Из. в. № 211 — 11/IX-32

Ленингр. гос. акад. т-р драмы
им. А. С. Пушк.

Второй век

1832 г.—1932 г.

31 АВГУСТА 1832 года был открыт в Петербурге выстроенный по проекту архитектора Росси новый Александринский театр.

*

В конце XVIII века русский театр еще в значительной степени носил патриархально-барский, придворно-помещичий характер. Дворянские усадьбы — загородные дворцы Апраксиных, Потемкиных, Юсуповых, Шереметьевых и прочей феодальной знати — заводили у себя в подражание «большому двору» крепостные театры. Точно так же и в столицах наряду с несколькими крупными придворными театрами существовало много десятков частных театров-салонов, где столичная знать упражнялась в театральном искусстве. **Театр был прихотью барина.** И только меняющиеся производственные отношения заставляли приоткрывать понемногу завесу над этим «уголком посвященных» и придавать постепенно театру **общественно-публичный характер.**

В начале XIX века обстоятельства меняются уже довольно резко. Контингент театральных зрителей растет. Та большая роль, которую сыграл театр в эпоху Французской революции, заставляет дворянскую цензуру быть настороже. Запрещение сценической переделки «Жиль Блаза» Лесажа цензор мотивирует уже тем, что одно, мол, дело книга, а другое — театр, где **«собирается народ».** Это уже принципиальная предпосылка «опасности театра».

Пробивается к жизни **слезно-бытовая драма,** в своей «национальной» идее выражавшая **оппозицию буржуазии в ее борьбе с феодализмом** за права «человека» и против дворянского культа подражательной, главным образом французской классики.

К. А. Варламов.

Огромным успехом пользуется сентиментальный жанр, отражавший в эпоху кризиса и переоценки крепостных отношений зачатки **дворянского либерализма в свете влияния Французской революции и гуманистической философии немцев.** Целый поток пьес (Ильина, Федорова и др.) кладет в основу сюжета ту или иную вариацию карамзинской «Бедной Лизы». По вечерам в Москве толпы гуляющих «паломничают» к месту гибели бедной Лизы — Лизиному пруду. Какой-то недостаточно почтительный поэт даже сочинил по этому поводу двустишье:

Здесь Лиза утонула, Эрастова невеста,
Топитесь, барышни, для всех вас будет место.

Само собой, что ревнители классически-аристократической ортодоксии не могли не вооружиться против успеха сентиментально-мещанского жанра, видя в этом угрозу «доброму вкусу». А царский цензор вполне последовательно переводил это на политический язык словом «опасность».

*

Но время делает свое.

Дворянин-помещик вынужден объективным ходом вещей уступить в театре рядом с собой место купцу, как он вынужден был, несмотря на всю неохоту, и в политике предоставить защите промышленно-купеческих интересов свою дворянскую шпагу.

Купец уже помещается бок о бок с дворянской ложей. Идет он в театр обычно целой семьей. Если позволяет место, берет с собой и приказчиков, подобно тому, как сидящие в соседней ложе помещики берут с собой лакеев (это было необходимо для хранения платья, так как театральная прислуга не обязана была тогда беречь его).

Часто то, что традиционному театру старо-дворянской «кладки» кажется в романтическом и мелодраматическом репертуаре «насилием» на человеческую природу, то купцу, «бородке», как презрительно величает его дворянин, представляется проявлением мощи человеческого духа, выражением того протеста, который ему необходим для устройства своих «дел» и «быта». Воспевание «разбойничества» в виде анархического протеста против тирании было одним из излюбленных приемов романтической драмы. В ней «третье сословие» под маской увлекательной фабулы, перенесенной, конечно, в экзотическую (чтобы никто не подумал) обстановку, пускало отравленные стрелы.

Само собой, что «разбойники и злодеи» в духе шиллеровских не могли быть особенно по вкусу идеологам «официальной народности». Новый зритель—купец, разночинец—не вызывает Корнеля, Расина или Озерова. Зато он аплодирует **мещанской драме Лессинга, героям Шиллера, «бедным, но благородным» персонажам мелодрам Пиксерекура, моральному «вольнодумству» Дюма и т. д.**

Александринский театр именовался императорским. Но его репертуар зачастую адресовался и к мелкой буржуазии, и к интеллигенции. Задолго до Октября он утратил характер замкнутого придворного театра, вбирая в себя достижения передовой театральной культуры. Правда, даже присутствие такого новатора, как Мейерхольд, не могло изменить основных черт реализма, присущих этому театру. «Александринка» была прославлена высоким мастерством блестящего состава исполнителей, превосходными образами классики, а не какими-либо театральными новшествами.

