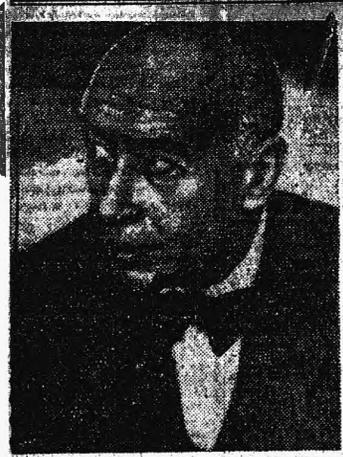


САМОЕ ГЛАВНОЕ

Л. Красная Газета, Бел. вып. 13 № 21



Народный артист И. Н. ПЕВЦОВ

Л. Красная Газета, Бел. вып. 13 № 21
 створенных актёров с.А.В.Луначарского в
 так же, детской половине Зимнего дворца,
 где артождился Наркомпрос.

Мы должны были бы увидеть, как в
 осени 1918 года труппа фактически «разламыва-
 вается» стремительными потоками революци-
 онной действительности, как часть ее выги-
 бает на юг и свертывается по ту сторону бар-
 рера в силу скорого продвижения белых,
 армии по телу молодой Республики. Мы дол-
 жны были бы увидеть бесконечные доказа-
 тельства творческого остожения театра при
 отдельных героических суб'яктивных попыт-
 ках «сохранить дело». Такие доказательства
 острожного классового противодействия
 революционному бы в окружении упадочниче-
 ской буржуазной драматургии Леонида Ан-
 дреяна, Вячеславы Гилшус, Мережковского,
 Виняничко, Шпанаевского и Невежина, из
 которой слался репертуар Александринки и
 накануне революции и в первый ее год.

На подобном фоне могла бы быть выдвину-
 та Наркомпроса, весьма последова-
 тельно направлена на осторожное отвоева-
 ние творческого коллектива театра от подде-
 ржаных его опасностей организационного
 распада, депрессивных настроений и агрес-
 сивных шагов, которые могли бы привести
 театр к прямой гибели. Опытались на Ленин-
 градском культурного наследия и об его
 критической переработке, Наркомпроса пред-
 ставил Александринцам самую широкую авто-
 номию, самую широкую свободу действий.
 Автономное бытие труппы, по настоянию ак-
 тёров, санкционированное положением о том,
 что театр обязывается стоимым вне полити-
 ки, имело своей целью максимально облег-
 чить художественной интенсификации дорогу
 в ее перестройке.

Наивно почитавшие себя «вне политики» ак-
 тёры вскоре же постигли всю тяжесть ле-
 жащих на их плечах как от стороны Пролеткуль-
 та, требовавшего ликвидировать «революци-
 онный театр Александринки» («железая дисциплина») и
 «свободный театр» так и со стороны других само-
 заявивших от пролетарской культуры, выдвигавших
 чрезвычайно остро звучащий тогда
 лозунг о «ликвидации буржуазного профес-
 сионального искусства как такового». И во-
 лям, буревающимся внутри театра, принадле-
 жала всякая, казавшаяся важная.

В такой обстановке Александринский театр
 был объявлен академическим. Это ослабило
 силу левацких наскоков и взяло, позволяло
 увереннее управлять внутри, выиграв не-
 многого, улучшило бытовые условия коллекти-
 ва в суровые дни войны.

Но было бы показать, как в художе-
 ственной продукции театра этот сложный пе-
 риод событий отразился прежде всего в
 постановочном материале, постановочном

упадочнического буржуазного репертуара, жи-
 сти репертуар его быльи разнородны и разно-
 личны. Надо было бы показать, например, како-
 нисколько по преимуществу классиков русско-
 главных образом, Островского, Чехова, Герт-
 кого. Это было именно-отображением пока-
 занная классика, но все же это была класси-
 сисма, через которую широкие слои зрителе-
 в театр революционного времени подчас
 впервые соприкасались с культурой.

НА ВТОРОЙ ВИТРИНЕ можно было
 бы показать, как к середине восстано-
 вительного периода, под влиянием решаю-
 щих успехов этих лет, театр все более
 последовательно ветуляет на путь осоз-
 нанной творческой перестройки. Это
 явно выражается в успешной пропаган-
 де молодой популярной драматургии,
 в пропаганде произведений Сеффулли-
 ной, Всеволода Иванова, это подкреп-
 ляется пропагандой европейской лево-
 буржуазной, т. е., в конечном счете, све-
 образно-популярной драматургии, в
 частности пропагандой Бернарда Шоу
 («Святая Иоанна», «Скандальство»), и за-
 вершается разрешением первых образцов
 советской социально-психологической
 проблемой пьесы («Яд», Луначарского,
 отчасти «Конец Криворыльска», Рома-
 шева).

Тот же самый социально-политический
 смысл реконструкции театра заложено в
 первых попытках критического переосмыс-
 ления русской классики, развернувшихся в
 это же время. И Шаушкин, Салтыков-Шче-
 дрин и целый ряд «неполитических» поста-
 новок пьес Островского—все это виллоту ста-
 вили перед автором проблему социально-за-
 остренного протеста как творческого приема
 иного характера.

