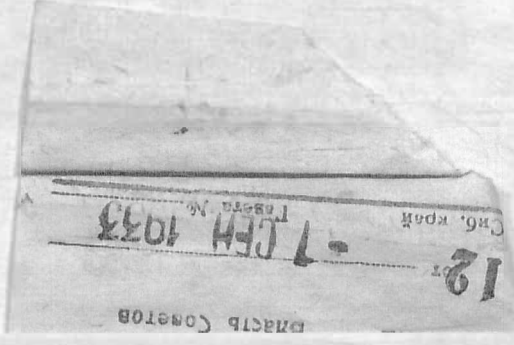




Вот почему мы должны придавать большое значение нашей драматургии, предъявлять ей огромные требования. Утверждение о ведущей роли пролетарской драматургии на театре, о том, что слово является главным компонентом спектакля, мы признаем правильным. А признав, мы неизбежно принимаем положение, что актер является главным выразителем сценического содержания и все остальное лишь помогает ему художественно раскрывать содержание пьесы и образа. Встав на эти позиции, мы раз навсегда закрываем возможности к уклонам в формализм, трюкачество и т. д., и при наличии полноценной пьесы, правильно найденного сценического эквивалента ее как законченного литературного произведения, при наличии правильно раскрытого содержания этой пьесы — мы сможем создать полноценный спектакль, который будет отвечать растущим культурным запросам рабочего зрителя.

Это специфическое содержание нашей творческой работы неизбежно потребует новых приемов, новых форм сценического выражения этого содержания, что, на основе критически овладеваемой культуры прошлого, неизбежно наложит специфический отпечаток на творческое лицо Трам, приведет к творческому самоопределению. При этом совсем не обязательно, чтобы все трамы были бы похожи как двойники один на другого. Наоборот, надо всячески стремиться к многообразию творческих направлений, поощрять каждое из них, если оно способствует более успешному разрешению величайших задач периода построения социализма.

Важнейшей особенностью трамов была и должна быть органическая связь с широкими массами молодежи, связь с художественной самодеятельностью; трамы как передовой отряд ее обязаны попрежнему всячески помогать широкому развитию самодеятельности, давать ей образцы художественного творчества, передавать опыт творческой работы, повседнев-

но впитывать в себя все лучшее, что имеет художественная самодеятельность.

Становясь на эти позиции, мы почувствовали необходимость реалистического, высокохудожественного показа живых людей, процессов их переделки, процессов классовой борьбы. Не схемы и маски, не фотографию, а большие обобщения, социальный типаж, характер, полноценный образ — вот что мы должны давать в спектакле. Показывать не патетические споры и «диалектические» рассуждения на заданную тему, а борьбу социальных характеров, образов, являющихся художественным отображением нашей действительности со всеми ее противоречиями — такова важнейшая задача Трам.

Насквозь чуждой для нас является установка, которая была дана первой трамвайской конференцией.

«Для трамвайской драматургии не существует единый и целостный психологический образ героя. Углубленному психологическому образу Трам противопоставляет раскрытие различных классовых граней, определенных общественных категорий, проявляющихся в зависимости от обстановки и в процессе изменчивости, текучести. В трамвайских пьесах играют не «образы», а отдельные социальные черты, появляющиеся, теряющиеся, возникающие вновь в процессе раскрытия противоречий темы, заданной в пьесе».

Эта формула, не имея ничего общего с марксизмом, своей установкой имеет мелкобуржуазную боязнь художественного показа психологии людей, процессов переделки людей, отражает собой переплетение теорий Пиотровского с левовско-литфронтовскими влияниями, проникшими в трамвайное движение. Между тем мы знаем, что «без человеческих эмоций никогда не бывало, нет и не может быть искания истины» (Ленин), что без показа психологии борющихся классов не может быть показа классовой борьбы. С другой стороны, мы не должны становиться на по-

## Б Ы Т Ь мастером

В. МЕЛЬНИКОВ

зять, что я думаю, что накипело во мне.

Это и было причиной того, что меня обвиняли в антисемитизме после того, как я сыграл антисемита. Эту роль я играл с радостью, потому что на нее режиссер как-то не обратил внимания, я забыл о всяких макинтошах, меня никто не останавливал, не напоминал мне, что должен играть «понарошку», и вот я им и показал, какой бывает антисемит.

И после этого долго не мог перед ними оправдаться. Чем дальше, тем больше накапливалось во мне недовольство. Когда к нам пришли режиссеры из МХТ, то я, к моему великому недоумению и большой радости, не встретил ничего нового. Я только услышал давно и глубоко кололотавшие во мне мои собственные мысли, чувства и желания. Но они были просто, четко, ясно и обоснованно сформулированы. Что я когда-то делал вслепую, интуитивно, то сейчас я могу понять, объяснить и рассказать другим.

В этой статье нет смысла пересказывать всем давно известные истины, я только хотел рассказать, как лично я эти истины понял и как к ним пришел. Конечно, я не во всем согласен с тем, что нами сделано, я бы мог много замечаний сделать по поводу пройденного этапа, но это нужно продумать основательно и всерьез.

Давнишняя моя мечта работать в театре сбылась в 1930 г., когда был объявлен прием в московский центральный Трам. До Трам я работал на текстильной фабрике чернорабочим и в свободное время занимался в драмкружке.

С первых же дней моего пребывания в Траме я узнаю, что попал не совсем туда, куда думал. По теориям и положениям, существовавшим в трамвайском движении, а в частности в московском, выходило, будто Трам нельзя сравнить ни с какой организацией, действующей в искусстве. Говорили, что Трам не театр, не школа, не студия. Но факт оставался фактом: Трам начал свое существование именно с театра. Однако боязнь назваться театром и потерять какую-то свою сверхъестественную специфику перед всеми существующими театрами привела к тому, что слово Трам осталось нерасшифрованным. Термин Трам не стали расшифровывать как театр рабочей молодежи, а говорили: «Трам

есть Трам, все равно что стакан есть стакан». От такой новизны и оригинальности я был как в тумане и не мог сам себе ответить, что это за организация и что меня ждет впереди.

Некоторые наши идеологи пытались определить понятие Трам через понятие комбинат. Другие им возражали, говоря, что комбинат — это механическое соединение всех видов искусств. В общем совсем не по существу велись горячие споры и дискуссии, от которых мы все приходили в смятение, не зная, кого же из нас готовят и что такое Трам, ибо специальности «взволнованных докладчиков» не существовало во всем мире.

Из всего этого можно судить, какое у нас было творчество. Первые творческие шаги начинаются с «взволнованного докладчика». А это значит вот что: я, действуя в том или ином спектакле, должен быть непрерывно взволнован, причем волнение не такое, которое помогает актеру, а волнение сделанное, не по существу, т. е. волнение, приводящее в напряжение все мускулы, волнение, от которого происходил нажим на голос. Волноваться таким образом я должен все время, в каком бы положении мой образ ни находился. Если образ в данном эпизоде должен действовать спокойно и уверенно, то мне до него дела