После Октября театр не сразу оказался в передовых фалангах. Но именно с тех пор, как на б. Александринской сцене в пьесах «Ярость», «Чудак», «Страх» появились советские персонажи, зазвучали современные речи, наступил второй век существования театра. Ленинградский театр акдрамы празднует свое столетие, давно покинув «век минувший».

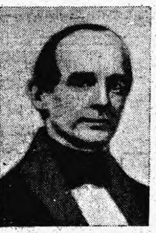
Художественная политика пролетариата направлена на сохранение всего лучшего от старой культуры и использование его для потребностей революции и социалистического строительства. Театр, начинавший свою жизнь придворными спектаклями, сейчас является трибуной для художественной пропаганды идей коммунизма, родником театральной культуры, приобщающей миллионы к классическому искусству. Во второй век своей работы Ленинградский театр акдрамы вступает не одряхлевшим, а обновленным, ищущим новые пути, новые темы, новые образы, созвучные эпохе строительства социализма.

*

В таких противоречиях складываются зачатки нового реализма, **«натуральной школы»,** как его называли тогда. Намечаются тенденции к бытовому жанру, создаются условия, делающие возможным появление **Гоголя с его «Ревизором» и «Женитьбой».**

«Теоретики искусства,—пишет «Современник» в 1848 году,—приходят в сильное недоумение, что может служить содержанием искусству в наш промышленный и положительный век. Промышленный век явился со всеми своими аттрибутами—машинами, фабриками, пароходами, железными дорогами. Неужели искусство должно обратиться на изображение мастерских и пр.?»

Старая барская эстетика ставила вопрос прямо. Отмахнуться от «промышленного и положительного века» нельзя, как же быть с искусством? Оставаться целиком на отвлеченных высотах романтизма уже нельзя было. Жизнь опрокидывала их. И достаточно решительно пред'являла требования «натуральности». Правда, эта «натуральность» давала еще достаточно широкий простор не только романтическому парению, но даже и остаткам классицизма, но все же ведущую ось искусства поворачивала к **«положительному человеку», т.-е. к буржуа.**



А. Е. Мартынов.

Защитникам высоко-патетического приходилось затрачивать все больше усилий, чтобы защитить «духовность» против снижения, против «натуры» и «быта». Не даром известный актер Александринского театра водевилист и педагог П. Каратыгин называл Гоголя «грязным писателем».

Но Гоголь был уже не только сыгран на сцене Александринского театра, но и прочно вошел в его репертуар. Никому не удалось повернуть вспять колесо истории.

Жизнь шла вперед.

*

И именно ученику П. Каратыгина, великому актеру Александринского театра **А. Е. Мартынову** пришлось стать гениальным воплотителем образов новой «натуральной школы» в пьесах Островского.

В 1858 году впервые появляется на сцене Александринского театра комедия Островского **«Не в свои сани не садись»** с Мартыновым в роли Русакова.

Новое содержание определило и **новый прием, новую технику, новые сценические краски.**

«Мартынов,—говорит о нем Островский,—помогал автору, угадывал его намерения, иногда неясно и неполно выраженные. Из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, создавал оконченные типы, полные художественной правды».

Что означает эта характеристика в устах Островского? Она означает, что сценическое творчество Мартынова **уже совпадало с теми требованиями сценического реализма, которые и сам Островский формулирует еще весьма «неясно и неполно», как «художественную правду», как нечто противостоящее пафосу романтических ходулей.** «Художественная правда» Островского заключала в себе тот комплекс психо-идеологических образований, которые отражали в эстетических терминах **классовые сдвиги** окружающей общественности и изумительным воплотителем которых был актер Мартынов.

«Его творчество,—говорил о Мартынове драматург Потехин,—было живым протестом против крепостного права». И это было совершенно верно. Это было действительно так. И не только тогда, когда Мартынов играл в крестьянских пьесах Потехина, но и тогда, когда он выступал в пьесах, непосредственно с крестьянским вопросом не связанных. В его игре светилась отраженным светом общая либерально-гуманистическая психология жаления «бедных людей», что было **моральной антитезой атмосфере барства, атмосфере крепостного права.**

Не даром мартыновские настроения были так близки и лирике Тургенева, называвшего Мартынова «гением русской комедии».

