Ленинград ГОСБИБЛИОТЕКА

# Юбилей бывшего Александринского театра

Не эта лет своей жизни Ленинградский государственный театр драмы восемьдесят пять процветательных лет как императорский Александринский. Враг по какой-либо другой дореволюционный театр мог с таким правом и соответствием носить эту «гордую» окрашенную вывеску. В дни своего основания он был не только правительственным театром — он был театром императора. Николай I не отводил Александринскому театру — он предпочел роль непосредственного руководителя и ревнивого хозяина. Император определял репертуарную в диспетчерскую поэтику, направлял внутреннюю жизнь театра и цензурировал его. И как бы далеко ни отходили его наследники от театральных дел, они продолжали рядить и рвать жизнь Александринским длинным рядом указов, приказаний, подарков и выговоров, вплоть до последнего спектакля («Фигаро», когда в последний раз, под аккомпаниемент Февральской революции, актеры были получены императорские юбилейные дары.

В системе государственной политики Александринский театр занял важное место: его предназначали для того, чтобы найти язык, которым правительство могло бы говорить с обществом. Его пышный зал постепенно заполнялся не только дворянством, но купцами, мещанами, чиновничеством, представителями различных интересующих нацию, выходец, растущей промышленной и финансовой буржуазией. Театр, как чуткий барометр, реагировал на перемены правительственной политики. Каждое обстоятельство для него находило свое место, каждое отражение, причем театр неизменно вступал в полемику с радикальными настроениями интеллигенции и с бунтарством народников. До существу правительство сделало все, что не как на художественном органном, а как на одно из бюрократических учреждений, прочно вошедшее в машину управления... От этого Александринский театр приобрел черты, отличающие его от другого императорского драматического театра — Московского Малого, более сдавленного в крутых лапах дворцовой интриганстве, а его близость по двору и правящим кругам накладка иную печать на его мастерство.

Постыдный между правительством и обществом театр рос, цвел, падал и опять возрождался между этими двумя силами, сдерживаемые которыми и сопредельно на творчество. В течение 85 лет, в канун дворянского оскудения, в эпоху эрзацкостичества, в годы фашистского произвола, в эпоху революционного дарадичного бунта — в данной цепью запечатлен рассказ, что и перед правительство надеялось вести искусство и вулкан ему направлению. Но сознать не прерывал и закрепить ему, зато вместе с переломами эпох вырывалась бурная разнообразная жизнь, которая вливалась на его стенами и подымать которую он не был в состоянии. Напитанный на деле также и влияние зрителей, с каждой новой эпохой приносивших свои вкусы и стремления, этот единственный в мире на 90 лет драматический театр первого Петербурга испытывал и противоречие на сознательных устремлений различных слоев зрителя, посещающих его спектакли. В конце концов противоречий аристократической зрительной должны были отойти от него, предоставив Александринский театр растущей буржуазии. Год за годом, постепенно и в борьбе он сдавал свои позиции, превращаясь из театра предворно-дворянского в театр буржуазно-бюрократический. Но-на сложности внутренние и внешние жизнь театра было очень сложно и разнообразно и его мастерство.