В ту же пору предприняты попытки со-
 адать цикл романтической классической дра-
 матургии, при всем положительном значении
 этого шага очень многое теряли в силу фор-
 малистского подхода к этой задаче. Если ли-
 ве основной опасностью на данном этапе
 становилась опасность формализма. Прово-
 дившийся как переводов профессиональный
 протест против бытового жаргона актерской
 школы Евгения Карпово, лозунг «омоложе-
 ния приемов постановки» превращался в свою
 противоположность, отрывался от этого участ-
 ке вопросы творческой перестройки художе-
 ственного материала. В плане романтической
 классики, выковылявшиеся постановками
 «Антония и Клеопатры», «Сарданпала» и
 «Царя Эдипа», сказанное становилось совер-
 шенно наглядно очевидным. Показуя это
 был самый главный признак формализма в

Возможно, что юбилейная выставка и
 ее подготовка не принесет. Нам, лучше
 сказать, быть может она еще не будет
 открыта в самом театре: столь же остро-
 желкая формулировка должна изобавлять
 нас от неудовольствия зрителей за раз-
 глашение малых юбилейных сведений.
 Но пока что в музеях государственных
 музеев «эпиграма» выставки. Здесь она
 уже полукругом на правах «эпиграма»
 к выставке. И так как советская часть
 еще не закончена, но в порядке встре-
 чать планы уж напередо недовольство
 зрителя саркастично, ее, юбилей разбо-
 рать поучительный материал. Но не доста-
 точно тут же выложить советским зрителю
 и зрителям, которые, в конце концов имен-
 но в себе и заключают, самую сущность
 юбилейных мероприятий.

ПЕРВАЯ СОВЕТСКАЯ ВИТРИНА

Юбилейной выставки должна была бы
 выявлять позиции б. Александринского те-
 атра в дни Октябрьского переворота и в
 эпоху военного коммунизма. Мы должны
 были бы увидеть первоначальную дефор-
 мацию старой Александринки в дыму и
 пламени пролетарской революции; и де-
 монстративное прекращение спектаклей,
 и саботажнический переезд части труп-
 пы на подмостки кафе-пантеата («Альба-
 рук») и первые встречи юбилейно-на-

длинерадных театрах (добавим сюда же «Ан-
 тигон» и «Оду Набукино»), лучшим выхо-
 дом из которого мог быть только выход и
 пробным современности через «эпиграма»
 лозунг «ликвидация современной советской дра-
 матургии».

И ВОТ МЫ У ТРЕТЬЕЙ ВИТРИНЫ,

у витрины трех-четырёх последних се-
 зонов, у витрины реконструктивного пе-
 риода. Вряд ли на ней надо долго заде-
 рживаться: ведь она замыкается эпита-
 фиями таких спектаклей, как «Рельсы
 гудят», «Высоты», «Ярость», «Диктату-
 ра» и «Страх» — спектаклей, которые
 достаточно свежи в памяти.

Основной смысл этих спектаклей, от-
 крытых перед театром новые возмож-
 ности творческого бытия, прежде всего
 в том, что они ставят перед зрителем
 существеннейшие проблемы социалисти-
 ческой современности, что в этих спек-
 таклях звучит наброс социалистической
 стройки, который находит глубокий от-
 клик у многотысячных слушателей, лю-
 дей нашего последовательно-социали-
 стического сегодня, воспринимавших
 новые образцы театра, как живую и
 нужную правду о делах и людях пере-
 двиншей эпохи. Сумев заговорить та-
 ким, совершенно иного качества, голо-
 ем, театр смог опереться на живой ин-
 терес широкого зрителя, стать ему
 близким, и именно при этом контакте и
 на данной базе, смог он плодотворно за-
 вершить первый этап своей перестройки.

Притяг к этому — и вот едва ли не
 самое главное... — можно было выдвиг-
 нуть другим переработки художествен-
 ного сознания творческого коллектива
 театра, путем координированной борьбы его за

качественно новое ощущение и отображе-
 ние действительности, за качественно
 новое мировоззрение.

Тот несомненный качественный ска-
 чок, с которым мы имеем дело в театре
 Госдрамы на протяжении последних лет,
 в первую очередь обусловлен обилием
 успехов культуры революции, про-
 должавшимися теперь на базе социали-
 стической переделки страны. Иначе не
 могли быть преодолены все «прогни-
 тые вопросы» предыдущего периода, не

могли быть преодолены вопросы
 «кризиса зрителя», вопросы отсутствия
 советской драматургии или неумения
 вскрывать образы новых людей револю-
 ции.

Вопросы эти преодолсны и пределе-
 ваются не чьей-то единичной волей, не
 сознанием, волей и успехами всего твор-
 ческого коллектива театра под прямым
 оплодотворяющим влиянием достигну-
 того в реконструктивный период. Имен-
 но это делает столетний юбилей Госдрамы
 органической частью общего культурно-
 го строительства страны, выдвига на
 первый план проблему театра, активно
 борющегося за социалистическую рекон-
 струкцию и на частном примере без-
 оспорочно подтверждающая положитель-
 ное воспитательное роли пролетар-
 ской революции по отношению к интел-
 лигенции.

ЕВГ. КУЗНЕЦОВ



Народный артист Ю. М. Ю. Б. В.