„Известия ЦИК" №51.
гор. Москва, 1933 г., 21 февраля.

НА СНИМКЕ — в верхнем ряду (слева направо худ. руководитель театра Революции А. Д. ПОПОВ; артисты: Д. Н. ОРЛОВ, М. И. БАБАНОВА, М. М. ШТРАУХ, Н. И. ИВАНОВА, режиссер и художник И. Ю. ШЛЕПЯНОВ; в нижнем ряду: директор театра И. С. ЗУБЦОВ, артисты: О. П. ПЫЖОВА, А. Ф. АСТАНГОВ, Ю. С. ГЛИЗЕР, Г. В. МУЗАЛЕВСКИЙ, А. В. БОГДАНОВА, С. М. КИСЕЛЕВ (артист Театра революции с 1922 г. и свитерыр ячейки ВКП(б) театра).

ДЕСЯТЬ ЛЕТ ТЕАТРА РЕВОЛЮЦИИ

I.

Возникновение московского Театра революции относится к тому первоначальному периоду развития театральной культуры в Стране Советов, когда впервые стал вопрос о подчинении театра задачам политической агитации и коммунистической перестройки широких трудящихся масс.

Перешедшие в руки пролетариата старые, так называемые академические, театры в тот период отставали позади театрального анархизма.

К моменту Октябрьского переворота в старом русском театре «редущими» драматургами были Рышков, Катаев-ков, Арцыбашев, Бирюченко, Крылов и друг. Пролетарская революция очистила репертуар театра от этого драматического хлама, чтобы дать дорогу лучшим образцам мировой и русской классической драматургии. Шекспир и Шиллер, Гоголь и Островский глубоко вошли в тот период в репертуар советского театра.

Новый зритель, широким потоком влившийся в театральные помещения, жадно прикоснулся к разнообразным явлениям театральной культуры.

Этот зритель требовал от театра отзвука на явление сегодняшнего дня. А «сегодня» было полно крупнейших политических событий огромного исторического значения. Зритель нетерпеливо ждал от театра ответа на волнующие его вопросы.

Академические театры заняли выжидательную позицию: Пока нет нового драматурга и новых художественно полноценных пьес, надо терпеливо ждать. Примитивная агитка снижает художественный уровень театра. А пока будем искать созвучие эпохе всюду, где это возможно, понесем в массы величайшие ценности классического наследия, которые сами по себе сыграют свойственную им просветительную роль.

Но зритель был требователен и нетерпелив. Одно созвучие революции его удовлетворить не могло. Созвучие и революционное почерпывалось в таких пьесах как «Овечий источник» или «Вильгельм Телль», а зритель хотел видеть на сцене героя нынешнего дня, героя нашего времени. Он хотел, что бы в обострённой борьбе за советскую власть театр пропагандировал историческое дело пролетариата и бил по классовому врагу.

Зарождение так называемого левого театрального фронта было ответом на политическую требовательность и нетерпеливость нового зрителя и реакцией против нейтрально-культурных позиций академического фронта. И именно в этот период возник московский Театр революции, который одним своим наименованием декларировал свою принадлежность к революционному театральному фронту.

Театр начинает свои первые шаги под художественным руководством Вс. Мейерхольда и это определяет на ряд лет его творческую физиономию.

Левый театральный фронт несомненно сыграл свою положительную историческую роль.

Не подлежит сомнению, что включение всего театрального фронта в социалистическое наступление пролетариата произошло в результате успехов социалистического строительства и побед пролетариата. Но наличие левого фронта ускоряло этот процесс, стимулировало творческие искания и общественно-политическую дифференциацию театральных работников.

Левый театральный фронт не был спаян и единодушен. У него не было единого языка. Отдельные голоса в своей полемике с академическим фронтом доходили до полного отрицания ценности и жизнеспособности академических театров, их пригодности для обслуживания задач современности.

Правильная политика партии и советской власти привела к тем результатам, которыми мы сейчас в праве гордиться: весь театральный фронт активно и искренне включился в социалистическое наступление пролетариата. Эта правильная политика сводилась к тому, чтобы использовать театральную культуру прошлого, медленно и тактично подталкивать старые театры на новый путь, растить новые театры, возникшие в революционной обстановке, и поддерживать в театре все новое, требуя от этого нового, чтобы оно практической работой, конкретной художественной деятельностью и реальными творческими успехами соревновалось со старыми театрами и утверждало свое право на жизнь. Только эта политика обеспечила переход старого театра на нужные пролетариату пути и рост новых театральных организмов, выдержавших жизненное испытание и завоевавших определенное и притом свое место в театральной культуре страны.

Столетний юбилей, 6. Александринского театра был блестящей демонстрацией победы политики партии в области перестройки старого театра (в притом самого реакционного из всех бывших императорских театров). 10-летний юбилей Театра революции является не менее значительной демонстрацией победы политики партии в области создания и поддержки нового на театральном фронте.

II.

Театр революции с первых же шагов декларировал, что он отдает свои силы на службу революции. Он стремится отразить на сцене процессы современной жизни и показать героя современности. Но нужных пьес не было. Поэтому он устроил свое внимание на такие пьесы, которые давали хоть какой-нибудь повод выявить революционное лицо театра. Он ставит «Озеро Люль» А. Файко (постановка Вс. Мейерхольда). В пьесе налицо революционный материал, но революция происходит в абстрактной обстановке, в пьесе действуют абстрагированные от современной революционной действительности герои. Несмотря на это, пьеса имеет большой успех.

