Мосгорсправка НКС
Мясницкая, 26-Б Тел. 96-69
Вырезка из газеты Литературная Газета
от 5 АПР 1934
Москва
Газета №

ПРЕКРАСНОЕ БУДУЩЕЕ

Арт. Горлов (с гармонью) в роли Разлюляева и арт. Поляков в роли Мити в пьесе «Бедность не порок» А. Островского, готовящейся к постановке в московском центральном ТРАМ'е.

МОСКОВСКОМУ ТРАМу к пятой годовщине его работы есть чем гордиться. Но в том и особенность наших советских юбилеев, что советский юбиляр не смотрит успокоенно назад, на пройденный путь, наоборот, он пытливо глядит вперед, больше думает о завтрашнем, как бы славно последний ни был прожит. Содержание трамовского юбилея тем более устремлено в будущее, что первые годы трамовского пятилетия знали большие ошибки теоретического и творческого порядка, а последние годы были фактически заняты расчисткой и подготовкой плацдарма для предстоящей работы.

1.

Политическая страстность пронизывает работу ТРАМ'ов с первых их шагов. «Художественным агитпропом комсомола» называли себя ТРАМ'ы, и это было верно в том смысле, что самые актуальные темы — «Нефть», «Хлопок», «Уголь» — так назывались пьесы — лежали в основе большинства трамовских представлений. Темы воспитания молодого человека революционной эры, проблемы, волновавшие нашего молодого человека в эпоху гражданской войны («Зорька»), в годы восстановительного («Бунин», «Менщика»), а затем и реконструктивного периода («Плавится день», «Клеи задумчивый»), вопросы социалистического отношения к [illegible] («Целина», «Прямой бой») — все это составляло содержание трамовского спектакля, стремившегося к активному воздействию на своего молодого зрителя.

Развиваясь как **самодеятельное** движение молодежи, выполняя большого общественного значения функции политического и культурного воспитания масс, трамовские спектакли были полны своеобразной романтики, заставлявшей часто забывать об их внутренней познавательной значимости, о пустозвонном часто скольжении по поверхности серьезных проблем, о сценической беспомощности трамовских актеров.

Работа ТРАМ'а первых годов несомненно политически и творчески активизировала деятельность передовых отрядов советского профессионального театра. Целеустремленность трамовского представления и ряд найденных ТРАМ'ом приемов сценической подачи спектакля оказали серьезное влияние на такие театры, как например, театр им. МОСПС и Театр революции. Должен был, казалось, начаться здоровый процесс взаимодействия и взаимообогащения самодеятельного и профессионального театров. Однако культурные и путаные теории руководителей трамовского движения пытались оторвать последние от поступательного движения всего советского театрального фронта. Естественно, эти «теории» задержали развитие самого ТРАМ'а и чуть не заволи его в тупик.

«К нам часто обращаются, горделиво заявляя на всесоюзном совещании по художественной работе среди молодежи тов. Чичеров[1] — с вопросами старые и новые театспецы: «Что вы, театр?» — Нет, не театр. «Вы что, кружок?» — Нет, мы не кружок. «Так вы — школа?» — Мы говорим: «Нет, мы не школа». — Так что же вы такое? — **Мы совершенно своеобразная новая общественная формация** (подчеркнуто тов. Чичеровым), которая сочетает и элементы кружка, и элементы театра, и элементы художественной работы».

ТРАМ — «новая общественная формация»! Сейчас сам автор этой формулировки разводит, вероятно, руками. Но нетрудно догадаться, какую путаницу вносила в свое время эта «формулировка» в определение целей и задач трамовского движения. И действительно. Свой творческий метод ТРАМ устами того же тов. Чичерова, определял так: «Он (ТРАМ) берет голос и множит его на свет, множит его на музыку, множит его на пляску, на движение. При этом это соединение не механическое, не арифметическое, а **диалектическое**. Что означает, что голос «диалектически умножается на свет — понять невозможно. А наряду с этой «теорией» отрицалась необходимость законченной драматургии, отрицалась необходимость овладения наследством, утверждалось, что трамовский актер — это «взволнованный докладчик» «частной правды» кулака и т. д. и т. д. «Роль — учили трамовские «теоретики» — это макинтош, который можно надеть и сбросить в любое время». И вот практические результаты этого «учения».

