесе отзыв и выставив все мотивы, побудившие на ней остановиться.

4) Особенно тщательно технически прорабатывать именно эти постановки, допуская десяток репетиций и жестоко борясь с небрежным исполнением актеров.

5) Режиссуре советоваться о принципах постановки отчетных спектаклей не в узком кружке специалистов, а в расширенном собрании сведущих и интересующихся этим делом лиц.

6) Руководителям театра отчитываться письменным и устным докладом как перед ОНО, так и перед соответствующей аудиторией за каждый отчетный спектакль.

7) Руководителям театра и сведущим лицам подвергать критическому разбору игру артистов, их толкование своих ролей на общем собрании труппы после первого-же спектакля, чтобы избежать ошибок на втором повторном спектакле.

8) Создать атмосферу особой напряженности вокруг каждой такой постановки как среди артистов, так и среди публики.

9) Обязательно сопровождать каждый отчетный спектакль рефератами перед спектаклями.

10) Собирать среди зрителей после отчетного спектакля особые анкеты с критическими отзывами о постановке в целом.

11) За возмутительное-же и небрежное отношение к отчетному спектаклю артистов труппы — строго взыскивать с провинившихся вплоть до исключения из труппы.

Подобного рода меры будут лишь способствовать повышению авторитета и значения театра, а, главное,

дадут оправдание его существованию в условиях НЭП'а, а также дадут оправдание тому собственному нэп'у, который вынужденно проводится в большинстве театров в целях оправдания того хозрасчета, на который его перевели.

П. Пожарский.

