МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
Ул. Кирова 26/6 Телефон 96-69

Вырезка из газеты СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
от 16 ФЕВ 39 г.
Москва Газета № 4

346

# На знамени театра—Горький

К 20-ЛЕТИЮ ЛЕНИНГРАДСКОГО БОЛЬШОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА им. ГОРЬКОГО

Творческая история Большого драматического театра сложна и поучительна. Созданный двадцать лет назад по инициативе А. М. Горького, театр прожил бурную, противоречивую жизнь, исполненную исканий и борьбы.

15 февраля 1919 года состоялся первый спектакль театра — «Дон-Карлос». Первым же своим спектаклем театр как бы утверждал, что классики отнюдь не принадлежат академическим архивам, но они живут и способны волновать самого демократического зрителя, что героический народ, с оружием в руках отстаивающий независимость республики, поймет и полюбит их создания и узнает в образах романтических героев своих далеких собратьев. Так в день своего открытия Большой драматический театр провозглашал свою боевую программу, программу народного, героического искусства.

Репертуар первых сезонов театра был в этом смысле достаточно определенным. За «Дон-Карлосом» последовал шекспировский «Макбет» и «Много шума из ничего», «Разбойники» Шиллера, «Рваный плащ» Сем-Бенелли, «Дантон» Ленбарта, «Разрушитель Иерусалима» Шернефельда. Затем снова последовал ряд шекспировских спектаклей — «Отелло», «Лир», «Шейлок», «Двенадцатая ночь». В дальнейшем театр ставит «Слугу двух господ» Гольдони—спектакль и поныне живущий в репертуаре театра, «Рюи Блаза» Гюго, «Синюю птицу» Метерлинка, мольеровский спектакль, платоновских «Блаженцев», «Северных богатырей» Ибсена. За первые годы жизни театра им была выполнена огромная по своему объему, сложности и ответственности репертуарная программа. Этими постановками замыкается первый период его истории, который можно назвать периодом «бури и натиска», периодом ясных намерений и целостных замыслов.

Следующий за этим период послужил преддверием к дальнейшим «экспрессионистским сезонам». В 1922 году происходит первая встреча театра с экспрессионистской драматургией — на его афише появляется пьеса Г. Кайзера «Газ». Начинается серия урбанистических спектаклей, в которых предается анафеме капиталистическая машинерия, проклинается или высмеивается «век всеобщей механизации», культура и пафос машины, убивающей и порабощающей человека. Увлекаясь этим разоблачением «века машин», театр невольно предоставил этим самым машинам, этим внешним элементам машинизированного капиталистического города слишком большое место в своих спектаклях. На сцене воздвигались многоэтажные станки, причудливо и нелепо громоздившиеся друг на друге, сценические подмостки были залиты светом электрических реклам, своим блеском и мигашием испытывавших терпение зрителей, грохот звукомонтажа превосходил по своей силе самый громкий уличный шум. Так был поставлен «Бунт машин» Толстого — вольный вариант нашумевшей в свое время пьесы Карела Чапека «Вур», кайзеровский «Газ» и ряд других спектаклей театра.

Уже тогда, когда в репертуаре театра появились первые советские пьесы — «Заговор императрицы» Толстого и Щеголева, «Мятеж» Лавренева, «Пурга» Щеголева,— пристрастие его к отушевшей, абстрагированной и обнаженной экспрессионистской художественной манере продолжало давать о себе знать. С новыми заветами возвращается в этот период театр к классике — на сцене его появляется стилизованная и выхолощенная постановка комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» и «Сэр Джон Фальстаф» — до некоторой степени бессмертный образчик формалистического извращения классиков. Пьеса под таким названием появилась в результате обработки двух драматических хроник Шекспира. Поставлена она была в плане цирковой буффонады, в которой шекспировский пройдоха и плут должен был выступать как носитель неких демократических понятий, чуть ли не как народный герой. Само собой разумеется, что из этой нелепой и бессмысленной затеи ничего не вышло и выйти не могло.

В 1927 г. театр ставит «Разлом» Лавренева, и этим спектаклем начинается последовательная и напряженная борьба театра за советский спектакль, за советскую тему, за советские образы. Вслед за Артемом Голубом, героем «Разлома», на подмостках Большого драматического театра создаются образы Яровой и Шванди в «Любови Яровой», в репертуаре появляются пьесы Билль-Белоцерковского, Глебова, Файко, Никитина, Катаева. Не всегда театр обнаруживает достаточный вкус и требовательность в самом выборе пьес, но это ни в какой мере не должно означать, что усилия театра в деле создания советского спектакля были недостаточны. Выполнить свою задачу с полным успехом театру мешало и не могло не мешать отсутствие ясной положительной программы в работе с драматургами. Нередко театр в осуществлении постановок советских пьес выдвигал на первый план чисто внешние задачи — так в стенах театра зародился лозунг «индустриализации» и «кинофикации театра» — киноаппарат стал завсегдатаем спектаклей Большого драматического театра. В одних случаях он выполнял чисто натуралистические функции — характерно в этом смысле было использование кино в спектакле «Человек с портфелем», эпизоды пьесы, действие которых происходит в купе или в тамбуре вагона, были превращены театром в некий иллюзион — при помощи кинопроекции, звукомонтажа, пробегающих световых надписей станций театр достигал безупречного натуралистического эффекта, решительно отвлекавшего зрителей от существа и смысла всего происходящего в пьесе. В других случаях — кинопроекция создавала некий отвлеченный световой фон. По чистому горизонту плавали огромные цветовые пятна, расползались во все стороны, растворялись одно в другом, и на этом причудливом фоне разворачивалась сценическая игра. Приемы «кинофикации», впрочем, не ограничивались одним только применением киноаппарата— они находили себе место и в самой мизансценировке и в материальном оформлении спектаклей и в повторяющихся «кадрах», они грозили превратиться в своего рода манию театра, мешающую ему найти верный творческий путь.

