

НА РУБЕЖЕ

ДВУХ СТОЛЕТИЙ

„Мирное житие“ за крепкой силой Императорской антиреприм, беззаботность, полное неведение и воспитанное нежелание интересоваться организацией и структурой дела, любовь к себе и мечте, нежелание о становлении себя в центре всей жизни театра, надежда не только на себя, но и на влиятельное вмешательство покровителей— вот приблизительные установки, которые долго и прочно воспитывались в работниках театра „заботливым“ хозяином в лице Императорского двора.

Понятно, как неожиданна для театра была та новая после-октябрьская жизнь, которая властно вступала в свои права, сметая в прах осколки гнившей России.

Новый класс вставал у руля управления жизнью всей страны.

Межданный бытательский горизонт актера, ставшего себе в центре, был слишком узок не только для того, чтобы протянуть руку новому классу и вместе с ним начать перестройку мира, но даже и для того, чтобы понять, что происходит в стране. Политические события были вне круга интересов актера. Незнание, что это за новый хозяин, тревожа за себя, тяжелые бытовые условия,—все это толкнуло театр как раз в обратную сторону, еще дальше отодвинув возможности совместной работы.

Театр остался театром, а новый хозяин жизни в муках и страданиях, но с героической твердостью и решимостью, преодолевая сопротивление всего капиталистического мира, шёл к намеченной цели.

Театр оторвался от жизни и повис в воздухе. Замкнувшись в неслепой автономии, выбросив лозунг „аполитичного искусства“, признав советское правительство только в пределах... финансирующего к финансируемому без дала контроля, театр естественно должен был прийти или к медленному умиранию, или к попытке найти питание для своих корней, которые оголились, потеряв прежнего зрителя.

Театр не только не мог принять вызовов нового класса, познать своего нового зрителя, познать его целеустремленности и, вместе с ним разделить суровость революционной борьбы за перестройку мира, но даже был не в силах охватить неслыханных вопросов, не мог их переложить собой решить.

Театр жил прошлым, восьмидесятилетней культурой театра, огромной творческой богатством колоритного зрителя, для которого были недоступны культурные ценности прошлого и который теперь бросился на верстак пропущенного,—все это позволяло театру, до поры, до времени, продолжать делать свое дело точно так же, как и до революции.

Менялась административно-управленческая форма, но творческая жизнь театра оставалась прежней. Прежний репертуар, прежние формы и методы работы, прежняя идеологическая неадекватность.

Попытки создавать что-нибудь новое были единичны и не увенчались успехом. Не было драматургии, группа жила корнями в прошлом, да и сам новый зритель, пришедший в театр, не представлял и театру четких репертурных требований.

Временно наступило затишье, и театр продолжал топтаться на месте, оставаясь в хвосте и с каждым днём отставая от жизни, темп и пульс которой ускорился с каждым днём.

Для красного казендари, клубные инсценировки, уличные демонстрации и массовые инсценировки вылились в попытку самостоятельного искусства, где революционная тематика и социальный образ давали четкие установки.

Появились клубная агителеса в примитивной схематическом изображении кружковца.

Но рабочий зритель в этих спектаклях оценивал и принимал не мастерство драматурга, не технику актера, а жгучую остроту проблемы сегодняшнего дня.

Ткань пьесы расширилась за пределы спектакля, и сегодняшний день властно входил на подмостки клубной сцены.

Создавались два лагеря, две крепости. Академическое театры оказались от событий революционной действительности, вооружаясь до зубов своим „аполитичным“ мастерством.

Политический рост рабочего зрителя определил его художественную потребность.

Спрос на „академическое“ искусство упал, театры стали пустовать.

Творить под стеклянным колпаком „высочайшие формы искусства, вечного, оторванного от жизни“ и не участвовать в самой жизни—такая затея была обречена на неизбежную гибель.

Театр стоял на краю пропасти. Тупик и кризис были очевидны.