Если применительно к Малому театру можно говорить об особом стиле русского реализма и на основе этого стиля развивать искусство, то в Александринском театре всегда существовало несколько сценических стилей и борьбою, неизбежно вытекающих из противоречий. Глухая и скрытная борьба велась внутри театра, отражалась и в литературе и вырывалась наружу в яном противоположении Карратыгина и Мартынова, Самойловой и Васильева. Но и в первые годы существования, и в течение всего века шли на сцене пьесы и драмы театров дореволюционной литературы. Шекспир и Шиллер, Мольер и Бомарше, Гоголь и Островский и Тургенев текущи среди многочисленного и низкопробного литературного жаргонного, которым пользовались сцена Александринского театра. Передовые течения вновь вторжения в его сферы вливанию и всегда против воли его руководителей. Заглушая отрицательные позиции, он в течение 85 лет, в эпоху, когда в мировой, разницы традиции народности, православия и самодержавия и противостояла роль собственностичества и лютого самоуверенноствования. Его философия выражалась в произведениях его прославленных драматургов (в 30-х годах — Гоголя и Поевского, а в 40-х — Дьяченко и Крылова), поскольке на запяте классического сознания, на сентиментальной пошлости мяжеств к гладиям и на восторге перед самодержавием и его мудростью и чувством. Часто вечные идеи, выдвинутые здании образов. Он оставался всегда театром отдельных актеров и не был театром ансамбля коллектива. Различные выдающиеся актеры могли возвышаться над общей утлушаемой средой театра для того, чтобы полоть эрзацкостичества и украшать современной русской жизни или раскрыть глубины мировой и национальной классики. Актер попытывал на себе со всей силой трагическим противоречия. Поставленный в положение чиновника, чувствующий себя на службе у правительства, поневоле деревянящий высоким по бюрократической лишен, он часто терпя ежедневно, что в нем сидит и находится в театр. И чем более настойчиво он хотел выдвинуть на пределы корреспонденто и укрепляющего искусства, тем противоречнее и неучастнее была его личная и художественная судьба.

Постоянно противоположались друг другу, борьбою в театре всегдашняя идеализация, принадлежа в Александрийцы, православия и народности, и тот социальный реализм, который в 60—70-х годах обозначился именем Островского. Наследию французского классицизма и патриотическим драмам Кукольника противопоставлялись комедии Гоголя, Островского и французской водевиль Скрибе и реакция театра Сухово-Кобылина.

Основной и планетирующей линией 40-х годов было обаяние Карратыгина. Любимый актер императора, торжественный продолжатель патриотического романтизма, Карратыгин нес с собою мерное и торжественное актерское мастерство, прерывающее пьесы и уводившее зрителя в мир прекрасных мыслеков и пышных представлений. Великие в России, роскошно наряженного двора, поощрявшие поклонственность оскорбительной морали соотвлекли содержание его игры. Его походка была величественна, перешаги и поклоны его годовы могущественны, а выражаемые им страсти — неизгонны. Но все его искусство в данном случае было пышным и парадным, а зритель видел в его образе образцовое сознание своего повторения Николая.

Но рядом с великолепием карратыгинской игры в том же самом Александринском театре — уже на в дворцовых Кюцеу и не в трагедиях Кукольника — жило то течение, которое, противоречило Карратыгину. Вместо прокуратурской фигуры в его исполнении размеренности французского искусства Мартынов уходил в розовые Ромеоны и Гамлеты, первый пришел на сцену образы «бедных людей», которых в те годы только начинал описывать Достоевский. Вместо героев, аристократов и любовников, Мартынов розовый среднего человека, которого видели или на Невском проспекте, или в чиновничьей лютуре на Пеонах, или в правительственной канцелярии. С неожиданным для Александринского театра острым и трагальным мастерством Мартынов на основе лесной комедии или водевиля наполнял сцену на пробуждение, в отличие от подлинной жизни; на самому декламации о высоких и прекрасных, на самому ходулям, фасонам и патриотизме гражданина он при-

**А. Е. Мартынов 1816—1860 гг.**

нес гуманизм, который сделал его героем малой театральной эпохи и который вызывал яблоки на его спектакли Александринского театра. И на-ходить зритель, которые в Александринский театр, настолько мартынов, что встречаются только со стороны официального искусства и управляющих театром чиновников, которые пытались сделать прежнюю поступные в своем искусстве.

И снова в 60—70-х годах новое противоположение возникло на сцене Александринского театра. Пьесы Островского и драмы, которые выравнились впервые в Мартынове, на этот раз были продолжены мучительным и трагическим Самойловым и Павлом Васильевым. Продолжавшать мартынской линии, он в особой чувствует ужаса противоречия, заключенные в России растущего капитализма, и те изменения психологии, которые вносил капитализм в различной и социальной среде. Он умел передать неустойчивость, которая вспыхивала разрушительной интеллигенции, он тревожно отвлекался на опущенные потерпевшие в ходе «бедных людей» и с насмешкой рисовал образы скудеющего дворянства.

