



Имена выдающихся артистов театра Революции: М. Ф. Астапов, П. Н. Оловов, художественный руководитель и главный режиссер А. Д. Попов, директор театра И. С. Зубов, артистка М. И. Бабаева и режиссер-художник Ю. М. Шляпкин.

М. Т. Руа, 21/133
РУССКИЙ театр пришел к революции в полосу глубочайшего идейного упадка. В репертуаре господствовали менсеевско-салонные драмы Рышкова, нудно надрылись «Обезьяны скрипки», истерично ломалась героиня «Романа».

Крылов, Невежин да еще Арцыбашев со своей пресловутой «Ревностью» являлись зрительным ядом. Пушам Андреев мистическим ужасом. Впрочем и Рышковы, и Арцыбашевы, и Невежин удовлетворяли публику партера и чок, чукляки в блестящих фраках, мушкетеры, шпаны и бриллианты.

Эту публику Октябрьская революция изгнала из театра. В зрительный зал, в партер пришел новый зритель — рабочий, красноармеец, служащий, вузовек. Но овладеть зрительным залом еще не означало овладеть театром. Новая кулиса жрецы искусства о подзвоненном, боязливо, а часто с неаппетитом смотрели на толпу в пиджаках, в голубых каваротках, серых шпидерах. Вот, думала, придут барвары, придут «мастерские» о кутарках, лачнут орать правые песни и алавергать снятые из храма искусства. Художественная интеллигенция, подавляющая часть ее по всяком случае, политически инертная, враждебная новому строю, оказалась в оппозиции к новому зрителю. «Полонизация» революция выгнала, и «сталланы» обделались.

«Барвары» повели себя, однако, мудро, крайне деликатно и культурно. Сидеть-то сидеть об этом в своей книге и К. С. Станиславский. Новый зритель с решительным вниманием отнесся к театру, аллодировал игре артистов и устраивал овации самым слабым намекам на революционный нравы, который редко, но иногда звучал в том или ином спектакле.

Новый зритель скоро, однако, стал предъявлять свои требования к театру. Ему было очень мало дола до какой-нибудь «Юлианы Кауцкиной». Он не любил классику, но даже пламенный Шиллер казался черезчур сентиментальным, пригрозилским, и главное, болое его из глубины эпохи звучал приглушенно и сухо. Новый зритель рассуждал здраво, подобно Вольтеру: «Калое дело много аджиков и римских прописаний? Могу ли я понтересоваться смертностью какого-нибудь педопонического тирани или принесяем ли жертву молодой парвеей в Азияде? Все это меня совсем не касается». Завоевав мир, пролетариат хотел пристичь его в образе искусства. Видя местожашую героическую борьбу, он хотел вооружиться пламенной пятничной театра.

Но между зрительным залом и сценой была воздвигнута барьерные баррикады. Барьеры глушшая аука внешнего мира и пламенные краски революционного пожара. Зрительный зал был внят штурмом. Пртив барьерных баррикад надо было повести правильную осаду. Надо было привлечь интеллигенцию на сторону революции, обога-

Детище Революции

ститься друзьями во враждебном лагере. Эта задача решалась в общем наступательном ходе революции. Формирование революционных художественных организаций, выражающих своей художественной интеллигенции содействие процессу освоения всей культуры, включенно в общее русло советского искусства того подлинно ценного и значительного, что было создано предшествующими эпохами человеческого развития.

В свете этих проблем юбилей театра Революции приобретает смысл исторического культурно-исторического факта.

Политическая целеустремленность — основная особенность театра Революции. Выросший из откровенно плакательного, агитного «ТЕРЕВСАТА» (театр революционной сатиры) театр Революции стремился углубить содержание своей работы. Примечательно, что в репертуаре театра только одна классическая пьеса — «Доходное место». Первый период деятельности театра по необходимости ориентируется на те пьесы, которые могли найти мало-мальский отклик в настроениях революционной аудитории.

Пролетарская драматургия ирреальна в целях. Творческим силам протестарта, отвлеченного фронтами, борьбой с голодом, войной и благовардьями, еще было трудно развернуться. И театр неизбежно должен был пользоваться тем, что давала лучшая, наиболее передовая часть художественной интеллигенции. Мелкобуржуазная, радикалистская трактовка проблем революции неизбежно сказывалась в этих пьесах. Революционность этих пьес носила абстрактный отвлеченно-романтический характер. Тут же пелена индвидуальности окутывала герою этих пьес. К этому циклу относится «Ночь Мартина», первая работа театра, и «Человек-мисса» Толлера, его же «Разрушители машин», «Спартак» Волкешштейна и даже «Озеро Лопь» Файко.

Формирование театра Революция шло в тот период под непосредственным руководством Вс. Мейерхольда и лозунгами «театрального Октября», провозглашенными им. Мейерхольд стоял во главе движения ленивого театра, стремившегося к обогащению культуры актора, к разнообразию форм сценической выразительности. Отсюда — необычайное внимание к физической тренировке актора, борьба против общеринкового тогда по преимуществу статично-декоративного стиля художественного оформления спектакля; стремление к выделению из трехмерности сценической площадки.

