Советское искусство 18 апр. 1933 г.

ДЕТИЩЕ МОСКОВСКОГО ПРОЛЕТАРИАТА

Е. О. ЛЮБИМОВ-ЛАНСКОЙ

ТЕАТР СОЦИАЛЬНОЙ ПРАВДЫ

НАШ РЕАЛИЗМ И НАША РОМАНТИКА

Заслуженный артист Е. О. Любимов-Ланской

Искусство вообще, театр в особенности, в оформлении психологии человека, его настроений, его общественных симпатий и антипатий играет огромную роль.

Театр—это тончайший манометр, показывающий малейшие изменения в психологии масс.

Театр может и должен служить средством организации общественного мнения в нужную для пролетариата сторону.

Понимая это, театр МГСПС стремился всегда революционные идеи спектакля облекать в реалистическую форму, считая, что такая форма скорее и полнее дойдет до зрителя.

Мы считали всегда, что реалистический спектакль может наиболее конкретно и убедительно вскрыть и показать те глубокие процессы, которые происходят в всально-идеологии современного общества, современного человека. Реалистический театр может наиболее глубоко и правдиво показать нашу действительность, не прикрашивая и не идеализируя ее.

Этой точке зрения мы не изменяли ни разу, даже в годы наибольшего увлечения ряда театров формальными изысканиями. Нас не сбили с нашего генерального пути ни формалистская критика, ни эстетствующие собратья по искусству, считавшие недостаточно утонченной форму нашего представления. Мы рады признать, что во многом они восприняли наш опыт и, описав круг, пришли... к реализму.

Реализм наш — острый, трезвый, приторстный. Поскольку мы берем жизнь в ее обнажении и преломлении, во всех ее противоречиях, поскольку мы рассматриваем человека как неразделимую часть общества в его классовой борьбе — реализм наш целеустремленный, динамический; поскольку мы, стремясь глубоко рассматривать явления жизни, берем их не в статике, а в движении — реализм наш претендует на путь развития театра рад видоизменений.

Отправляясь вначале от реализма старого театра, от так называемого художественного реализма, мы сказываясь на нем и в натуализме (когда мы искали не правды, а правдоподобия), но, критикуя свои ошибки, будучи за высокое качество драматургического материала, всегда сознавая поставленные перед собою цели,—мы переступили ступени на ступень и обогащались в своем развитии. Наш реализм имеет все данные и возможности стать реализмом социалистическим.

Мы всегда стремились к глубокому, идейному вскрытию эпохи, к конфликтам.—Мы ищем путей творческого осмысления человека, нового человека, который борется за перестройство мира и ведет его к бесклассовому обществу. Правда идей, правда страстей, правда всей и в многогранности — правда всегда для нас важнейшую. Без правдивости не может быть художественного произведения. Наш нашу художественную правду рождает для нас социальная правда класса.

Жизнеутверждающий человек революции и класса нам дороже страдающего, тоскующего, нитущегося человека вообще.

Социально осмысленные поступки людей и роль этих поступков в классовом обществе нам дороже психо-патологии личности. Художественный об'ективизм, отказывающийся от классово пристрастного суб'ективизма, нами всегда преодолевался.

Нашему реализму не чужды элементы романтики. Они вытекают из него и совершенно закономерно. Прежде за романтизмом скрывалось представление о необычайном, занимательном сюжете, с удивительными характерами и приключениями, перешло с примесью сверх'естественного.

Поэт мало считался с жизнью, с ее правдоподобностью, а следовал воображению жизни своей фантазии, создавая своеобразный мир, где люди изображались не такими, какими мы их видим в действительности, а такими, какими они могли бы быть при иных (часто фантастических) условиях. Эта романтика часто приукрашивалась мистикой, надзаоровой фантастикой и прочей чертовщиной. Эта романтика классового распада ничего общего с нашей романтикой не имеет.

Для нас романтика — это первым делом революционный интуитизм, горячая вера в торжество революции, революционная страсть.

Когда в одном из актов «Штурма» на площади собираются пролетарские, плохо одетые в плохо обутые коммунисты и, вооружившись лопатами и метлами, боевым строем, с боевыми песнями уходят на борьбу с грязью,—эта разражается громом аплодисментов. Почему? Что тут возбуждающего и прекрасного? Взять метлы, лопаты и пойти выполнять обязанности дворников и ассенизаторов.

Победа над тифом, над смертью, над хвосом — вот что оказывалось прим добровольного, воодушевленного, коллективного труда.

Революционный энтузиазм—своеобразная романтика. СОЦИАЛЬНАЯ романтика — вот что заражало зрителя глубоким волнением.