А рядом Самойлов, основывались на вазовых французской драматургии и ее вариантах на русской сцене, своим огромным мастерством заострял и подчеркивал предчувствия современного ему общества. Уже нельзя было полностью отыскать на карратыгинское творчество. Оно должно было подчеркнуться реакцию на прекрасные. Самойлов делал это с хитрым умением и виртуозной тонкостью. Не отказываясь от приукрашения зрителя, он шел его в более строгие и правдоподобные рамки. Мастер сценического рисунка, он был создателем особого буквального светского стиля. Если искусство Мартынова было сценично, то мастерство Самойлова — сценично и ковано. Васильев смотрел на жизнь с безпокойством и тревогой. Самойлов сознавал по ней взглядом наблюдателя и зарисовывал. Философей искусства Павла Васильева и Мартынова была мысль о противоречии социальной неизвращенности и нетрадиции жизни — Самойлов предпочитал отгораживаться и висполнять спокойными рамками эстетики утвержденного театра.

К концу века на сцене Александринского театра создалось общество блестящих актеров, в которых отражалась вся русская культуры предшествующих десятилетий. То была плеяда Самойлов, Давыдова, Варгалова, Стрепетовой и Ермоловой. В короткое время Александринский театр приобрел свой определенный и четко выраженный стиль. Актеры этого периода соединили блеск отточенного мастерства с наблюдательностью и мощной характеристики. Их появление было обусловлено тем, что соединили Александринский театр с противоречивых социальных влияний. После отмены крепостной монополии стали создаваться другие театры, выражавшие иные классовые прослойки. Произведения классовой разнородности, сарозитель норм бытовой морали, Александринский театр обозначился как театр крупной буржуазии и чиновничества. Как и прежде, он оставался в стороне от общественных течений, центры в себе решительнее нерва. Занимая реакционные позиции, он ратушал с ними в борьбу. Как в прежние годы основными авторами театра были Кукольник и Дьяченко, так теперь репертуар театра заполняется пьесами Писемча, Рышкова и Шпажинского. В его спокойной и замершей атмосфере материалы которого ряд пьесы на вечнотлеющих в ярких образов. Но это спокойствие было мнимым и равнодушным. Отдавая в такой выводе Александринского театра продолжение прежнего борьбы. Новое в оцениваемое все зрителей мастерство Самойлов единично четкий психологический рисунок с такой правдивой внешней характеристикой и с такими редкими знаниями действительности, которые сделали его родственным мастерам. Давыдов соединил социальную восприятия с предельной техникой в виртуозности. Отказываясь от образования Варгалова, вырывась за рамки прямолинейного театра, но ровей силой всеобщной неизвращенности и юмора реновых кущиц, подвешенных пьесах и жителей сцены».

Приход Мейерхольда в 10-х годах должен был оцениить спокойное течение Александринской сцены. На самом деле он еще больше подчеркнул разнообразие в театре разнообразие. Мечта Мейерхольда о театре классического мастерства не осуществилась. Он остался в театре одиночкой. Между тем как великолепные актеры разыгрывали репертуар Потапенко и Рышкова, Мейерхольд, ставящий Мольера и Лермонтова, ищенно пытался пронести на сцену Александринского театра большую литературу, не имея возможности сгонять его труппу в единое целое. Она осталась такой же разрозненной, какой была в течение прежних 80 лет. Только в отдельных замечательных актеры на основе накопленного опыта и мастерства давали образы высокого искусства, и в эти дни перед зрителем проходили вызывная галлерея кукольника современная или прошлая жизнь, и зритель в ужасе или восторге приклацывал к возвышения его проблемам или в обрывам классического репертуара.

Нет ничего удивительного, что вместе с революцией рассыпалось и распалось ядовитое имперское театра. Сцена, тем какой-либо другой театр, Александринский обнаружил, что у него не было об единственной лампы: более того, у него не было единой труппы. Еще в канун революции умерли Самойлов и Варгалов, а в первые же дни дня большое количество крупнейших актеров, в том числе и Давыдов, покинули его. Наступила пора пересмотра и передома тех традиций, которыми жил театр. В течение 15 лет театр пытается жить пересмотрев