

3 АПР 1933

У ИСТОКОВ ТЕАТРА

10 ЛЕТ НАЗАД

О КТЯБРЬ в театре был в полном разгаре. Врывались тверданы старого театра, персонифицировались старые культурные ценности, мужественно боролись идеолог и вождь центрального Октября В. Э. Мейерхольд за социальное переустройство театра. Протестом против излюбленной изобразительности просвучал его «Великодушный гороносец», радостной улыбкой озоравательской «Турандот» подарили Вахтангов, Габима дал трагедийный «Гамбург», Таирова, Эйфенштейн осуществили свои эстетические, импрессионистские и экспрессионистские опыты.

Но новое содержание еще не родилось. Переоценка старых культурных ценностей шла по линии ломки только театральной формы. А как же чувствовал себя в это время массовый зритель? Зритель этот, пришедший от станка и сохи, с поля гражданской войны — от винтовки и пулемета, с жаждой вначале выжигавшийся



Любимов-Ланской

на истоки культуры, радея для него недоступные, почувствовал вскоре явную неудовлетворенность театром, где сто, с одной стороны, кормили старыми пьесами, прогнившими буржуазной или мещанской идеологией старого, пошлого им мира, с другой, — формальным экспериментаторством. Он хотел видеть себя в зеркале театра, себя, свой класс, борющийся за высшие идеалы человечества.

Вот в это самое время, в конце 1922 года, в культотделе МСПС была выдвинута идея создания передвижного театра, могущего обслужить московские клубы революционными репертуаром. И такой театр был создан. Насчитавший в своем составе не более полдюжины десятка человек, он ничем кроме энтузиазма не обладал. Но последнего было достаточно, чтобы приступить к работе над «Савой» Андреева, залучившего в плане диспута на антиреволюционную тему. Следующими работами явились «Париж» по В. Золя и «Овод» по Войничу С. Прокофьева. Рабочий зритель пришел восторженно обе эти постановки, выдвигая тем самым определенному театру мандат на существование.

Основным лозунгом молодого театра было «искусство — для профессиональных рабочих масс». Основной задачей культотдела МСПС ставила себе — дать агитационно-пропагандистское и вместе с тем художественное зрелище рабочему зрителю.

Труппа пыталась расти, впитывая в себя режиссеров и актеров. Полагаясь оригинальная пьеса молодого советского драматурга Чижикова — «Снеопалинная комедия». Был намечен ряд мероприятий по пропагандированию идей профессионального театра, организации зрителя, установлению так называемой «рабочей школы» и пр. и пр.

В 1924 году театр получил стационарное помещение (Эрмитаж). К этому времени в составе труппы на-

считывали уже 170 чел. Разбег репертуарный. Ряд больших «имен» возлагая эту труппу. Ряд режиссеров, художников вел постановочную работу.

Но, являясь обладателем такой труппы, пользоваться значительной поддержкой профессиональных организаций, театр не мог найти своей художественно-репертуарной линии, балансируя в поисках этой линии, охаживая дуги, по находя центра.

Отсюда шатания от Дюма к Островскому, от Чижикова, — к Гоголю и Мерию. А намеченная труппа была прекрасная. В основу репертуара он хотел положить «Нынче» Штиллеру, «Жакерню» Мерию, «Вестские антепы» по Ал. Франсу, «Каталиду» Дюма и т. д. мечтал о театре «копичной» форм.

Губили театр МСПС мировые масштабы. Выходило, чтобы заботиться о качестве репертуара, режиссерского, актерского, стремились к количеству. Создавали оперу, покупали ряд спектаклей в других театрах, создавали воспринятый театр и пр.

«Масштабы» повлекли за собой крах. МСПС вовлечен был в крупное материальное убитие и ликвидировал все свои театральные предприятия, в том числе и драматический театр. Перед работниками встал вопрос: расколоть или продолжать крепить начатое дело.

Решили не расколоться и не перекладывать в какое-либо ведомство, дабы не терять своего «профессионального лица», а продолжать дело создания профессионального рабочего театра. Большая группа работников верила в необходимость и жизнеспособность такого театра. Таким образом был организован трудовой коллектив, принявший на себя имя «Театр им. МСПС».

В распоряжение вновь образованного трудового коллектива попал кое-какой сценический инвентарь и... пустой портфель. Надо бы-

ло проложить новую борозду. Вернее, надо было начинать сначала. Надо было обеспечить летний период, а затем и зимний — репертуаром. О том, чтобы летом установить идейные основы репертуара, нечего было и мечтать. Все устремления, все заботы были обращены на зиму — на организацию репертуарной линии, на переговоры с тем небольшим кругом драматургов, который тогда существовал. Была намечена линия пьес, трагедийных, с одной стороны, тему рабочего движения в историческом разрезе, с другой, — сегодняшний день. Договорились с Н. Н. Шаповалено, который отдал театру им написанную пьесу «Георгий Гапон» и обещал написать к концу зимы современную комедию «В наши дни». Шварцман пердал нам «Предельство Дагава». Из старого репертуара были оставлены «1831 год», «Овод», «Париж». Все остальное было предано забвению.

Труппу МСПС до реконструкции поддерживали крупные артистические индивидуальности. По ним строится репертуар. Если один актер играл Павла первого, то другой обязательно хотел играть Клею, а третий, скажем, — «Доходное место». Каждый из этих актеров играл заступающую роль. Но... спектакли в целом не было никакого.

Кроме подобного рода случайных спектаклей были и спектакли, в которые затрачивались большие средства и силы, вошедшие в месячный театральный фонд («Прощай Корнея», «Герои», «Ремизов», «Театр Клары Галуль», 1931 год). Но один режиссер ставил эстетский спектакль, подражал его рядым формальным высьею, другой — реалистический, третий — импрессионистический. Каждый по-своему, каждый по-разному.

А почему это было так? Да потому, что ни репертуарной, ни формальной линии театр не имел. Каждый делал свое дело вне зависимости от того, что делал его парт-

нер, не будучи связан принципиальными установками театра. Ясно, что о единстве методологических принципов, единых приемов актерской игры не могло быть и речи.

Актеров разного возраста, разного сценического воспитания, разной культуры надо было спаять единым, привести к единой сценической платформе, вытискивать общий сценический язык, единообразие приемов работы, дабы в результате прийти к единому мировоззрению, единому творческому ансамблю. Надо было их подвести к «Шторму». Здесь театр заговорил уже своим языком.

Теоретическая реорганизация являлась продуктивной потому, что работники театра сами стремились идеологически перестроиться. Переосмысливать отношение к актеру как в исполнительстве той или иной роли. Поставлен был вопрос, что актер нашего театра, не имея права быть политически неравнодушным членом общества, он должен быть общественником и активно участвовать в борьбе за социалистическое строительство.

Не во всем и всегда актер шел рядом с движением театра вперед. С трудом прощались он с идеей «общечеловечности», порывався защищать «чистое искусство», не понимал того, что «тенденция» в искусстве существовала всегда, независимо от того, какой класс стоял у власти. С большой осторожностью поглядывая со стороны, смущался актер с высот своего Олимпа в гущу повседневной жизни. Но шаг за шагом он осознавал ошибки своего идеалистического мировоззрения, переходя в лагерь пролетариата.

По существу им Валентию, как в сказке, все это и произошло? Конечно, нет. Шаг за шагом, постановка за постановкой с большими трудностями, с максимальным напряжением приходили опыт, приемы, характер, фрагменты стили театра.

Е. ЛЮБИМОВ-ЛАНСКОЙ.