В поисках революционного материала театр не останавливается перед такими пьесами, как «Спартак» Волькенштейна и «Степан Разин» В. Каменского, пытаясь в из них извлечь нужные театру звучания.

В таких же поисках театр останавливает свое внимание на пьесах германского драматурга Э. Толлера («Разрушители машин», «Гоп-ла, мы живем»), внося в пьесы необходимые изменения, способные заставить их звучать по-нашему. Отсутствие современного драматургического материала приводит театр к попытке по-новому прочесть классическое произведение. Театр осуществляет «лоховое место» в постановке Вс. Мейерхольда.

С развитием и укреплением советской драматургии театр переходит почти целиком на советскую тематику, стремясь отозваться на волнующие вопросы современности. Первоначальный период нэпа и новые явления, вызванные нэпом («Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» Б. Ромашова), женщина в новых условиях советской действительности («Инга» А. Глебова), интеллигенция и революция («Человек с портфелем» А. Файко), героика гражданской войны и Красной армии («Первая конная» Вс. Вишневского), героика социалистического строительства («Стройфронт» Завалишина, «Поэма о топоре» и «Мой друг» Н. Погодина), борьба западно-европейского пролетариата («Улица радости» Н. Зархи и «На Западе бой» Вс. Вишневского), — вот наиболее характерная тематика Театра революции.

Знал театр и неудачи, и ошибки. На ряду с пьесами «Поэма о топоре», «Первая конная», «Улица радости» и «Мой друг» театр имел в своем репертуаре такую слабую и малохудожественную пьесу, как «Паровоз Ж...» С. Баркова. Допустил театр и такую политически-ошибочную пьесу, как «Партбилет» Завалишина.

Но в основном театр стремился дать такой драматургический материал, который наиболее глубоко и политически значительно выдвигал волнуют и волнующие проблемы современности.

Театр дал ряд пьес, отображающих героев пятилетки. Этот образ театру наиболее близок и любим им. Сталевар Степан, изобретающий нержавеющую сталь, работница Аника («Поэма о топоре»), начальник строительства Гай («Мой друг»), — все это герои пятилетки. Театр стремится показать обстановку, создающую этих людей, и огромную силу творческого и трудового энтузиазма, которую проявляет рабочий класс в борьбе за пятилетку.

Постановки последнего периода («Поэма о топоре», «Улица радости», «Мой друг») особенно характерны своеобразным лиризмом. Эти постановки в то же время наиболее четко определяют творческий путь, на который встает театр после долгих поисков.

Первый период творческого его пути проходит целиком под непосредственным влиянием Вс. Мейерхольда эпохи театрального Октября. В значительной мере следы этого влияния сказываются еще и сейчас.

В следующий период театр проходит через ряд режиссерских экспериментов, осуществленных различными режиссерами. Частая смена режиссеров мало способствует творческому самоопределению театра. Только с 1930 года начинается процесс самоопределения и творческой консолидации коллектива театра. Этот процесс характерен для настоящего периода работы театра. Значительную роль в этом смысле сыграл приход А. Д. Попова, осуществляющего сейчас художественное руководство театром.

Трудно конечно говорить об окончательно сложившейся творческой физиономии театра. Этот процесс еще не закончен. Но уже можно говорить об основных чертах той творческой физиономии, которая характерна для московского Театра революции.

От Мейерхольда театр взял основной политический акцент: стремление к острой и волнующей современной теме и к политическому анализу и вскрытию драматического материала. От Мейерхольда театр взял стремление к динамической нагрузке сценического действия, к резкому рисунку в обрисовке образов, к насыщению спектакля дополнительными выразительными средствами (кино, музыка, радио и т. п.), к тренировке и максимальному использованию физического аппарата актера.

Но театр не отказался от тех средств, которые входят в арсенал так называемой системы Станиславского. Он не отказался от психологической разработки образа и от тех практических указаний о подготовке роли и сценическом поведении актера, которые выработаны театром Станиславского.

Театр осваивает и ту и другую систему, не копируя рабски этих систем, не впадая в беспринципную эклектику, а творя свой особый, ему одному свойственный стиль.

Выявить идейно-политический смысл пьесы и вызвать у зрителя «волнение от мысли», как формулирует А. Д. Попов, можно только при том условии, если актер, владея в совершенстве актерской техникой, стоит на уровне идей своей эпохи. Вот почему театр так много внимания уделяет политической и философской квалификации своих кадров.

В театре собраны талантливые молодые советские актеры, воспитавшиеся и развернувшиеся после Октября. Имена Бабановой и Глизер, Орлова, Штрауха, Астангова и других актеров достаточно известны советскому зрителю. Театр вырастил и развил эти прекрасные театральные дарования. Театру и советскому зрителю они обязаны своим творческим ростом.

Спектакли Театра революции знает и ценит не только московский рабочий. Гастрольные поездки театра ознакомили с его работой периферийного зрителя. 10-летнему юбилею театра предшествовали рабочие конференции, обсуждавшие творческий путь театра. Эти конференции характерны сами по себе. В какой стране возможны также факты, характеризующие любовь и интерес зрителя к своему театру? В какой стране возможны проявления такой культуры? Эти конференции свидетельствуют о том, как связан театр с рабочей массой и как ценят она его работу. Десять лет — срок весьма малый. Но рабочий зритель имеет право сказать: вот то новое, что создал рабочий класс в области театра на ряду с тем старым и ценным, что он сумел сохранить и направить по своему пути.

Рабочий класс вправе гордиться этой своей победой и ждать от Театра революции дальнейших творческих достижений.

Я. БОЯРСКИЙ.