1832
31 августа

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР ГОСДРАМЫ

1932
12 сентября

Константин Державин

Февраль и Октябрь в Театре

М., «Советское искусство» 9/IX 32 г.

Двадцать пятого февраля 1917 года нарядно-траурный занавес опустился по окончании последней премьеры императорского Александринского театра: Лермонтовский «Маскарад» доигрывался в то время, как беспорядочные выстрелы рвали ночную тишину Петрограда и полицейские заставы располагались на улицах вступившей в революцию царской столицы.

От Февраля к Октябрю и затем на первых этапах утверждения советской республики Александринский театр проделал своеобразный и в высшей степени интересный путь развития. Как один из элементов дореволюционного культурного наследия он оказался в руках восставшего и победившего пролетариата. Как организм, кровно связанный с дореволюционным прошлым, он сделал почти все возможное для того, чтобы эти руки не коснулись дорогих сердцу старых, выверенных восьмидесятипятилетней историей устоев.

В своей художественной работе накануне революции и, в частности, в своем репертуаре 1915—1916 гг. Александринский театр являл собой красноречивое свидетельство упадка и депрессии российской буржуазии и в особенности ее отсталых, ближайшим образом связанных с правившим классом и с самодержавием слоев. «Тот, кто получает пощечины» и «Милые призраки» Леонида Андреева, «Сестры Кедровы» Григорьева-Истомина, «Невесты» Г. Чулкова, «Слепая любовь» Н. Грушко, «Поруганный» Невежина, «Ложь» Винниченко, «Мертвый узел» Шпажинского и т. д.,— все эти постановки, каждая в своем роде являлись своеобразным выражением буржуазной депрессии.

Нет ничего удивительного в том, что февральская буржуазная революция ничем не оплодотворила александринскую сцену.

Академическое положение театра не позволяло ему ставить на своих подмостках псевдореволюционную стряпню о тайнах дома Романовых, которая к весне 1917 года получила некоторую популярность на второразрядных петроградских сценах.

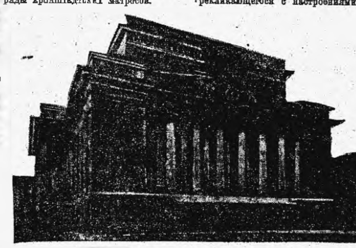
И. Г. Сосницкий
1794 1871

Вместе с тем буржуазная революция и не могла стимулировать новые творческие устремления, поскольку, несмотря на значительную перегруппировку классовых сил, идеология послефевральской буржуазии в общем оставалась на том же качественном уровне, на котором она была и накануне революции. Убедительнейшую аналогию в этом смысле представляет собою театральная действительность одной из последних по времени буржуазных революций — апрельской революции 1931 года в Испании, где театральная жизнь в основном, если не считать халтурных мюзик-холльных ревю на злобу дня, осталась на том же идеологическом уровне, на каком она была и в предшествовавшую эпоху военно-феодальной диктатуры.

Между тем жизнь в той или иной форме властно врывалась в старое россиевское здание.

*

Приближались октябрьские дни. Накануне их на александринской сцене прошла премьера «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Вечером 25 октября, петроградский буржуазный обыватель мирно смотрел трогательную мелодраму Щепкиной-Куперник «Флавия Тессини», в то время как «Аврора» наводила свои орудия на Зимний дворец и высаживала на гранитную невскую набережную отряды кронштадтских матросов.



Фасад Александринского театра

Александринский театр с «Флавией Тессини» вошел в новую, необычайную революционную эпоху и прежде всего столкнулся с новым хозяином и новым администратором — театральной комиссией Петросовета.

Советская власть менее всего собиралась разгонять членов труппы одного из значительных русских театров. Она ставила своей задачей посильно сохранить этот ценнейший художественный коллектив на основе здравого политического смысла и общности интересов, планомерно направить его на дело культурного под'ема широких трудящихся масс, которым Октябрьская революция передала все научные и художественные сокровища, накопленные при старом режиме.

Достаточно просмотреть каждодневные режиссерские рапортички спектаклей 1918—1919 гг., чтобы увидеть, как часты и новы для Александринского театра были контингенты советского зрителя. «Бесплатный спектакль для организаций», «спектакль для Красной армии», «спектакль для детей приютов комитета социального обеспечения», «спектакль для трудовой школы» и т. д., и т. д. — на всех них присутствовал новый своеобразный зритель, который отнюдь не собирался ломать и разбирать культурные ценности прошлого и на работу для которого, в сущности говоря, и призывала Александринский театр советская власть.

**

Репертуар — сердце театра, и биение этого сердца лучше всего может об'яснить нам те сдвиги, которые характеризуют революционную историю Александринского театра за рассматриваемый нами отрезок времени.

Прежде всего можно отметить несомненное отмирание того неврастенически-упадочного репертуара, который царил на Александринской сцене, начиная с эпохи 1907—1908 гг. вплоть до заключительных военных сезонов. Этот репертуар сходит на-нет, хотя отдельные, характерные для него произведения, вроде невежинского «Поруганного», продолжают некоторое время ставиться довольно часто еще в 1917—1918 гг.

Характерной чертой репертуара, рассматриваемого нами периода, является в первую очередь преобладание классической русской и западно-европейской драматургии, преобладание, в котором вырисовывается наличие известной буржуазно-либеральной линии.

