

30 июля 1936

Ростов

ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ В РОСТОВЕ

Н. АФАНАСЬЕВА,
А. ГЕРБСТМАН

Пребывание московского театра Революции, одного из лучших советских театров, в Ростове — событие большого культурно-художественного значения.

История театра Революции, его творческий путь заслуживают самого пристального внимания. Театр был организован в 1922 году. За время своего существования он продемонстрировал более 40 постановок. В первые годы его стремления стать подлинным театром социалистической революции препятствовала крайняя убогость репертуара. Ранние постановки театра отличались отвлеченной романтической, расплывчатой революционной патетикой. В ту пору — примерно до 1925 года — в постановках господствовал конструктивный формализм, свойственный Э. Мейерхольду, поставившему в театре ряд пьес. Затем мы наблюдаем все более уверенный поворот в сторону советской современности. Конструктивный формализм постепенно изживается, уступая место реализму. Комедийная тематика, для которой характерны такие пьесы, как «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» Ромашева, сменяется хорошо известными ростовскому зрителю «Первой конной», Вишневского, «Поэмой о топоре» Логодина.

Наряду с освоением нового советского театрального репертуара («Умка — белый медведь» Сельвинского, «Концерт» Файко), театр

обращается к драматургическому наследию.

Искания театра Революции в этой области чрезвычайно интересны. Они открываются «Доходным местом» Островского, поставленным Мейерхольдом еще в начале 1923 года. Несмотря на символический конструктивизм постановки, столь обычный для Мейерхольда тех лет, спектакль этот до сих пор является одним из самых замечательных достижений театра. Затем — «Недоросль» Фонвизина, двухлетняя работа над «Ромео и Джульеттой» Шекспира, наконец, «Лестница славы» Скриба.

Несколько слов о традициях, которые дают себя знать в работе театра. Несомненно, Мейерхольд очень много дал советскому театру: смелость замысла, глубина выражения, подлинная, в лучшем смысле слова, театральность, тонкое проникновение в эпоху, детальнейшая работа над созданием сценического образа — все это неотъемлемо присуще Мейерхольду — режиссеру, Мейерхольду — постановщику. И, наряду с этим — то, что широко известно под термином «мейерхольдовщины» — конструктивный формализм, символическость, холодок формального, безэмоционального мастерства, механизация игры актера. Театр Революции взял у Мейерхольда его сильные и его слабые стороны.

Но не только традиции Мейерхольда оставили след в работе театра Революции. В нем немало есть и от художественного театра, от Станиславского: стремление к правдивой, углубленной передаче психологии, живого быта. Осваивая и переделывая эти традиции, театр на их основе дает свое, новое, свежее.

Что привез театр Революции из своего богатого репертуара в Ростов? Из ранних пьес взяты только «Доходное место», «Человек с

портфелем». Остальные пьесы — «Недоросль», «Ромео и Джульетта», «Умка — белый медведь», «Лестница славы» и «Концерт» — принадлежат к постановкам последних лет.

Остановимся на двух пьесах: «Умка — белый медведь» и «Ромео и Джульетта».

«Умка — белый медведь», являясь продолжением основной линии театра Революции на показ образов эпохи социалистического строительства, дает театральный расказ о советизации Чукотки. Театр основательно перемонтировал пьесу Сельвинского. Сложные формы классовой борьбы, жизнь масс, из которой вырастают сильные индивидуальные, руководящая роль коммунистической партии в подлеме остальных национальностей — все это раскрыто театром ярко, правдиво, в живой сцене реальных вдуманных и осуществленных сцен. Центральные образы пьесы — чукча Умка — белый медведь и коммунист — абхазец Кавалеридзе с начала до конца пьесы волнуют зрителя. Образ Умки, созданный заслуженным артистом Д. Н. Орловым, — один из лучших образов советского театра наших дней. Орлов мастерски раскрывает борьбу, происходящую в сознании Умки, совращение черт нового человека. Под влиянием большевика Кавалеридзе, соприкасаясь с советскими людьми, работа вместе с ними, Умка капля по капле выжигает из себя дикаря и раба, становится активным борцом за социалистический Север. Образ Умки пронизан подлинной человеческой теплотой. Живая эмоциональность, им бы сказали, обаятельность образа растущего человека привлекают к нему симпатии советского зрителя.

Соловьев — Кавалеридзе отходит от того прохладного резонерства, которым наполнены его роли в

«Доходном месте» (Жадов) и в «Лестнице славы» (Эдмон Варен). Созданный им образ партийного работника, умного, решительного, находчивого, смелого, радует и привлекает.

Спектакль в целом смотрится с неослабевающим интересом. Отдельные недостатки — немотивированная смерть Пешкина, трафаретно — авантурный образ Боковой — идут главным образом, за счет текста пьесы.

«Ромео и Джульетта» — первая классическая трагедия на сцене театра Революции. Задумана она постановщиками, заслуженным артистом А. Поповым и И. Шлепяновым, глубоко и интересно. Потребовалось основательное изучение не только творчества Шекспира и его современников, но и эпохи Возрождения в Италии, где происходит действие, и Англии, где пьеса была написана. Мало того, пришлось привлечь произведения германских и испанских гуманистов, влияние которых постановщики разглядели в отдельных образах трагедии.

Ромео в трактовке театра — это не традиционный юноша, влюбившийся в неизвестную «красавицу», — это человек, анализирующий жизнь и философски мыслящий. В этом отношении Ромео понимается, как прототип Гамлета. Такое толкование ведущего образа пьесы, оригинальное, хотя и спорное, было бы вполне приемлемым. К сожалению, в исполнении заслуженного артиста М. Ф. Астангова Ромео чересчур холоден, рассудочен и минорен. Джульетта в исполнении заслуженной артистки К. М. Половниковой представляет собой тонкий образ обаятельной девушки, почти ребенка, однако, не простижу, а высоко культурной, убежденной и, в правоте своих действий. Монах Лоренцо (Б. М. Седой) — человек, бросающий вызов

традициям, наиболее ярким выразителем которых является граф Парис.

Оформление спектакля характерно для эволюции театра: на сцене еще господствует конструкция, но как далека она от формалистических конструкций раннего Мейерхольда. Перед нами — лестница феодального города, комната Джульетты с библиотекой (тонкий замысел режиссера, подчеркивающий культуру героини), храм, башня старого города, гробница и т. д.

В постановках «Умки» и «Ромео и Джульетты» театр преодолел сложную работу по овладению стихотворной речью и доказал, что коллектив в целом прекрасно справился с этой задачей.

До сих пор мы говорили о крупных достижениях театра Революции. Было бы неправильно умолчать о некоторых ее недочетах. От них не свободна и постановка «Ромео и Джульетты». В ней чересчур подчеркнуты феодально-бытовые детали, и мало открыты черты побеждающего гуманизма, да и то лишь в романтизированной философии Ромео и Джульетты.

В постановке «Лестницы славы» очень мало французского, нет колорита Второй империи (исключение — образы Цезарини и доктора Бернард), излишне много внешней красоты, доходящей до безвкусицы. Музыкальное сопровождение не всегда соответствует уровню постановки. В «Ромео и Джульетте» музыка Крюкова почти оторвана от пьесы, от актерских образов: она чересчур подражательна, примитивна, навязчива программа.

При всем этом спектакли театра Революции являются несомненной творческой победой и радостным событием для всей нашей советской общественности.