

11 МАЯ. 1934

МОЛОДОЙ ТЕАТР

К ПРЕДСТОЯЩИМ СПЕКТАКЛЯМ СТУДИИ п/р РАДЛОВА

В отличие от Москвы театральный Ленинград не очень верит в возможности и силы новых молодых театров. Первые годы революции выдвинули ряд новых начинаний, но ни марджановская «Комическая опера», ни моя «Народная комедия», ни «Вольная комедия» Н. В. Петрова независимо от разной их ценности (в определении каждой я имею субъективные суждения) не завоевали права на долголетнее существование, и только Большой драматический театр, созданный в 1919 году, сохранился до сих пор, правда, ценою неоднократного изменения своего художественного курса. Впрочем, у всех этих театров, как они ни различались в своей художественной значительности, был один общий недостаток: они не возникли на почве объединения всего актерского коллектива, нипущего одной творческой системы, одного языка, одного подхода к работе.

Я думаю все же, что я не ошибусь, если скажу, что приезжающий сюда

театр-студия под моим руководством, каковы бы ни были его художественные достоинства, в высокой оценке которых я, конечно, снова субъективен, является, объективно говоря, единственным ленинградским театром, выросшим из одной творческой семьи, вставшим 5 лет назад с одной школьной скамьи, органически и неизбежно приходящим к выработке своего стиля, своего артистического лица.

Путь театра от первых дней рождения до волнующих нас и ответственных гастролей в сердце советского театра — Москве был очень нелегкий, очень напряженный, полный, даже героический путь. Своими руками, своими силами, своей работой актеры театра создали возможность перестроить случайную эстрадную площадку в подобие настоящей сцены, отремонтировать здание, сломать и построить новые паровые котлы, монтировать спектакли без помощи, без субсидий и дотаций. Я не сетую на эти трудности, потому что они закаляли коллектив. Немало было таких актеров, которые не выдержали первые самые трудные годы испытаний — я не удерживал, не уговаривал никого, зная, что лучшие не уйдут. И правда — кому из них не предлагали двойных и тройных окладов против той скудной зарплаты, которой располагал театр, но все наиболее талантливое не дрогнуло, не ушло, не сдало своих позиций. Не хвастаясь, скажу, мы дрались, как львы, за наш театр, за нашу сцену, за наше лицо среди других ленинградских театров.

Мы верили в наше право на самостоятельную творческую жизнь и стойко пережили три года довольно полного равнодушия ленинградской прессы. Мы знали, что лед растает и что первый спектакль театра «Швейк», совершенно незамеченный критикой, будет оценен хотя бы с некоторым опозданием, как это и случилось на 500-м юбилейном представлении. К этому времени появились и сразу высоко поднятые «Привидения» и «Вечер водевилей», и «блокада» была прорвана.

Постепенно привлекая к себе своих с театром работающих советских драматургов, театр рос и взращивал актерское мастерство главным образом на труднейших и высочайших образцах классической драматургии. Нашим первым и главным учителем стал Шекспир. Исторический день 23 апреля 1932 года застал нас в суеете генеральных репетиций «Отелло», которого театр сыграл за полтора года около ста раз и отложил сейчас до полного ремонта декораций и костюмов, намеченного на осень. Критическое освоение классики понималось мною и театром, как вскрытие социальных корней, породивших данное произведение, вскрытие, совершаемое на основе учета конкретной исторической обстановки эпохи его создания. Такой метод увел меня бесконечно далеко от буржуазно-идеалистического созерцания «вечных проблем» Шекспира. Такой метод помог мне с неудержимой логичностью вырвать Ибсена из объятий реакционного символизма и вернуть ему голос социального разоблачения. Этому методу остался я верен и в постановке «Ромео и Джульетты».

В этих работах театр пришел к таким выводам.

Лозунг о ведущей роли драматургии не только несомненен, ибо правильно ставит проблему содержания в искусстве, но и ничего не отнимает от царства режиссера, роль которого может и должна именно при проведении этого лозунга в жизнь остаться все еще значительно большей, чем роль самого крупного дирижера, раскрывающего перед нами Баха или Бетховена. Принципиальная распри режиссера с автором есть свидетельство не силы, а творческой слабости режиссера.

Основным материалом в работе режиссера является актер и его творчество, через которое режиссер и проносит к зрителю идею автора. Всякий разговор со зрителем помимо автора и помимо актера — большей частью неврастеническая жажда режиссерского самоутверждения.

Актерская игра, в отличие от практики МХАТ, претерпевает глубочайшие стилистические изменения в зависимости от стилистики и драматургической школы автора.

Кончить мои беглые заметки мне хочется главным: сказать о том смешанном чувстве ответственности перед нашими гастрольями и доверии чуткости и вниманию московской театральной общественности, умеющей оценить все свежее, новое и полнокровно творческое, что возникает на подмостках советского театра.

С. РАДЛОВ.