Многая общественность театра, новая советская драматургия и попытки партийного руководства в самом театре не могли еще четко и конкретно противопоставить что-нибудь реальное „аполитичным академическим высятам“.

Советская пьеса еще только-только рождалась из-под пера выживших, и успех ее для крупных стационаров, какими был Александринский театр, был еще очень сомнителен.

Но тем не менее именно советская пьеса и явилась тем фактором, на котором впоследствии развинулись классические бои внутри театра. Пьесы советская пьеса могла, пусть она была не совершенна, недостаточно художественна, но им нужна была как реальный произведение, как фактор для дальнейшей перестройки не самого театра, так и роста той же драматургии.

Спектакль „Конек Криворыльска“ Ромашова (1926 г.) был первым советским спектаклем, который рабочая общественность Ленинграда приняла как действительно первый советский спектакль в Академическом театре.

Новая тематика родила новые образы, новые образы потребовали новых театров.

Началась новая расстановка сил, началась переоценка ценностей. Классовая борьба обострилась. В самом театре образовалось два течения: за советский спектакль и за аполитичный спектакль.

Сейчас, когда мы стоим у порога пятидесятилетия советской власти, когда выросшая советская драматургия дала такие образцы, как „Страх“, когда советская пьеса приобрела новое значение, когда рабочий зритель культурно вырос, когда европейское искусство, непрерывно кадая, зашло и пошелный тупик, вопрос о классике для нас звучит совершенно по-иному, но тогда, в 1928 году, давая первое года пятилетия, агитспектакль являлся еще органически необходимыми. „Горе от ума“ пролодит в течение сезона 3 раза, „Ревель гудит“—38 раз.

Жгучая потребность современной тематике прощала недостаточно высокий художественный уровень советской пьесы.

Борьба за советскую пьесу и ее утверждение на сцене Государственного театра драмы, проявляла определенную расстановку творческих сил, являлась и новые методы работы пьесы, пьесы, пьесы и пьесы пьесы, принимавшими участие в построении спектакля.

Творческие приемы актера в дореволюционном репертуаре, который состоял главным образом из произведений Рышкова, Шенкина-Кутерник, Невежина, Ко-



Николай Петров

лышко, Барятинского, и в лучшем случае—Леонид Андреева, сводился главным образом к раскрытию „той-то-шних и сложнейших комических переживаний, глумливых коллизий которых не было для обывательского мещанского психологизма. В дни Октябрьского переворота в Александринском театре шла пьеса Шенкина-Кутерник „Фалана Гессина“.

На мелодраму Невежина „Поруганный“ публича с боем брала места.

Естественно, что сценические навыки артиста в таком репертуаре не были приемлемы для раскрытия образов героев советской пьесы.

В работе над советской пьесой для актера стало совершенно очевидно, что такими знаниями окружающий действительности, знаниями с интересами рабочего класса, идеологическое перевооружение смогу помочь актеру в создании полноценного и художественного образа.

Огромное значение приобрели вопросы работы в кругу спектакля.

Закономерно со зрителем до постановки, демонстрация работы в отрывках на рабочей аудитории, изучение зрителем (сегодняшнего зрителя) и мещанского героя, которого придется играть,—все это значительно повысило творческий багаж актера.

Работа над пьесой не замыкалась только в авторской пьесе.

Спектакль „Ярость“ строился и на материальных работах по переустройству переулков (станокормы, да в кады в работе в колхозах, о реконструкции сельского хозяйства и на материалах, которые приносили агитбригады, появляющиеся из колхозных поездов.

Редкая рецензия проходила без зачитывания материалов из центральной прессы, где вопросам сельского хозяйства отводилось основное место (спектакль ставился в 1930 году).

Вопросы творческой саморегуляции помогала созданию актеру того или иного образа.

В театре возникла крупная по изучению истории партии, истории классовой борьбы, по изучению вопроса марксистско-ленинской философии.

1928 г.

„Дорожное место“.

1929 г.

„Причальная мажор“.

1931 г.

„Страх“.

Николай Петров
Е.Н. КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