

Февраль и Октябрь в Театре

Двадцать пятого февраля 1917 года жаро-дурный занавес опустился на окончание дошедшей 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.

Ст. Февраль и Октябрь и затем на первых этапах утверждения советской республики Александринский театр продолжал своеобразие и в высшей степени интересный путь развития. Как один из элементов дореволюционного культурного наследия он оказался в руках вставшего и победившего пролетариата. Как организм, кровно связанный с дореволюционным прошлым, он сделал почти все возможное для того, чтобы эти руки не коснулись дорог его сердцу старых, выверенных восьмидесятилетней историей устоев.

В своей художественной работе накануне революции и, в частности, в своем репертуаре 1916—1918 гг. Александринский театр являл собой красноречивое свидетельство усталости и депрессии российской буржуазии и в особенности ее отсталой, ближайшим образом связанной с правящим классом и с самодержавием слоев. «Тот, кто получает пощечины» и «Милые призраки» Леонида Андреева, «Сестры Келлеры» Григорьева-Истомина, «Несчастия» Г. Чукова, «Смешная любовь» Н. Грушко, «Поруганный» Неизвестна, «Люди» Вилинченко, «Мертвый узел» Шпажирского и т. д. — все эти постановки, каждая в своем роде являлись своеобразным выражением буржуазной депрессии.

Нет ничего удивительного в том, что февральская буржуазная революция никак не осподотворила Александринскую сцену.

Академическое положение театра не позволяло ему ставить на своих подмостках ту псевдореволюционную грязь на темы о тайных домах Романовых, которая к весне 1917 года получала не-

мирно смотрел тротательную мелодраму Шейкина-Куперник «Фламиня Тессина», в то время как «Аврора» пародировала свои орудия на Зимний дворец и высказывала на правнскую неусую набережную отряды крошшадтских матросов.

черная заря» Веерлейна, «Король Да-гобер» Ризуара, «Воспитатель Фла-сман» О. Эрста, «Последняя жертва» Немировича-Данченко и т. д. В плаче этого же буржуазного либерализма, перекликавшегося с настроениями фев-

нии дежасированного буржуазного интеллигента. История постановки этой пьесы довольно любопытна и заслуживает того, чтобы рассказать о ней.

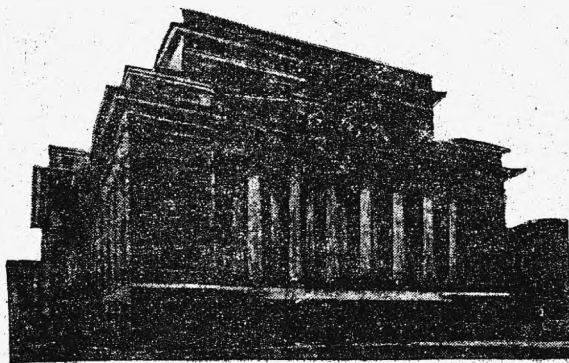
Дело в том, что в 1913 году В. З. Мейерхольд предложил в постановке тож-ко что написанная Маяковским «Мис-терио-буфф».

Читка этой пьесы вызвала у знача-тельной части труппы реакцию, отрица-тельную различно не только в связи с ее «футуристической» фастурой, но главным образом потому, что она при-чудилась своему ролю символом притес-ствия в стенах Александринского те-атра самого настоящего большевика, с его, особенно путавшим многих и мно-гих актеров, «надевательством» над ре-лигиозными чувствами. Скушая «Ми-стерио-буфф», ряд актеров крестился в ужасе перед расточившимися в ней бо-гохульствами.

«Светлый бог» Д. Айзмана, по мысли тогдашнего самостоятельного руководителя театра, должен был компенсировать от-казание «Мистерио-буфф» и показать способность театра подняться до про-блемного сознания на весьма остро и значительную тему.

**

Александринский театр все же, как и многие иные старые культурные ур-еждения дореволюционного прошлого, как и значительные кадры буржуазной интеллигенции, входил в советское рус-ло, входил, быть может, неохотно, с не-



Фасад Александринского театра

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

Советская власть менее всего соби-ралась разогнать членов труппы одного из аначетнейших русских театров. Она ставила своей задачей посылать сохра-нить этот действенный художественный коллектив на основе здравого полити-ческого смысла и общности интересов, плавномерно направлять его на дело культурного подъема широких трудя-щихся масс, которым Октябрьская ре-волюция передавала все научные и художественные сокровища, накопленные при царском режиме.

Достаточно просматривать каждодне-вные режиссерские альбомы спектак-лей 1918—1919 гг., чтобы увидеть, как часто новым для Александринского театра были контингенты советского зрителя. «Бесплатный спектакль для организации», «Спектакль для Красной армии», «Спектакль для детей прихода комитета социального обеспечения», «Спектакль для трудовой школы» и т. д., и т. д. — на всех них присутство-вали новые своеобразные зрители, кото-рый отнюдь не собирався ломать и раз-бивать культурные ценности прошлого и на работу для которого, в сущности говоря, и привлекала Александринский театр советская власть.