В эти годы проходят такие образцы буржуазно-либеральной драматургии, как «Женитьба Фигаро», «Вильгельм Телль», «Коварство и любовь», несколько позже «Заговор Фиеско» и т. д. Эта классическая буржуазно-либеральная линия дополняется рядом спектаклей, в которых мещанский либерализм недавнего прошлого казался александринской сцене вполне «созвучным» переживаемой революции. Таковы, например, «Кукольный дом» Ибсена, «Вечерняя заря» Бейерлейна, «Король Дагобер» Ривуара, «Воспитатель Флаксман» О. Эрнста, «Последняя жертва» Немировича-Данченко и т. д. В плане этого же буржуазного либерализма, перекликающегося с настроениями февральских, ликвидировавших монархию дней, театр воспринимает такой драматургический материал, как «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор», «Холопы» П. Гнедича.

Таков один аспект репертуарного облика театра этих лет, вырисовывающийся на фоне действительно-большой пестроты и эклектической путаницы его художественной продукции 1917—1920 годов.

В репертуаре Александринского театра интересующих нас лет можно назвать и откровенно реакционные спектакли, вроде «Рыцаря Ланваля» (1918 г.) Э. Штуккена — феодально-мистической драмы, которая перекликалась с идеологией внеполитической красоты, уносящей зрителя в мир идеальной фантазии, подальше от неприглядной и неприемлемой для буржуазного интеллигента действительности. Подобные спектакли оказывали несомненно самое разрушительное влияние на психологию массового зрителя, извращая его понятия о социальной роли искусства, дезориентируя его в текущей социальной обстановке и отдавая в плен враждебной и упадочно-буржуазной культуры.

С другой стороны, мы можем различить в репертуаре 1917—1920 гг. наличие иной, в свою очередь, весьма характерной линии, которая выражала суб'ективные стремления известной части художественного коллектива Александринского театра — осознать текущую социальную действительность и найти в ней свое место. Эти стремления конкретизировались в постановке таких пьес, как «Над землей» Т. Майской (1918 г.), «Петр Хлебник» Л. Толстого (1918 г.) и «Светлый бог» Д. Айзмана (1918 г.).

Постановка «Светлого бога» Д. Айзмана была попыткой театра осмыслить те идеологические сдвиги, которые несла с собою революция и которые своеобразно интерпретировались в сознании деклассированного буржуазного интеллигента. История постановки этой пьесы довольно любопытна и заслуживает того, чтобы рассказать о ней.

В. Ф. Комиссаржевская
1864—1910

Дело в том, что в 1918 году В. Э. Мейерхольд предложил к постановке только что написанную Маяковским «Мистерию-буфф».

Читка этой пьесы вызвала у значительной части труппы резкую, отрицательную реакцию не только в связи с ее «футуристической» фактурой, но главным образом потому, что она причудилась своего рода символом пришествия в стены Александринского театра самого настоящего большевизма, с его, особенно пугавшим многих и многих актеров, «издевательством» над религиозными чувствами. Слушая «Мистерию-буфф», ряд актеров крестился в ужасе перед расточавшимися в ней богохульствами.

«Светлый бог» Д. Айзмана, по мысли тогдашнего самостийного руководства театра, должен был компенсировать отклонение «Мистерии-буфф» и показать способность театра подняться до проблемного спектакля на весьма острую и значительную тему.

**

Александринский театр все же, как и многие иные старые культурные учреждения дореволюционного прошлого, как и значительные кадры буржуазной интеллигенции, входил в советское русло, входя, быть может, неохотно, с непониманием своих истинных интересов, с сохранением многих затаенных мыслей и чувств, но входил без приспособленческих и рваческих тенденций.

В. А. Каратыгин
1802—1853
В роли Гамлета

Конечно, на фоне целого ряда интересных и дискуссионных спектаклей московских театров, петроградская театральная жизнь 1921—1922 гг., именно благодаря линии, взятой Александринским театром, носила чрезвычайно отсталый и рутинный характер.

Единственной постановкой, которая имела за этот период известное принципиальное значение, было осуществление на александринской сцене, по настоянию в художественном совете Н. В. Петрова, драматической поэмы А. В. Луначарского «Фауст и город» (1920 г.). Несмотря на свой схематизм и абстрактную революционность, эта постановка была весьма важным событием в жизни Александринского театра, как первый опыт контакта и сотрудничества с современным советским писателем. С этого момента советский репертуар начинает понемногу проникать на александринскую сцену для того, чтобы в итоге решительно и всерьез утвердиться на ней, как на своем естественном плацдарме.

Таковы те итоги, к каким пришел Александринский театр в результате пройденных им почти пяти лет своей революционной истории. Заключительные аккорды этого пятилетия не отличаются, правда, большими, а главное обнадеживающими результатами, но они ценны как свидетельство о том, что бывший императорский Александринский театр, театр, творческие возможности которого никогда не недооценивались советской властью, был сохранен как известный целостный организм.

Николай Петров

Госдрама в реконструктивный пери[од]

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 вступал 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 пройдным 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 в 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 ношения исторического костюма, и психологическая ритмика, не вскрывающая ритма эпохи, и вопросы движения, и вопросы романтического слова, — все это сразу обнаружило слабые места театра. Стоило только театру поставить пьесу, уходящую вглубь истории, стоило только оторваться от сегодняшнего дня, как вопросы качества авторского 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.