Когда в 1859 году был возобновлен на сцене Александринского театра «Холостяк» Тургенева и роль Мошкина сыграл после Щепкина Мартынов, тогда заговорили определенно о победе в этой роли Мартынова над Щепкиным. Означало это, конечно, не суб'ективное состязание двух великих актеров, **а процесс перехода театра в целом, театрального стиля эпохи от Щепкина к Мартынову—на рельсы «натуральной школы».**

*

Восьмидесятые годы...

Процесс **европеизации купечества вместе с ростом крупной промышленности через приток в русскую индустрию западных капиталов и** связь с «европейским спекулянтом» продолжается. Одновременно продолжает еще существовать и полукрестьянско-патриархальное купечество Островского. Все это на верхах социальной лестницы увенчивается тем «высшим сановником», тем правящим дворянином-барином, который хоть и награждает уже купца орденом, но смотрит на него все еще свысока и держит его в ежовых рукавицах своего полицейско-бюрократического аппарата.

В. Н. Давыдов.

Вынуждена пасть императорская монополия на театры в столицах. Появляются первые **частные буржуазные театры,** репертуар которых, несмотря на все цензурные рогатки, все же проявляет тенденции к либерализму.

И тем сильнее теперь костлявая рука самодержавия сжимает **свои императорские театры.**

На афишах появляются: Шпажинский, Гнедич, Невежин, Потапенко и прочие «восьмидесятники». Буквально завладевает сценой Александринского театра пресловутый драмодел Виктор Крылов, умудряющийся писать по нескольку пьес в сезон.

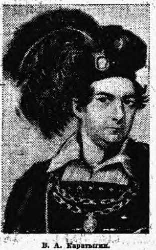
В 1889 году на Александринской сцене появляется впервые **Чехов** со своим «Ивановым», этим типичным героем «восьмидесятия» **с его философией «маленьких дел» и мещанского благополучия.**

В девяностые годы положение Александринского театра мало меняется. Труппа его блещет в это время исключительными по качеству исполнительскими силами, вынужденными переживать все казенное безрепертуарье и играть Тихоновых, Шпажинских, Рыжковых и им подобных.

Девятисотые годы.

Приобщившаяся к культуре Западной Европы русская буржуазия строит **свой «мир искусства»... Расцветают купеческо-модернистские стили.** На сцене наступает полоса **условно-символического театра—театральный импрессионизм.** Не могли, конечно, остаться целиком в стороне от новых течений и казенные театры. С купечеством, с купеческим вкусом уже приходилось считаться даже императорским театрам.

«Я набрался храбрости, — рассказывает в своих воспоминаниях директор императорских театров В. Теляковский, — и пригласил **В. Э. Мейерхольда...** Произошел в театре настоящий переполох... Стали опасаться за устои Александринского театра». В ближайшие сотрудники Мейерхольду был дан один из наиболее ярких декораторов-импрессионистов художник А. Я. Головин.



В. А. Каратыгин.

Их совместная работа — постановка в 1917 году лермонтовского «Маскарада» — и явилась тем преемственным звеном, которое связало лучшее, что было в старом Александринском театре, с советским театром Госдрамы, как он называется сейчас.

Эта постановка «Маскарада» идет на сцене Александринского театра и в юбилейные дни.

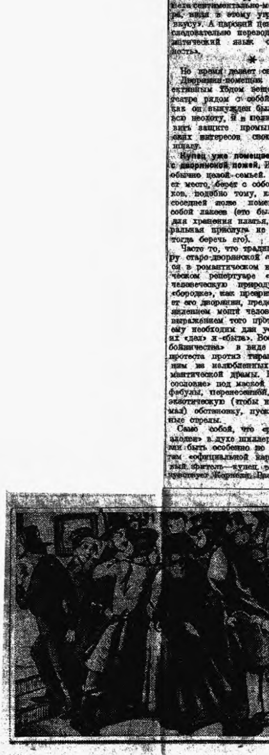
*

«Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять науку, технику, все знания, искусство».

Так учил нас Ленин.

Празднуя столетие быв. Александринского театра, мы исполняем завет нашего вождя и строим социалистическое искусство в преемственной связи и преодолении высокой культуры старого мастерства.

ЭМ. БЕСКИН



У кассы Александринского театра.