Наряду с этой линией геронко-романтических спектаклей в репертуар те-

атра начинают все больше внедряться пьесы реалистического характера. «Воздушный пирог» и «Конец Крижорильска» Ромашова, «Человек с портфелем» Файко, «Инга» Глябова и ряд других спектаклей обозначали эту линию. Она совпала с крупным поворотом от революционных пьес вообще к советской тематике.

Значение этих пьес в развитии советской драматургии различно. Одни, как «Воздушный пирог», «Человек с портфелем», имеют несомненное этапное значение, другие весьма преходящее, третьи вроде «Партизета» Завалишина или «Двенадцатого» Баркова в силу глубоких идеологических подзвонков и прямо отрицательны. Но все эти пьесы тренировали театр на советском материале, на материале реалистическом, а часто и бытовом. В сценически геронко-романтического и реалистического репертуара оживилось отсутствие стилистического единства и театре, связывались различные интонации, выразительные песоченные элементы эстетизма театра. Но это было следствием неумолимости молодого коллектива, его искания горячих порывов творческого пламени, которое не гасло в театре. И этот коллектив рос, совершенствовался, оттапливался от традиций и преодолевал всякие штампы.

Уровень дарований и мастерства коллектива был проверен на таком материале, как «Доходное место» Островского, уже после первых лет развития театра. И сейчас никто не может спорить против утверждения, что этот спектакль — жемчужина советской театральной культуры.

Два линии, которые обозначились в развитии театра — линия романтическая и реалистическая, — болое близкие между собой простираются до наших дней. Замечательная, полная революционной страсти пьеса «Первая конная» Вилнесского, осуществленная в театре А. Диким, «Улица радости» Зархи и в еще большей мере последняя пьеса Випшевского «На западе бой» продолжает линию романтических пьес. В этом плане пьеса Погодина. Но в спектаклях эта грань почти уже стирается, и в этом замечательная особенность и признак большего творческого роста театра Революции.

Творчески колебания, орывы и достижения находят свое выражение и в том смысле режиссеров, которые работали в театре. Помимо Вс. Мейерхольда и последователей — Гриппин, Валовой, Олиференко и в работе театра принимали участие режиссеры ждановской школы: А. Диней, М. Терешинский. Художники различного стиля: Шестаков, Рабинович, Анимов, Родчанов. Все это несом-

ненно обогатило культуру театра, но неизбежно делало его. С общим ростом советского театра проблема углубления работы театра Революции, выработки его творческого метода, приведение всего накопленного мастерства к поиску единства стало настоятельной задачей, которую мог решить крупный художник достаточно широкого творческого диапазона, способный собрать все лучшее, что есть в коллективе, и начать прокладывать единый путь театра, формулировать его стиль, пользоваться замечательными достижениями советской драматургии.

Эта роль выпала на долю А. Попова. Воспитанный ждановской школы А. Попов давно уже вышел на путь свободного творческого развития. Пролетар вместе с театром им. Бахтангова значительный путь его работы, он пришел в театр Революции. Три спектакля, поставленные за это время — «Памя в топоре», «Улица радости» и «Мой друг», вывели театр на передовую линию советского театрального искусства. Благодаря этим спектаклям, в особенности «Моему другу», театр вышел на первую линию борьбы за углубление проблематики советского театра, за создание образа героя социалистической стройки.

Но насилие природы коллектива, вдумчиво используя склонности и способности каждого, А. Попов старается лишь внести этот несколько разнородный актерский материал в русло единого, очень бодрого, очень приподнятого и подлинно реалистического стиля, ладного и от абстрактной условности и от чремерной и приторной психологизации. И, несомненно, что и «Памя в топоре» и в особенности «Мой друг» дают уже настоящее ощущение этого нового стиля.

Такова линия театра и его художественного руководства — А. Попова, И. Шляпкина и Н. Погодина. Перед театром свободная дорога неисчислимого творческого роста. Дорога эта очерчивается и вырабатывается все больше. Театр располагает актерским коллективом, который может быть назван одним из лучших в стране. Такие мастера, по преимуществу советской формации: как Орлов, Штраух, Бабаева, Гаввор, Пыжова, Астапов, Богданов, Музыленский, создают все предпосылки для могучего и будущего творческого роста. Эти предпосылки опираются на драматичнейший коллектив и лерекцию театра во главе с И. Зубовым.

Нет поэтому сомнения, что театр Революции до-боевому включится в борьбу за вторую пятилетку и высоким образом театральными Маллетстрей искусства будет бороться за преодоление пережитков капитализма в сознании людей, за формирование нового человека, нового отношения человека к труду, к социалистической собственности, за выработку новой социалистической этики, за утверждение идей коммунизма.

В. МЛЕЧИН.