

Судьбы Ленинградского драматического театра

Вниманию читателей предлагается обдуманная, основательная, выдержанная и законченная критика Н. С. Рашевской на произведенном ею исследовании Гостатра Драми, обдуманной в порядке подготовки к докладу о положении драматических театров Ленинграда на итоговом заседании ЦК Союза массового культ-политпросветработы Леноблкома. Доклад на мог бы иметь обаяние, если бы в нем были выявлены незыблемые основы. Помещая ее на страницах „Рабочего и театрала“, редакция считает, что данный материал, насыщенный большой профессиональной заинтересованностью и конкретностью в постановке проблем актерской работы, является ценным свидетельством о состоянии работы прослойки новой техники советского искусства на базе передних мировоззренческих обидов.

Говоря об Отделе массовой политико-культурно-просветительской работы Леноблкома, недавно созданный и имеющий своей задачей объединение руководящих работников искусства во Ленинграде, объявляя свои соображения, посвященные итогам годичной работы в области различных жанров, я и выдвинула в качестве одного из основных докладчиков по вопросам драматического театра.

Я думаю, всех нас в одинаковой степени интересует вопрос, почему объединяют эти совещания, почему ряд докладов прибавляют по жанрам и т. д.?

На основе этого автовывода пришел театр Вахтангова. На основании того, что он нам показал, мы имели возможность убедиться, что в Ленинграде актерское мастерство стоит на более низком уровне, чем в Москве. По-видимому, тут есть какие-то причины, и нам нужно проанализировать их, узнать точку зрения широких слоев работников театра, как нам эти причины оставшаяся искоренить.

Основная задача совещания — исследовать театральную общественность Ленинграда с целью поднять качество работы наших театров. Мы восхищаемся спектаклями вахтанговцев, но пора кончить восхищаться слезно и безотчетно, пора приложить все усилия к тому, чтобы сделать и наши театры такими же, как лучшие театры Москвы, я, может быть, кое в чем и опередить их.

Говоря о различии между театрами культуры Ленинграда и Москвы, мы не можем сбросить со счетов прошлые его успехи.

Между театрами Дорозовского и Петербурга и Москвы всегда существовала принципиальная разница. По существу петербургские театры исчерпывались театрами привоинными — Маринским, Александринским и Михайловским. Частные театры в своих организационных формах развивались по ним и единично только в том случае, если оказывались способными конкурировать в области тех же принципиальных позиций, которые характеризовали императорскую театральную. Очень характерно, что единственными частным театром, сумевшим прочно встать на ноги, был Малый театр Суворина, тогда как все остальные театры, ставшие своей задачей творческие искания (театр В. Ф. Комиссаржевской, Стринский театр и др.), неизбежно гибли, пресуществовая не долгие 2—3 сезона. Это объясняется характером жизни императорской столицы. Студенчество, влиявшее на московские театры, не было здесь так сильно развито, как в Москве. Аристократическая, бюрократическая и финансовая верхушка не интересовалась русским драматическим театром, а ездила в Михайловский, где играла французская труппа, и в балет. Не было той почвы, которая могла породить в Москве Художественный театр.

В Москве же, наоборот, какое-либо театральное явление только тогда могло рассчитывать на успех, если

оно сопровождалось попыткой творческого обновления, если в основе его лежал какой-нибудь всесторонне обоснованный принцип. Театр выдвинулся в руках неслучайствующих промышленников (Савва Морозов, Мамонтов и др.), которые субсидировали его финансово и поддерживали морально, избегая от элементарной борьбы за существование и направляя всю энергию и внимание по линии творческих исканий.

Новая смена, это Сталинский период МХАТ и изобрел свою систему. У прозаичанная сущность театрального мастерства по тем образам, какие были вокруг него, и на основе этого анализа создал коллектив, который вырос в Художественный театр. Конечно, он не исключил при этом на конкретную обстановку московской театральной жизни.

Основной результат применения системы Сталинского заключался в том, что эта система объединила всех актеров данного театра в единый творческий коллектив, и в то же время открыл максимальные возможности роста для отдельных индивидуальностей. Петербург шел по линии культивирования самых этих индивидуальностей, взятых изолированно, как какая-то „вещь в себе“. Эти мастера часто даже в рамках одного и того же спектакля говорили на совершенно разных языках.

Когда сформировался МХАТ, работавший на основе определенной системы, на этой почве возник рост нового поколения, наиболее значительным представителем которого явился Е. Б. Вахтангов. Он сумел преодолеть эту систему и развил ее дальше, правильно организовав дело молодого театра, результаты работы которого мы видим сейчас. На основе МХАТа в Москве возник ряд театров, в той или иной степени творчески с ним связанных или во всяком случае испытывающих на себе его влияние.

У нас же в это же время практиковались и культивировались гастроли отдельных режиссеров, которые утверждали свое индивидуальность, экспериментировали, и театры перенялись из „театров индивидуальностей“ в своеобразные театры режиссерского эксперимента, как это было в б. Александринке при Мейерхольде, Редломе и др.

И в области театральной педагогики мы знаем ту же резкую разницу между Ленинградом и Москвой. Ученики, выходящие из нашей театральной школы, приобретают навыки „своего педагога“ и оставались учениками Давыдова, Юрьева, Редлова и др., в каком бы театре они ни работали.