Александринский театр все же, как и многие иные старые культурные ур-еждения дореволюционного прошлого, как и значительные кадры буржуазной интеллигенции, входил в советское рус-ло, входил, быть может, неохотно, с не-

Таков один аспект репертуарного об-лика театра этих лет, вырисовывавши-ся на фоне действительно-большой пе-строты и электической путаницы его художественной продукции 1917—1920 годов.

В репертуаре Александринского те-атра интересных нас лет можно на-звать и откровенно реакционными спек-таклями, вроде «Рыцаря Ланцолета» (1918 г.) Э. Штуггена — феодально-мистической драмы, которая перекликалась с иде-ологией внеполитической красоты, уно-сившей зрителя в мир идеальной фанта-зии, подальше от напряженной и не-приветливой для буржуазного интеле-гента действительности. Подобные спек-такли оказывали несомненно самое ра-зрушительное влияние на психологию массового зрителя, заставляя его пони-ать о социальной роли искусства, де-ориентируя его в текущей социальной обстановке и отталкивая в плен враждеб-ной и уродливо-буржуазной культуры.

С другой стороны, мы можем разли-чить в репертуаре 1917—1920 гг. нали-чие новой, в свою очередь, весьма ха-рактерной линии, которая выражала су-ществительные стремления известной части художественного коллектива Александр-инского театра — осознать текущую социальную действительность и найти в ней свое место. Эти стремления конкре-тизировались в постановке таких пьес, как «Над землей» Л. Маяковского (1918 г.), «Петр Хлебный» Л. Толстого (1918 г.) и «Светлый бог» Д. Айзмана (1918 г.).

Постановка «Светлого бога» Д. Ай-змана была попыткой театра осмыслить эту идеологическую сдвиги, которые по-сле с собой революция и которые сво-бодно интерпретировались в сози-

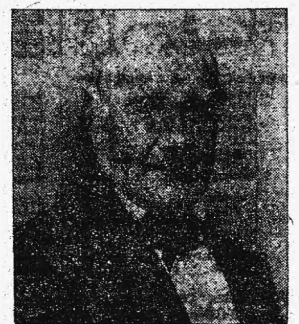
В. А. Каратыгин
1892—1953
В роли Гамлета

пониманием своих истинных интере-сов, с сохранением многих атавистиче-ских идей и чувств, но входил без при-способленческих и рваческих тенденций.

Конечно, на фоне целого ряда ин-тересных и дискуссионных спектаклей московских театров, петроградская те-атральная жизнь 1921—1923 гг., именно благодаря линии, взятой Александрин-ским театром, носила чрезвычайно от-сталый и рутинный характер.

Единственной постановкой, которая являла за собой первый шаг к осуще-ствлению замысла, был осуществлен-ие на Александринской сцене, по настоянию в художественном совете Н. В. Петрова, драматической пьесы А. Б. Луначарского «Фавус и горюх» (1920 г.). Исходя из своей схематич-ной и абстрактной революционной, эта постановка была весьма важным собы-тием в жизни Александринского те-атра, как первый опыт контакта и со-трудничества с современным советским зрителем. С этого момента советский репертуар начинает понемногу про-никать на Александринскую сцену для того, чтобы в итоге решительно и сер-ьезно утвердиться на ней, как на своем естественном плацдарме.

Таковы те итоги, к каким пришел Александринский театр в результате пройденных и еще пяти лет своей революционной истории. Значитель-ные актеры этого пятилетия на отла-чиваются, правда, болшая, и главное обязательными результатами, но они ценны как свидетельство о том, что бывший императорский Александрин-ский театр, творческие возмож-ности которого нягдо не недоцени-вались советской властью, был сохра-нен как честный честный организм.

И. М. Сосницкий
1794—1871

которому принадлежали на императорских петроградских сценах.

Вместе с тем буржуазная революция и не могла стимулировать новые театральные устремления, поскольку, несмотря на значительную перестройку классовых сил, являющаяся последствием буржуазия в общем беталась на том же качественном уровне, на котором она была и накануне революции. Убедительнейшую аналогю в этом смысле представляет собой театральная действительность одной из последних по времени буржуазных революций — венгерской революции 1918 года в Будапеште, где театральная жизнь в основном «осла не сущим культурных мена-жольеров режис на любовь дла, оставшая на том же идеологическом уровне, на каком она была и в предшествующую эпоху военно-феодалной диктатуры.

Между тем жизнь в той или иной форме впадала в старые русские колеи.

**

Приближались октябрьские дни. На-кануне их на Александринской сцене прошла премьера «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Вечером 25 октября, петроградский буржуазный общечел-

Характерной чертой репертуара, рассматриваемого нами периода, является в первую очередь преобладание класси-ческой русской и западно-европейской драматургии, преобладание, в котором вырисовывается название известной бур-жуазно-либеральной линии.

В эти годы приходят такие образцы буржуазно-либеральной драматургии, как «Женитьба Гинера» — «Вильгельм Телль», «Коларство и любовь», несколько позже «Заговор Фисеко» и т. д. Эта классическая буржуазно-либеральная линия дополняется рядом спектаклей, в которых уюмашский либерализм ве-дущего прошлого казался александр-инской сцене вполне «соответным» переживаемой революции. Таковы, на-пример, «Куклыный дом» Ибсена, «Ве-

В. Ф. Номиссарская
1864—1910