

атр — перед необходимостью ускорить процессы профессионализации театра.

Это связано, в первую очередь, с необходимостью дать каждому трамовцу четкий профиль, дать ему систематическое образование в объеме повышенной программы театрального техникума. Здесь имеются огромные трудности. Средний общеобразовательный уровень трамовцев не превышает объема семилетки. Систематического театрального образования трамовцы, недавно снятые с производства, не имеют. Без упорной систематической учебы коллектива немислимо нормальное развитие театра. Но эту учебу надо построить так, чтобы выполнить и промфинплан и репертуарный план. Ежедневные репетиции и спектакли продиктовали нам особую форму учебного заведения — театрального техникума в производстве, работа которого строится с учетом опыта заводавтуза, строится по принципу единства учебной и производственно-творческой работы. Это по существу новое начинание, опыт которого мог бы обогатить дело перестройки всей системы театрального образования. Трамму приходится осуществлять в исключительно тяжелых материальных условиях, при отсутствии нормального помещения, нормальной финансовой базы.

Перед нами сложная, но славная задача — не только внедрять в сознание молодого, подрастающего поколения основы ленинского жизнепонимания, но и художественно показать рождение и воспитание нового человека, активного борца за социализм, борца с классовым врагом и агентурой врага.

Для каждого трама должно стать неременным осуществление установки т. Косарева — «Учите молодежь культурно жить, производительно работать».

Мы должны содействовать воспитанию того типа революционера, о котором говорил т. Сталин, — революционера, обладающего ленинским стилем работы, сочетающего русский революционный размах с американской деловитостью.

До сих пор все наше искусство сделало очень мало

для создания полнокровного образа молодого большевика — героя нашей эпохи. Траммы должны в своих спектаклях давать живые образы положительных героев современности, которые, эмоционально заряжая зрителей, помогут молодняку подняться до уровня героев пролетарской революции, строителей социалистической культуры, до уровня лучших большевиков, комсомольцев-ударников.

Нет возможности перечислить все «темы», на которые траммы, как и все театры, должны давать отклики своей творческой продукцией. Ясно одно, что мы обязаны создавать высокохудожественные произведения искусства, в которых наша действительность нашла бы свое правдивое, художественное выражение «в больших идеях и больших образах, в которых мысль, чувства, страсти строителей социализма звучали бы со всей силой».

Успешно сделать это можно только тогда, когда мы, не покладая рук, будем работать над усвоением марксизма-ленинизма, «поняв и воплотив в своем творчестве всю силу, все могущество и всесторонность жизненной правды марксовой диалектики» («Правда»).

Мы будем смело дерзать в творческих поисках, искать новые формы, органически присущие новому содержанию спектаклей, будем стремиться создавать спектакли, достойные нашей героической эпохи, спектакли, в которых было бы «полное слияние большой идейной глубины, сознательного исторического содержания с шекспировской живописностью и богатством действия» (Энгельс).

Мы начали решительную творческую перестройку, но успехи ее в огромной степени зависят также от качества нашей драматургии. Мы требуем от наших комсомольских, советских драматургов:

«Обеспечьте нашу перестройку полноценными пьесами, художественно и правдиво отражающими нашу замечательную эпоху построения бесклассового, социалистического общества!»

гов о р я т м о с к о в с к и е т р а м о в ц ы

РИС. А. КОСТОМОЛОЦКОГО

«Право на жизнь» в
Ленинградском Трамме.
Петья — Виноградов.

я у ж е НЕ СКУЧАЮ на сцене

Е. БАЙКОВА

Я работаю в Трамме с 1930 г. В «Тревоге» играла роль Любы, в пьесе «Московский 10—10» играла колхозницу Катю. Надо сказать, что я не играла, а вернес, просто болтала выученный наизусть текст, часто даже не понимая отдельных слов и выражений, которые надо было говорить. Хотя режиссеры и размечали заранее, где, кому, когда и как стоять, сидеть, двигаться и я все это помнила и знала, но почему-то чувствовала себя очень связанной. Мне мешало то, что я сама слышала свои слова, как я скучно и монотонно говорю. Но когда говорили другие, было еще скучней, и я, если замечала в это время в публике кого-нибудь из знакомых, улыбалась им, кланялась, дожидаясь своей очереди говорить. К работе над «Дезушками нашей страны» мы приступили не сразу. Сначала режиссеры-мхатовцы Судаков, Хмелев и Баталов путем этюдов, упражнений, примеров и своих рассказов подготовили нас к понятию об актере. Когда я получила роль Фроси, то уже знала, как к ней приступить. Мы разобрали ха-



рактеры всех девушек и причины их поступков. Потом я для себя написала биографию Фроси. Затем режиссеры предложили нам почитать литературу по электрификации и бетону. Правда, и раньше, готовясь к спектаклю «Тревога», мы читали соответствующую литературу, но тогда мы ее читали как-то не так. А здесь же я заранее знала, для чего, для каких моментов роли мне эти сведения понадобятся. От такой подготовки даже при чтении пьесы за столом у меня уже исчезла моя обычная монотонность, от которой я прежде никогда не могла избавиться. Понимая с каждым разом каждое слово все глубже и глубже, я находила все новые интонации для выражения своих мыслей. Под конец репетиций я прямо зажила на сцене совсем другой жизнью. Но жизнью какой-то настоящей. Роль сама собой льется, мне легко и приятно, и хотя мне приходится в этой роли много молчать, но я ни секунды не скучаю, все так понятно, естественно, ясно, вот только однажды, когда кто-то из товарищей чем-то нарушил ритм, я вдруг выбилась из спектакля и увидела зрителей, как прежде, но это был только миг, я опять вошла в роль и опять уже не видела ничего, кроме сцены и своих партнеров. Может быть, благодаря этому случаю я особенно ярко чувствую, какая громадная разница в работе над ролью по методу МХТ и нашими предыдущими попытками.