Революционный энтузиазм — вот что рождало в нем радость, вот что заставляло в унисон биться сердце каждого зрителя пролетариата. И эта романтика совершенно закономерно вытекала из партитуры того здорового реализма, которым был насыщен «Штурм».

Другой пример — «Чапаев». Спектакль на фронте. Идет балалаечная шутка. Играют сами бойцы. Оживаются недавние угнетатели трудящихся. Зритель — партизаны во главе со своим любимым командиром Чапаевым — запинают в амфитеатром горный склон. Смех, шутки. Но неожиданно прозвучал выстрел, другой — тревога. Это враг прорвался. И во главе с Чапаевым поднятые его энтузиазмом, схватив винтовки, не успев растрирнаровать и снять с себя шутовские костюмы, бойцы идут в контратаку.

И здесь мы видим то же романтическое начало, вытекающее из реалистической основы пьесы.

Романтика близка нам так же, как и лирика.

Мы не имеем в виду той лирики и границей с ней сантиментальности, которой были насыщены многие старые драматургические произведения.

Мы говорим о нашей современной, социальной лирике.

О чем лирическая мечтает Василий Новиков в пьесе «Рельсы гудят»?— О мощных паровозах, о развитии промышленности, о построении социализма.

О чем мечтает Ашуг в «Городе ветров»?. О «странне розы, той прекрасной стране будущего, где не будет угнетателей и угнетаемых, где жизнь будет прекрасна.

Романтика и лирика, не уводящие нас от современности, помогающие, наоборот, нам строить ее, вызывающие в нас радость, веру в торжество идей построения нового общества,—являются для нас высокой формой художественной выразительности и столь же нужной, как и социалистический реализм.

Театр им. МОСПС тяготеет к спектаклям болезнях социальных обобщений, глубокой насыщенности и подчеркнут. Это подтверждается всей его десятилетней практикой. Революционная героика и патетика с примесью социальной романтики удавались ему больше других жанров («Мститель», «Чапаев», «Штурм», «Рабаш», «Город ветров», «Рельсы гудят»). Даже в комедиях Балдаевского и Погодина («Дуда клева» и «Снег») театр переключал часто юмор на патетику. Это его слабовая дорога. Здесь он должен искать путей углублении своей дальнейшей работы.

Мы пересекаем грань своей 10-летней юности.

Наступающая зрелость возлагает на нас глубокую ответственность. Зрелость требует большей требовательности к себе.

Указания т. Сталина на пленуме ЦК и ЦКК от 11 января могут быть полной мере использованы и в нашей художественной практике.

«Враг поняв, — говорит т. Сталин, — изменившуюся обстановку, понял силу и могущество нового строя в деревне и, понял это, перестроился, изменил свою тактику, перешел от прямой атаки к работе такой сапой. А мы этого не понял, новой обстановке не разглядел и продолжаем искать классового врага там, где его нет уже, продолжаем вести старую тактику упрощенной борьбы с кулачеством, тогда как она, эта самая тактика, давно уже устарела».

Нам следует также зорче вглядываться в окружающую обстановку, углубить свое отношение к происходящим процессам, к человеку, к человеку — вот центру нашего внимания об'ект нашего изучения, строящий новую жизнь в условиях обостреннейшей классовой борьбы, которая кипит во всем мире. Эта борьба приводит к целой сотне тончайших, как паутина, конфликтов во всех областях нашей жизни.

Это обязывает нас глубже, чем когда бы то и но было, подходить к изучению этих конфликтов.

Раз и навсегда должны быть отброшены в сторону поверхностность, схематика и упрощенчество. На-большую, чем до сих пор, высоту должны мы поднять наши требования к современному драматургическому материалу.

На большую высоту должны мы поднять наши художественные требования в отношении показа этого драматургического материала. (Наряду с советской пьесой мы ставим себе задачей и постановку классических произведений).

Наличие сплоченного, культурно и идейно растущего художественного коллектива, рост его мастерства, единство мировоззрения и творческих установок — могут служить порукой, что мы справимся с выдвигаемыми вперед повышенными требованиями.

Драматурги театра: Дм. Фурманов, В. Билль-Белоцерковский, В. Киршон

Рождение образа

ПОИСКИ И СТРЕМЛЕНИЯ

10 лет назад я вступила в театр им. МГСПС в качестве «разовой» сотрудницы. Это был период, когда в театре шел разнокалиберный репертуар, когда театр им. МГСПС еще не имел ни своего лица, ни стиля. Я играла в толпе, боязливо наблюдала непонятную и замысловую закулисную жизнь, с трудом и упорно старалась разобраться в тайнах ремесла, одновременно я училась в Гитисе по классу драмы у А. П. Петровского и по вокальному отделению у М. Ф. Владимирской. Занятия в Гитисе было трудно совмещать с работой в театре, и через полгода года я покинула Гитис для того чтобы отдавать все свое время театру. Вся моя путь в театре им. МОСПС был путем мучительных поисков. Мне посчастливилось—вокруг меня были первоклассные мастера сцены: С. Кузнецов, Н. Радин, В. Бакшеньский-Тамарина, И. Пенцов и Е. О. Любимов-Ланской. Играя роли в толпе, я не столько была актрисой, сколько жадной и внимательной зрительницей.