«Я член ВКП(б), пришел в ТРАМ, — рассказывает один из актеров московского ТРАМ'а А. Бобров[2] — с семилетним стажем слесаря и образованием ФЗУ. Первая моя работа в спектакле «Дай пять» — роль комсомольца Сеньки. Сенька — бодрый парень, всегда впереди всех на производстве, в ударной бригаде, в клубе, в спортивном кружке. Я сам работал на производстве в ударной бригаде. Мне эта жизнь знакома. Мне не нужно было прибегать к изучению действительности, потому что я, как говорится, варился в ней. Как будто все хорошо и гладко. Все подходит для того, чтобы мне удачно сделать этот образ. И как будто мне легко было его сделать. Но **как только кончался спектакль, я неспособен был разговаривать. У меня пропадал голос, было подавленное настроение, ощущение пустоты и неудовлетворенности. Я переживал большую трагедию от того, что я, слесарь, не мог показать слесаря»...**

Мы привели здесь одно из многочисленных аналогичных высказываний трамовских работников. Его достаточно для того, чтобы оценить плоды «учения» о том, что «углубленному психологическому образу ТРАМ противопоставляют раскрытие различных классовых граней определенных классовых категорий».

Порвав в своих «теориях» с основами марксизма-ленинизма, оторвавшись от истоков реалистического искусства, пытаясь подменить полноценный социальный образ абстракцией классовых категорий, отказавшись от критического освоения театрального наследства, трамовское руководство фактически бросало рабочую молодежь, перед которой революция первые открыла доступ к искусству, невооруженной на приступ самых трудных высот.

Общий рост культуры в стране и рост культурного уровня нашей молодежи вскоре обнаружили отставание ТРАМ'а от его зрителя. Пришла пора коренного пересмотра основ трамовского театра, пора ликвидации царивших здесь мелкобуржуазных теорий, пора перестройки всего движения.

2.

Московский ТРАМ в первые три года своей работы (до 1932 года) переболел всеми «детскими болезнями» движения. Его спектакли «Зовы фабкома», «Дай пять» и «Тревога» несли все положительные и отрицательные черты, свойственные трамовскому представлению. Как внимательный зритель, сохранивший в памяти спектакли многолетней давности, читатель пишущий эти строки воскресить перед собою лучший из тем временам спектакль «Тревога». Тщетная попытка! В памяти встают знамена, маршрирующая через зал молодежь, какие-то детали сценической обстановки и — ни одного образа. «Взволнованные докладчики» под «макинтошами» не оставили следа в душе и сознании зрителя.

Решением Московского комитета ВЛКСМ (в 1932 году) в московский ТРАМ для режиссерско-педагогической работы была приглашена группа мастеров Художественного театра во главе с **И. Судаковым.**

«Система» — учение К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко о сценическом искусстве, оказалось «лекарством», способным «излечить» трамовскую молодежь от нанесенных ей театральными «леваками» травм.

За последние два года московский ТРАМ дал три спектакля, получившие всеобщее признание. Это—«Девушки нашей страны», «Продолжение следует» и «Чудесный сплав». Было бы любопытно проследить, как робкие, мягкие, осторожные штрихи спектакля «Девушки нашей страны» постепенно и последовательно сменяются в последующих постановках все более уверенными, все более мужественными и разнообразно-яркими красками. Если в «Девушках нашей страны» участники спектакля, освободившись от трамовских штампов, вместе с тем потеряли в какой-то мере «комсомольское лицо», если наши девушки в этом спектакле приобрели порою черты благонравных гимназисток, то уже в «Чудесном сплаве» **комсомольцев** ни с кем не спутаешь. Если в «Девушках» трамовский актер играл себя, то уже в следующем спектакле — «Продолжение следует» — мы увидели первые опыты ленки художественного образа. Так, от спектакля к спектаклю трамовская молодежь нарабатывает мастерство, так она, с помощью своих учителей, на практике овладевает внутренней и внешней актерской техникой.