В 1932 г. происходит памятная для Большого драматического театра встреча его с Горьким-драматургом. Постановка «Егора Булычева», а впоследствии и «Достигаева» суждено было стать значительнейшей вехой в жизни театра, определившей его дальнейшую репертуарную линию. Замечательное слово Горького, его удивительные по своей сценической конкретности, глубине и своеобразию характеры вдохнули новую жизнь в творческий коллектив театра. Под знаком Горького театр строит свои последующие репертуарные планы. На его подмостках появляется пьеса Николая Погодина «Мой друг», в которой А. Н. Лаврентьевым был создан замечательный по своей жизненадежности, силе и цельности образ большевика Гая, «Интервенция» Льва Славина, «После бала» Погодина с О. Г. Казико—Машей. Во всех этих и в ряде более поздних постановок театра по-новому раскрываются индивидуальные данные его актеров. Роль «руководящего лица» в «Моем друге», работа над образом Рябинина из «Достигаева» как бы заново открыли зрителям В. Я. Софронова, ранее искусственно ограничивавшего свой диапазон неврастеническими, изломанными образами Кавалерова из «Заговора чувств» Олеши, или Ремзыка из пьесы Загорского «На Западе без перемен». Выдвинулся в театре и ряд молодых актеров, многие из которых впоследствии выросли в интересных и зрелых мастеров. Замечательные образы горьковской драматургии, живая и реалистическая манера, в которой были написаны пьесы Погодина, Славина и ряда других драматургов, пришедших на сцену Большого драматического театра, помогли ему освободиться от «кинофикаторской» и всякой иной бутафории и начать борьбу за полнокровную реалистическую театральность, которую провозглашал великий пролетарский писатель основой и азбукой социалистического театра. Отныне главным своим художественным оружием театр приобрел выразительность и яркость живых человеческих чувств, силу художественной правды, остроту и смелость реалистической наблюдательности. Работа над «Булычевым» и «Достигаевым» подняла требования театра к своим драматургам. Многообразная, полная тончайших и выразительнейших интонационных оттенков игра слова, стремление показывать новых и вместе с тем очень типичных людей, поиски полнокровного сценического напряжения внутри обычных и, казалось бы, повседневных ситуаций,— все это принесло свои большие творческие результаты в превосходной по точности и тонкости режиссерского плана работе над «Дачниками» Горького,— исполненной работе театра.

Здесь следует оговориться. В жизни Большого драматического театра был период, который на карте его художественного пути должен быть обозначен зияющим белым пятном. Речь идет о последних нескольких сезонах, в которые театр оказывался в руках безответственных или злонамеренных горе-экспериментаторов, которые поочередно пытались превратить его то в «театр народно-героического зрелища» с весьма неопределенными и путаными установками, то в площадку для студийно-режиссерских опытов, в которых не находилось и не могло найтись место для крупнейших актеров Большого драматического. Иные из них ушли из театра, иные несколько лет подряд ничего не играли.

Прошлый сезон был для театра своего рода «восстановительным периодом», порой возрождения актерского коллектива и определения репертуарных путей. Впервые после нескольких лет «вынужденного простоя» Большой драматический заиграл напряженной и разнообразной художественной жизнью. За год театр подготовил ряд спектаклей, среди которых были более удачные и менее удачные, но не было ни одного поставленного впустую. Театру необходимо было срочным порядком подготовить репертуарный фонд, чтобы получить возможность для серьезной, углубленной работы над определением своего будущего. В конце прошлого сезона художественное руководство театра возглавил народный артист республики Б. А. Бабочкин, который в первой же своей постановке определил задачи театра, как задачи театра Горького.

«Дачники» явились как бы первым итогом и плодом новой жизни Большого драматического театра. Именно в том и заключается принципиальное значение этого спектакля, что в нем со всей ясностью вырисовываются сценические принципы, за которые хочет бороться театр и на которых он стремится об'единить своих мастеров. Речь идет о том, что горьковский реализм театр понимает, как реализм острых и своеобразных характеров, как реализм образной, многокрасочной, меткой и страстной речи, как реализм очень ясных и определенных конфликтов. Именно на этих принципах строится постановка «Дачников» в Большом драматическом театре, именно эти принципы определяют в спектакле работу таких актеров, как Бабочкин — Влас, Казико — Юлия, Панова — Ольга Дудакова, Софронов — Суслов и ряда других. Скрытая, но активная энергия, мысль, страсть и благородство идеи составляют основу основ горьковской драматургии. Драматурги, которые сумеют понять все величие этих черт горьковской драматургии, должны будут отказываться от внешних, недорого стоящих эффектов, от всяческой дурной театральщины в построении сюжета, в разработке характеров. Точно так же режиссеры и актеры, которые найдут в себе силы, чтоб следовать этим законам горьковской драматургии в своих спектаклях, в своих образах найдут краски, линии и созвучия, выразительная сила которых будет тем выше, чем полнее и правдивее они будут воплощать живую жизнь во всем ее многообразии.

Театр, носящий славное имя великого основоположника социалистического реализма, последней своей работой показывает, что стоящие перед ним огромные, ответственнейшие задачи он понимает и решает правильно.

С. ЦИМБАЛ