Москва в то же время в основу педагогики заложила принцип творческого единства, основанного на единичности.

Поэтому, когда Н. П. Акимов пришел в вахтанговский театр и поставил „Гамлета“ — спектакль, в котором специфика его индивидуальности и дарования отразилась с большой полнотой, — все же получился вахтанговский

а не культивированный бы того, что в них самих сохранилось от старого.

Театры педагогов должны быть пересмотрены. В наших театральных учебных заведениях преподает много людей, которые не имеют ни должного мастерства, ни методологической базы и совершенно неспособны правильно воспитывать драматический молодежь.

И основой на данном этапе театр должен стать „школа театром“ и театром-школой, т. е. с одной стороны, мы должны растить кадры и, с другой, работники театра должны расти в самом театре. Сейчас нужно приступить к очень серьезной разработке системы театра. По существу у нас в области театра существует только одна система — метод Сталинского. Но мы в Ленинграде никогда к нему по-делоому не подходили, не пытались его применять на практике. Сейчас это необходимо, так как иначе именно эта задача стоит на очереди дня.

В плане работы театры должны быть включены в систему спектакля, направленные на поиски применения этой системы. Может быть, эти спектакли должны репетироваться по гогу, на них мы должны учиться правильно строить спектакль, правильно выбирать образ, для того чтобы, преодолевая систему, различая ее в том направлении, которое поддается индивидуальным мастерством исполнителей, характером наших театров, — выработать свой единый метод и стиль.

Неверно было бы представлять себе, что мы должны взять систему Сталинского и рабски следовать ей. Нам необходимо внимательно проанализировать большое мастерство Е. П. Корчагиной, Е. М. Грановской, В. А. Мишуринной, Б. А. Горин-Горинской и других ленинградских артистов, для того чтобы вскрыть стиль ленинградского мастерства и привести его к единому методу, а на основе этого метода построить свою систему, которая органически вытечет из наших специфических особенностей и завершит их.

Когда я смотрела „Егора Булычова“ у вахтанговцев, я поняла, что образ, создаваемый Е. В. Щукиным, несет в себе элементы нового стиля, который действительно можно охарактеризовать как стиль социалистического реализма. Образ Е. В. Щукина охватывает не только личную жизнь Булычева, но правильно вскрывает все время, всю эпоху, которую он собой персонафицирует, и тем самым дает правильное звучание всему спектаклю. Но это могло получиться именно потому, что вахтанговский театр в своеобразие являлся системой Сталинского, который является азбукой современного театра, сумев подняться над ней и пойти дальше, создав свой стиль и свой метод.

Вот почему нам надо сейчас стремиться к овладению системой Сталинского и на первом этапе идти к тому, чтобы наши театры „актерских индивидуальностей“ прервались, если можно так выразиться, в „театры спектакля“, в „театры системы“. В этом направлении большую помощь нам могла бы оказать критика, и на нее нужно обратить серьезное внимание. Уровень нашей художественной критики совершенно недостаточен, тогда как мы прекрасное знаем, что именно она лучше всего может воспылать и направлять актера, анализировать его недостатки и сублимировать его удачу.

Анализ спектакля, анализ актерского исполнения должен исходить из общих принципиальных положений. Критика должна ясно знать систему, на основе которой работают наши театры, помогать вскрывать и обосновывать эту систему и с точки зрения такой системы расценивать спектакли, воспитывая актера и двигая вперед общее развитие театра.

Наша же критика, в основном рассматривающая каждый спектакль изолированно, вне общего хода развития данного театра и вне общих тенденций движения данного сезона, большей частью замыкается в кругу общих положений и понятий, которые для нас не могут иметь сколько-нибудь серьезной принципиальной ценности.

Большинство наших рецензий — рецензии-однодневки. В противовес всему этому, мы должны ориентировать критику на постановку и разрешение серьезных проблем, на анализ творческого профиля наших основных театров, наших основных мастеров сцены, наших ведущих драматургов. Нам нужен развернутый критический очерк, рассматривающий явления театра и их дальнейшее движение, определяющий тенденции этого явления, а не скорое газетное рецензия, сделанная „с пылу, с жару“, а ночь после спектакля. „Рекорды на скорость“ в этой отрасли мало полезны.

Заканчивая, я хочу еще раз подчеркнуть, что нам всем надо выйти из старой замкнутости и сплотиться вокруг общего дела — и руководящим организациям, и театрам, и критике идти в одном направлении. Вопрос повышения актерского мастерства есть часть большого вопроса перестройки целых театров на основе определенной системы. Мы должны завершить нашу перестройку тем, чтобы на базе нового мировоззрения выработать систему, которая обеспечит повышение актерского мастерства и будет заменять собой новый этап развития театральной культуры и всего дела культурного строительства Ленинграда.



Н. С. Рашевская в роли Ирины в «Снежном мосту» Ромашева



Н. С. Рашевская в роли Елены Макаровой в «Столбе Афинского моста»

СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР
ЖУРНАЛА
„РАБОЧИЙ И ТЕАТР“
ВЫЙДЕТ
10 ИЮЛЯ

С. М. К. 1288 р.

С. М. К. 1288 р.