



Эм. БЕСКИН

Революция и театр

«Мистерия-буфф» Маяковского

Среди бесчисленных споров о новой культуре, новом театре большое теоретическое и практическое дело делает 1-й театр РСФСР. Он нашел свой путь, путь и аналитически верный принципам революционно-марксистского подхода к искусству и на опыте вполнеозвучавший массе пролетариата в его переходной психике переживаемого времени. Он четко ставит вопросы и ясно, без всяких примиренческих эquivоков в сторону, дает на них ответы.

Театр, как один из моментов общественного сознания, подчинен тем же «законам притяжения» социально-экономических факторов, как и все прочие области материальной культуры. Не реформой, а классовой революцией опрокидывает пролетариат господство буржуазии. Не реформой, не приспособлением, не перекрашиванием или подкрашиванием старых «традиций» академизма, а революцией создастся и пролетарский театр на место театра буржуазного. Это два мира, два полярных мира. Две психики. Психика индивидуалистического собственника-буржуа и психика коллективного производителя-пролетария. Поскольку искусство есть организация человеческих чувств, человеческой психики, постольку психика определяет и форму. Постольку в моменте соглашательского приспособления старых театральных форм всегда кроется опасность привнесения и яда старой буржуазной психологии. Поэтому революция театра есть революция не только содержания, но и формы. Можно в рамках старого профтеатра поставить пьесу с революционным содержанием (например, пьесы т. Луначарского), и это будет все-таки старый театр. Можно старую пьесу поставить в совершенно необычных формах — и это будет все же лишь трюк старого академического театра (например, постановка «Эдипа» на площади).

И только тогда, когда революционный дух, пафос классово-революционных чувств пролетариата своим дыханьем сжигает старые формы, как выражение враждебной ему капиталистической культуры собственника, и создает не субъективной выдумкой, а массово-закономерной поступью организацию новых художественных ощущений — тогда наступает революция в искусстве. Лишь тогда мы имеем дело с единым органическим процессом, обоснованным научно, психо-социологически и распущим не из колбы метафизического умозрения, а из материальной гущи живых, почвенных соков.

Что же диктует такая предпосылка?

Конкретно по каким художественно-архитектурным местам буржуазного театра она бьет? Она порывает с мелкой академической стежкой прежнего театра, пассивно отражавшего мещанский психологизм натуралистического романа, бравшего за основу адюльтерный «случай». Пролетарский театр должен сбросить с себя эту литературу любовного приключения, лирику семейного очага, тихое созерцание борьбы Ивана Ивановича, ненавидящего Петра Петровича, оцененной в 1 руб. 20 коп., т. е. в сумму стоимости билета. Пролетарский театр должен освободить самоцветную ткань театральной формы, живую ритмику движений человеческого тела, его пластику и звук, вернуть театру его целостность, его балаган, его весело смеющегося в радости и плачущего в горе комедианта, комедианта, слитного со зрителем, не «священнодействующего», не «жречествующего», строящего новую жизнь, организующего новые чувства не изолированно, не за «закрытым занавесом», а в общем подъеме, широко, вольно, монументально.

Если в первой постановке Театра РСФСР — «Зори» Верхарна — и намечались эти пути, то во многом она все же оставалась на «том берегу», во многом чувствовалась еще интеллигентская рафинированность, которую новый зритель, впервые массово переступивший порог театра, не мог еще усвоить. «Мистерия-буфф» в этом смысле крупный шаг вперед. Здесь уже пригоршнями разбросаны семена пролетарского театра и в архитектонических принципах, и в чисто интеллектуальном учете психики зрителя. Нет сцены и зрительного зала. Есть монументальная площадка, наполовину вдвинутая в зрительный зал. Чувствуется, что ей тесно в этих стенах. Ей нужна площадь, улица. Ей мало этих нескольких сот зрителей, которых вмещает театр. Ей нужна масса. Она оторвалась от всей машинерии сцены, выпирла локтями кулисы и колосники и взгромоздилась под самую крышу здания. Сорвала подвесные полотнища мертвой декора-

тивной живописи. Она вся выстроена, выстроена легко, условно, балаганом, вся из деревянных станков, козел, досок и раскрашенных ширм и щитов. Она не копирует жизнь с колышущимися занавесками и идиллическими сверчками. Она вся из причудливых на взгляд и вместе с тем чрезвычайно простых рельефов, контуррельефов и силовых линий, фантастически переплетающихся между собой. Но каждый рельеф, каждая линия, каждая ступень заиграет, приобретет смысл и движение, когда на нее ступит нога комедианта и упадет звук его голоса. Здесь каждая деталь не сама по себе, не декоративная или бутафорская цеховщина, а производственный синтез нового театрального действия, где актер, автор, режиссер, декоратор, рабочий слиты «производством», творчеством данного спектакля, где все должны друг друга понимать и гармонично дополнять. Актеры приходят и уходят на площадку-сцену. Рабочие тут же, на глазах зрителя, переставляют, складывают, разбирают, собирают, прикалачивают, уносят, приносят. Тут же и автор, и режиссер. Кончилось представление, и часть актеров в костюмах смешивается с публикой. Нет «храма» с его великой дрожью «тайства» искусства, нет «жрецов», есть новое пролетарское искусство — труд, искусство — организованное производство. Нет «вишневого сада» старого академического театра с его белыми элегиями и неврастеническими настроениями. Есть первая борозда трактора нового массового театра, театра массовой психики, театра коллективных чувств пролетариата.

И те овации, которые в день Первого мая были устроены публикой-пролетариатом режиссеру Мейерхольду, автору Маяковскому, актерам, рабочим, художникам, были вполне заслужены. Живое, большое и нужное дело делается в этом театре, и не спорить о нем, а всячески помогать егоисканиям, исправлять его ошибки, поддерживать его взлеты наша обязанность, наш долг. Он и сам просит этой помощи, он не скрывает своей работы, делает ее не в типи кабинета, а широко общественно, открывая двери каждому, кому дороги дело пролетариата театра, — на спектакле раздаются опросные листы-анкеты, подсчитывающие впечатления и суждения о спектакле. Не будем же отграживаться от него всякими «академическими центрами» и «ассоциациями», будем помнить, что наш путь — единый путь к единому пролетарскому театру.

В самой пьесе, манере ее письма привлекательней всего ее размашистость, сочность, ее какая-то ядреность. Порывая со старыми метрами стиха, автор буквально купается в вольнице свободных размеров и самых неожиданных сверкающих и пере-

ливающихся рифм. Какой-то словесный каскад, освежающий и опять-таки, как и самые формы спектакля, порывающий с академическим «порядком» скучно-размеренного, холодного и аккуратного, как вексель, стиха в стиле Щепкиной-Куперник и др. Зритель поневоле заражается огромным темпераментом талантливого автора, смело выплеснувшегося за все барьеры классической эстетики. Это уже определенные и смелые шаги по пути от тихого шепота умирающего профтеатра, от книжной драмы лирического субъективизма к истинно театральной скульптурно-выразительной и остро звучащей речи. Талантливому автору много помог и не менее талантливый режиссер т. Мейерхольд, сумевший уложить авторский ритм и динамику в пластическую чеканность и тоническую звучность актера. В целом спектакль — первая мощная, зеленеющая поросль пролетарской культуры театра, первые художественные всходы революционного искусства.