Первую самостоятельную роль я получила в пьесе «Проститутка» В. Маргерита. Я никогда не забуду волнения, которое охватило меня. Я не помню, как я играла ее, моя работа над ней была безотчетной и интуитивной. Я была подобна молодому щенку, послушному, ведущему в неизвестном направлении на неизвестный опущенный об'ект.

Примерно с 1925 года театр им. МГСПС стал приобретать свое лицо. Мы с Н. Н. Шаповаленко и Е. О. Любимов-Ланской стали во главе художественной части театра.

Без лишнего шума, скромно театр начинал органически расти как целостный творческий коллектив, преодоленая разнородность актерской игры. Этому помогло то, что театр чутко прислушивался к запросам советской общественности, постоянно ориентировался на организованного рабочего зрителя, связывались с заводами и фабриками. И как-то сразу театр стал передовым. Разумеется, что это «сразу» было достигнуто в результате большого творческого напряжения, огромной учебы и работы.

Начиная с постановки «1881 год», наш театр стал творческой лабораторией, в которой мы все горели.

Немногочисленные обвинения в осуждались и организационные формы нашего театра не нашли себе пути. Мы искали пути социального вскрытия образа, мы учились строить образ правдивый и поветный рабочему зрителю, образ темпераментный и волнующий. И естественно, в роли Фатимы в пьесе «Матвей» я пришла уже более зрелой. Я поняла необходимость изучения предварительных материалов.

В КУТВ я разыскала студентку-узбечку и 2 недели проходила с ней изучая ее движения, голос, походку. Наряду с этим я зачитывалась литературой об узбеках, стремясь выбрать на накопленного мною этнографического материала лишь самое характерное, проникая это через задуманный мною образ. Но над образом я еще не работала синтетически. И «Матвей» и «Рельсы гудят» были принципиально победами театра, утвердившими тот путь, на который встал театр в «Штурме».

Наш коллектив вырос, самоопределился. Постоянные споры, дискуссии, беседы с Е. О. Любимовым-Ланским создавали творческую обстановку. В этой дружеской и творческой обстановке детко были продолжать свои поиски.

И приступая к работе над Катей в пьесе «1905 год», я стала осваивать материал более критически, я старалась добиваться четкости в подаче, правдивости и искала приемов донесения каждой мысли до зрителя. Моя прежняя интуитивная работа была заменена более сознательной.

Тем не менее и не была целиком удовлетворена этой работой. В некоторых эпизодах роли я оставалась во власти шаблона, добивания четкости, и местами переходила в резкость и угловатость.

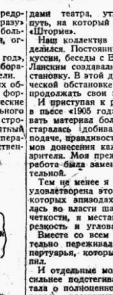
Вместе со всем театром я мучительно переживала период безрепертуарья, который всякое наступили.

И отдельные мои неудачи еще сильнее подстегивали меня, я мечтала о полноценной пьесе, мне хотелось достигнуть бывалого уровня мастерства, примером которого мне служили в нашем театре Б. В. Вагин и в театре МХТ И. С. Г. Бирман.

Выверенность жеста, острота мимики, отсутствие рисунка роли. Я хотя материал роли Гульбиним схематичный, тем не менее он меня разбудил, пробудил в мне стремление к мыслей. Мы работали над этой пьесой очень долго, мучительно и первно, работая часто по ночам, добиваясь острого и нешаблонного не звучания. И не ремесленно, на которых удавалось найти что-то свежее, были для нас настоящим праздником.

Сейчас я работаю над ролью Нади в пьесе «Враги» А. М. Горького.

В. ДЕМЕНТЬЕВА

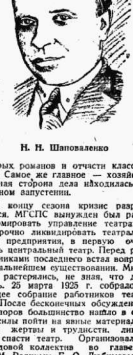


В. Дементьева

Н. Н. ШАПОВАЛЕНКО

У ИСТОКОВ

ПЕРВЫЕ ГОДЫ ТЕАТРА



Н. Н. Шаповаленко

Я познакомился с театром им. МОСПС девять лет назад, в один из самых трудных дней своей жизни, — когда театр принял к постановке свою первую пьесу «1881 год». Попала она в театр случайно. Дирекция, повидимому, придала ей мало значения. Для меня, начинающего автора, тем более было приятно то теплое отношение, которое встретила пьеса со стороны постановщика Любимова-Ланского труппы.

