

КУЛЬТУРА

● Театр на путях переустройства мира
● Все начинается с детства

ПОИСК, РОЖДЕННЫЙ ВРЕМЕНЕМ



● Май 1955 года. Встреча с Бертольтом Брехтом и Еленой Вэйгел в ЦДРИ.

В 20-х годах в Ленинграде на базе Дома коммунистического воспитания возник первый в стране Театр рабочей молодежи. Инициаторами создания этого профессионального театра, выросшего из самодеятельного клубного коллектива, были молодой режиссер Михаил Соколовский и известный ленинградский театровед и знаток античной культуры А. И. Пиотровский.

За театром сразу же закрепилось сокращенное название — ТРАМ, что дало повод ленинградцам остроить, что Соколовский пытается поднять «трам-тарарам» в театральной жизни города, призывая к «свержению» академического искусства и ломке старых театральных форм. Нужно сказать, что для подобных высказываний были некоторые основания.

М. Соколовский с первых же шагов своей режиссерской деятельности проявил непримиримость ко всем разновидностям дореволюционного театра, к возможности использования классического наследия. Он считал, что новый театр должен ставить проблемы, связанные с бытом рабочей молодежи, ее отношением к производству, вести борьбу с буржуазными и религиозными предрассудками, активно помогать комсомолу в воспитательной работе.

Более того, М. Соколовский провозгласил полный отказ от методов профессионального театра и поднял знамя так называемого «трамизма». И драматургию признавал только «свою», особую, созданную театром рабочей молодежи.

Своим стремлением отгородиться от метода «вживания» в образ, выявить в игре актера «отношение к образу» теория Соколовского чем-то перекликалась с поисками Брехта, также считавшего, что для актера опасно «вживание» в образ. Любопытно и то, что обе эти теории создавались параллельно, в одно и то же время — в 20-е годы.

Впоследствии выяснилось, что попытки создать какую-то особую теорию, годную только для развития молодежного театра, оказались несостоятельными. Это усугублялось еще и тем, что многим теоретикам искусства 20-х годов был свойствен вульгарный социологизм. Такой погрешностью в значительной мере страдали и М. Соколовский, и А. Пиотровский.

Однако при всей теоретической путанице руководитель и вдохновитель молодежного театра был несомненно, одаренным, интерес-

ным режиссером. Спектакли ТРАМа обычно делились не на акты, картины и эпизоды, а на «круги», под которыми подразумевались основные ситуации, возникающие в развитии сюжета. В ткань спектакля вводились «наплывы», уводящие зрителя в прошлое или будущее. Применялся прием прямого обращения к зрителю с оценкой тех или иных явлений и поступков действующих лиц.

Первая работа Ленинградского ТРАМа — пьеса «Саш-

ское отсутствие профессионализма привели театр к коренной реорганизации. В 1936 году он слился с ленинградским Красным театром и превратился в Театр имени Ленинского комсомола. Во главе его встали квалифицированные мастера-профессионалы.

Мне неоднократно приходилось встречаться с М. Соколовским в 20-е годы. Он был непременным участником многих совещаний по вопросам художественной само-

считает борьбу за социальное переустройство мира. Существование театра будет оправдано лишь в том случае, если он будет пробуждать в зрителях гнев против уродливых явлений жизни, порождаемых капиталистическим обществом, и вызывать чувство преклонения перед героизмом борцов за дело пролетариата. А когда Брехт пояснял нам приемы построения спектакля, в частности, «эффект отчуждения», представляющий зрителю знакомое явление в новом свете, я невольно вспомнил «наплывы» в спектаклях Михаила Соколовского.

В беседе Брехта кое-что оказалось для нас неожиданным. Он говорил о новых принципах построения драматических произведений, и мы ждали от него непримиримого отношения к установившимся канонам. Он же призывал к глубокому изучению композиционного искусства Шекспира и Шиллера, Лессинга и Гейне, утверждал, что Толстой и Ибсен, Чехов и Горький были великими экспериментаторами, которых необходимо изучать и у которых следует учиться, но отнюдь не копировать слепо найденные ими приемы. Главная цель пьесы по Брехту — довести любыми средствами воздействия на зрителя ее основную мысль. Вовлечь его в борьбу за социальное переустройство мира. Именно к этому, говорил он, зовет эпическая форма театра, стимулирующая активность зрителя, не внушающая, а убеждающая, говорящая о том, не как приходится поступать, а как следует поступать.

