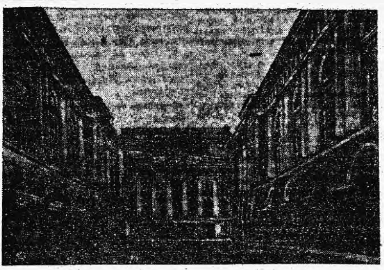
Сов. Иск. №41 - 9/IX-32

Николай Петров

Госдрама в реконструктивный период

Реконструктивный период в стране активизировал процесс творческой перестройки Александринского театра. 1928 год является в этом отношении значительной вехой в жизни театра.



Театральная улица в Ленинграде
Архитектурный ансамбль Росси

Театр твердо и решительно вступил на путь перестройки всей системы своей работы.

Начало сезона 1928—29 г. отмечается декларацией нового управления театра, в которой четко определяется его репертуарная политика: современная советская драматургия, отражающая основные проблемы социалистического строительства, современные пьесы западных авторов, принадлежащих к левому революционному крылу зарубежной драматургии, и использование классического наследия, путем его критического освоения. Быстрый рост советской драматургии, живая реакция зрителя на актуальные темы современности и, наконец, тот колоссальный спрос, которым сопровождалась каждая новая советская премьера, служили лучшим доказательством правильности основного раздела репертуарной программы театра. Советская пьеса прочно завоевала себе место на сцене бывшего императорского театра.

Театр работал над различными пьесами, стремясь поднять творческую жизнь коллектива, добиваясь ансамблевой работы и раскрытия основной идеи спектакля, в противовес беспринципному индивидуализму, который раньше господствовал в работе коллектива.

Первый же спектакль этого сезона — «Шахтер» Билль-Белоцерковского, — несмотря на недостаточно высокий уровень драматургии, сразу же завоевал успех у рабочего-зрителя города Ленина и имел положительные отзывы театральной прессы, отметившей данный спектакль как этапный момент перестройки.

Спектакль «Шахтер» сразу же вскрыл все методологические противоречия и разностильность приемов актерской игры, которые были характерны для академической драмы этого периода. Было совершенно очевидно, что надо проводить серьезную работу в области сколачивания творческого коллектива.

В. Н. Асенкова
1817—1841

Естественно, что речь могла итти не о создании определенной театральной школы заново, а о перевоспитании наличного актерского состава под углом зрения художественного единства. Эта задача могла быть выполнена через режиссерскую работу.

Театр должен был встать на этот путь. На этом этапе постановка «Дельца» Газенклевера была первой программной работой театра. «Делец», который сейчас, конечно, является прошлым театра и грешит многими формалистскими тенденциями, в период своей подготовки служил средством для заострения и уточнения приемов актерской игры в целях консолидации творческого коллектива.

Следующим этапным спектаклем в области творческой перестройки был спектакль «Тартюф» Мольера. Этот спектакль является продолжением пути, начатого в «Дельце», но уже на материале классической драматургии. Раскрытие и показ основной идеи спектакля средствами и силами всего театрального организма, где от актера требуется не только дарование, но и высочайшее мастерство, дающее возможность перебросить в зрительный зал основную политическую целеустремленность пьесы, — таковы те творческие задания, которые были поставлены перед коллективом сложной режиссерской партитурой спектакля.

В этой работе театр стремился не только сохранить архитектонику мольеровского спектакля, но, и, максимально хорошо использовав ее, раздвинуть рамки текстового материала и обличительную сатиру Мольера на свое время заставить прозвучать, как современный спектакль, показав тартюфство в религии и политике на Западе в сегодняшний день.

Уроки «Тартюфа» говорили о необходимости, на основе психологического реализма, использовать высокое актерское мастерство и сложность заданий современной режиссерской партитуры. Иначе перед театром стояла другая опасность: отказавшись от сложности режиссерской партитуры, снизиться до примитива психологического реализма. Невысокое в тот период, драматическое и литературное качество молодой советской пьесы эту опасность делало вполне реальной.

Учеба через производственное познание различных культур театра и отбор лучшего, могущего быть использованным в деле пополнения своего мастерства, — вот что преследовало руководство театра, проводя ту или иную постановку. В этом преломлении следует рассматривать следующий этапный спектакль театра «Робеспьер» Ф. Ф. Раскольникова.

Несмотря на большой успех, который имела данная постановка (в особенности сцена в Конвенте), для театра сразу стали очевидны те слабые места, которые вскрылись в «Робеспьере». И вопросы понимания исторического материализма, и психологические ритмы, не покрывающие ритма эпохи, и вопросы движения, и вопросы романтического слова, — все это сразу обнаружило слабые места театра. Стоило только театру [illegible], уходящую вглубь истории, стоило только оторваться от сегодняшнего дня, как вопросы качества актерского исполнения обнаружили наиболее уязвимые места.

Опыт производственной работы театра в сложных условиях творческой перестройки, общественно-политическая активизация коллектива и обостренное внимание к методологическим вопросам, заострение через экспериментальную педагогику вопросов качественного роста актерского мастерства, идейный рост коллектива на почве его активного участия в социалистическом строительстве — все это должно было сомкнуться в каком-нибудь спектакле и практически доказать правильность или неправильность предшествовавших этапов работы театра и его борьбу за организацию творческого коллектива.

Таким этапным спектаклем оказался «Страх» Афиногенова. Этот спектакль подтвердил правильность основных установок в области перестройки театра и явился завершением процесса борьбы Госдрамы за новый путь. Впервые за много лет в этом спектакле прозвучал творческий ансамбль, в котором каждый исполнитель в то же время был яркой творческой индивидуальностью.

Борьба за творческий коллектив дала конкретные результаты. Без решительного курса на общественно-политическую активизацию коллектива художественно-политический успех «Страха» был бы немыслим.

Н. О. Дюр
1807—1839
Первый исполнитель Хлестакова

Экспериментальная работа театра над «Дельцом», «Тартюфом» и «Робеспьером», работа, не лишенная формалистических ошибок и отклонений, была той ступенью, через которую театр шагнул к опыту «Страха». Неслучайным оказался и факт смычки Госдрамы с Афиногеновым. Та линия психологического реализма, которая характерна для драматургической практики Афиногенова, оказалась родственной и близкой творческому пути Госдрамы. Эта линия, идущая от Мартынова и последующих поколений величайших актеров бывшего Александринского театра и составляющая основной элемент лучших традиций театра, несомненно ляжет в основу художественного лица Госдрамы.

Коллектив театра не самообольщается своими успехами и не теряет критического чутья в обстановке исключительной торжественности столетнего юбилея. Он прекрасно видит свои недостатки. Он видит, что все, что им сделано, гораздо ниже того, что ему предстоит сделать. Он видит, что ему еще очень много нужно работать, чтобы достигнуть того уровня художественного качества и мастерства, которого он обязан достигнуть, чтобы занять достойное место наряду с ведущими театрами СССР.

Варламов и Давыдов

К своему столетнему юбилею театр подходит с полным сознанием задач, поставленных перед ним всем культурным фронтом — перспективой создания бесклассового социалистического общества, и с полной готовностью под руководством коммунистической партии эти задачи осуществить.

В великолепное здание Росси на смену б. императорскому Александринскому театру, пришел советский Ленинградский государственный театр драмы, сознательно, искренно и убежденно пропагандирующий идеи коммунизма, активно включившийся в процесс социалистического строительства и во всемирную историческую борьбу пролетариата за создание новой эры человечества, за построение бесклассового социалистического общества.