В то же время сама она, трамовская молодежь, привносит в эту технику **свое** мироощущение, **свое** видение мира, **свое** понимание социально-психологической природы образа. Этот процесс обогащения мхатовского учения о сценическом образе и «сверхзадаче» (идее) спектакля только начался. Полноценные его результаты еще впереди. Но уже сейчас мы **не знаем в прошедших трамовских спектаклях ни одного «недоразумения» с истолкованием образа и пьесы, не знаем случаев равнодушного, повествовательного, «об'ективного» реализма,** столь часто свойственного спектаклям самого Художественного театра.

Было бы ошибкой, однако, полагать, что дальнейший рост ТРАМ'а пойдет отныне самотеком. ТРАМ утверждает себя как театр реалистический. Несомненно он не мыслит свой реализм, как копию мхатовского. ТРАМ неоднократно задумывался вероятно и над вопросами **социалистического реализма** и средствах его сценического выражения. Это обязывает театр к расширению базы своей учебы.

Распрощавшись с нигилистическим отрицанием значения драматургии, ТРАМ должен, в первую очередь, сосредоточить свое внимание на создании последней, отвечающей его идейно-политическим и художественным задачам. Это несомненно трудная задача. Но трудности никогда ведь не являются у нас причиной для поводом к унынию. Наоборот, они вооружают на ожесточенную борьбу для их преодоления. ТРАМ несомненно победит и в этой области, если со всей ясностью определит свой творческий путь на ближайшее время.

Худ. рук. Трама. Засл. арт. И. Я. Судаков (в центре), арт. Половикова и арт. Поляков в роли Мити (справа)

К работе в ТРАМ'е, как сообщалось в печати, привлечена одна из лучших актрис театра имени Вахтангова тов. Мансурова. Это вероятно не случайно. «Прививка» вахтанговского учения о театре несомненно будет для ТРАМ'а благотворна, тем более, что она входит в планы ведущего здесь большую воспитательную работу и **Судакова** и его товарищей. Должен наступить, повидимому такой момент, когда, как завершение учебы, на сцену ТРАМ'а в помощь мастерам МХАТ'а придет и **Мейерхольд.** И точно так же, как он **критически** проработывает учение Станиславского, коллектив должен будет **критически** осмыслить и мейерхольдовские законы театра. Тогда родится новый театр, органически вобравший лучшее, чем богата советская и мировая сцена. **Тогда в самом ТРАМ'е раскроются и придут в движение те силы, которые определят его собственное, неповторимое творческое лицо.**

Но и этого мало. **ТРАМ в своем искусстве не может пройти мимо самодеятельности нашей молодежи,** но может забыть о той «колыбели», в которой он рожден. Вот родник, способный обогатить и содержание, и форму трамовского спектакля, сделать его еще более массовым, еще более вооружить его великолепными достижениями народного творчества.

Так, критически овладевая всем богатством профессионального театра, внимая лучшие образцы народного творчества, работая над высокохудожественной драматургией, ТРАМ станет подлинным агитпропом ленинского комсомола, агитпропом, формирующим средствами искусства сознание и эмоции своего зрителя, вооружающим его на новые подвиги в борьбе за социализм. Так ТРАМ найдет свое особое, никого неповторяющее «лицо» и войдет в строй советских театров, как действительно ведущий передовой отряд.

*

К своему юбилею ТРАМ приготовил три спектакля—«Соло на флейте» **И. Микитенко,** «Афродиту»— **Н. Богданова** и первый свой опыт работы над классикой «Бедность не порок» **Островского.**

Бодрая, напряженная, полная энтузиазма работа идет в стенах ТРАМ'а. **Учеба у МХАТ полностью себя оправдала.**

Вырос театр, которым может гордиться не только комсомол, но и вся страна. Сила этого театра в его идейности, в его талантливости и еще больше—**в его будущем.** И это будущее, оно так же прекрасно, **как** прекрасно будущее нашей родины, создавшей и воспитавшей этот театр ленинского комсомола. **И. КРУТИ**

[1] «За ТРАМ». Теакиноечать. 1929 г., стр. 21.

[2] «Театр и драматургия». 1933 г., № 5.