На беседе, о которой я рассказываю, присутствовали режиссеры К. Зубов, Н. Петров, С. Алексеев, Ю. Завадский, артисты С. Гнацинтова, К. Еланская, Ц. Мансурова, Л. Скопина и другие.

Вспоминая беседу с Брехтом, «Берлинский ансамбль», постановку острых, необычных по форме пьес в театрах Москвы, я невольно возвращаюсь мыслями в прошлое, к истокам многих интересных поисков в области театра, овеянных романтикой революционной борьбы. И в этом калейдоскопе воспоминаний возникает обаятельная личность Михаила Соколовского, его стремительное вторжение в театральную жизнь Ленинграда 20-х годов.

Причину такой ассоциации я объясняю тем, что искания молодой режиссуры в ту эпоху смыкались на путях социального раскрытия явлений общественной жизни, характеров людей, человеческих взаимоотношений.

Борис ФИЛИППОВ, заслуженный деятель искусств РСФСР

ка Чумовой», выпущенная осенью 1925 года, еще носила на себе черты клубной живой газеты. В следующем году театр показал еще две премьеры: «Будни» и «Мещанку». Обе они ставили вопросы комсомольского быта, роли коллектива в жизни и становлении молодежи. В 1927 году репертуар театра пополнился спектаклями: «Бузливая когорта», рассказывающем о борьбе против меньшевистских влияний на комсомол, и «Зови, фабком!» — о роли молодежи на производстве.

Популярность театра среди молодежи росла с каждым годом. В его спектаклях подкупала непосредственность, свойственная обычно художественной самодеятельности, очень близкая молодежи тематика и то, что молодая «бузливая когорта» театра играла, по существу, «самих себя». Но стоило ТРАМу в дальнейшем попытаться попробовать свои силы на классическом репертуаре, как сразу же обнаружилась немощь актерского коллектива, отсутствие элементарной школы. В 30-е годы так произошло с «Недорослем» Фонвизина.

Перебравшись в 1928 году на Литейный проспект, театр открыл сезон пьесой Н. Львова «Плавают дни». Зрители и печать сочувственно встретили и молодежную оперетту «Дружная горка» (музыка композитора В. Дешевова). У театра появилась группа молодых драматургов — А. Горбенко, С. Кашевник, Н. Львов, П. Маринчик и И. Скоринко. Вместе с Соколовским в ТРАМе начали свою деятельность театральный художник И. Вускович и режиссер Р. Суслович.

И все же игнорирование специальной учебы, теоретическое отрицание и фактиче-

ской деятельности и постоянным членом жюри смотров театральных кружков и живых газет. Принимал деятельное участие и в театральных диспутах, ожесточенно скрепя шпаги с представителями «академического искусства». Как правило, он приводил с собой на эти диспуты большие группы комсомольской «братии» и обеспечивал себе таким образом горячую поддержку в зрительном зале, а порой и «подавление» неудобных оппонентов. Диспуты с его участием нередко превращались в своеобразный спектакль, где чувствовалась его режиссерская рука.

После переезда в Москву я встречался с ним лишь несколько раз. Однажды его пригласил в Клуб мастеров искусств для участия в беседе о путях развития советского театра. Но в окружении маститых представителей столичных театров, вне обычной обстановки молодежных диспутов Соколовский казался тихим и скромным. В дальнейшем он работал некоторое время в Казахской ССР, затем руководил Ленинградской эстрадой. В начале Великой Отечественной войны М. Соколовский одним из первых вступил в народное ополчение и погиб в боях за Родину.

В мае 1955 года мне удалось познакомиться с Бертольтом Брехтом и его сподвижницей по театру Еленой Вэйгел. Мы вместе с небольшой группой мастеров искусств столицы принимали их в ЦДРИ. Это была дружеская беседа. Брехт отвечал на вопросы о его теории «эпического театра», о взглядах на современную драматургию и отношение к классикам.

Брехт говорил о том, что основной целью сцены он