— Нам ваша пьеса нравится, — сказал мне Ланской при первой встрече. — Мы приложим все усилия, чтобы поставить ее хорошо.

Это обещание оправдалось. Редко мне приходилось быть постоянным гостем такой дружной и большой работы в театре. Меня заставили дописать целых три новых сцены (на бумагопрядильне, суд и казнь). Художник Б. И. Волков работал без конца над установкой своего интересного и оригинального оформления (кинодиафрагмы). Постановщики и артисты работали буквально без отдыха в продолжение нескольких месяцев. Так как сезон пьесы сходили переубедительно 1 марта, то к постановке привлекались лишь участники собственной—народовольцев, особенно М. Фроленко. Он вел длительные беседы с исполнителями, корректировал гримы, костюмы и декорации, присутствовал репетициям. Его рассказы были так красочны и так живы, что захватывали всех. Не обошлось, впрочем, и без курьезов: народовольцы требовали детального воспроизведения исторических обстановки, забывая условности театра.

— А где же кот?

— Какой кот?

— Ну, тот, который всегда лежал на подоконнике в порной лавке.

Ин:

— Это неверно.

— Почему?

— Я закусывал на полтора часа раньше.

Пьеса имела успех. Рабочая публика устроила народовольцам, присутствовавшим на премьере, шумную овацию. М. Фроленко расцеловал под несконечные аплодисменты артиста Н. М. Дагмарова, игравшего его самого в далекой молодости.

Однако, несмотря на удачу постановки, о которой пресса писала как о некотором театральном событии, театр все же приближался к кризису. Вскоре даже я, новый человек, увидел это с очевидностью. Был крепкий коллектив с такими первоклассными артистами, как: С. Кузнецов, Н. Радин, Калантар, Шатров и др., были крупные режиссеры и художники; было, наконец, собственное хорошо оборудованное помещение. И, к сожалению, отсутствовало твердое и опытное руководство, детально продуманный художественный план, советский репертуар которого все настойчивее требовал широкий профессиональный зритель (до моей пьесы театр ставил почти исключительно инсценировки популярных старых романов и отчасти классику). Самое же главное — хозяйственная сторона дела находилась в полном запустении.

К концу сезона кризис разразился. МГСПС вынужден был расформировать управление театрами и срочно ликвидировать театральные предприятия, в первую очередь центральный театр. Перед работниками последнего встал вопрос о дальнейшем существовании. Многие растерялись, не зная, что делать. 25 марта 1925 г. собрались общим собранием работников театра. После бесконечных обсуждений и споров большинство нашло в себе силы пойти на явные материальные жертвы и трудности, лишь бы спасти театр. Организовался трудовой коллектив во главе с Н. М. Радиным, Е. О. Любимовым-Ланским и К. А. Матвеевым. А затем началась полстние героическая борьба. В, сокращенном до минимума составе, ничего не получая, не имея никакой материальной базы, актеры работали, не покладая рук: играли, готовились к предстоящему сезону, налаживали внутреннее управление, перестраивали хозяйство. Больше других действовал Е. О. Любимов-Ланской. Он разрабатывал проекты и сметы, агитировал, выступал, где только мог, убеждал уставших.

Полнокровная музыка

Все постановки театра МОСПС, от «Города ветров» до «Снега», крепко связаны с музыкальным искусством. Театр глубоко почувствовал драматургические возможности музыки, и музыка зазвучала, как активнейший элемент драматического представления.

Не случайно в театр пришла группа композиторов, много поработавшая над массовыми формами музыкального искусства, над новой, советской песенной.

Между этой группой композиторов и театром установилась взаимное понимание. Композиторы почувствовали, что основная целеустремленность, основные творческие установки у них с театром одинаковы.

С каждым новым спектаклем театр все более и более осваивал музыкальную специфику, в свою очередь композиторы усваивали специфику драмы, специфику сценичности, и именно специфику нашего пролетарского театра.

Если еще нельзя сказать, что театр установил свой музыкальный стиль, то все же многие стилевые признаки уже определились. Театр сделал оркестр из тайников подвала и кулис, и музыка заговорила своим полным голосом.

Театр особенно акцентировал введение в спектакли революционных песен, психологически связанных с действием, — в этом отношении достигнуты очень глубокие и художественно высокие результаты.

Театру удалось показать куски симфонической музыки большой выразительности, когда действующая масса и музыка действительно живут одной жизнью, одними эмоциями, когда музыка приподнимает и акцентирует события (например, массовые сцены в «1905 г.» и в «Рабаше»).

Композитором в работе с театром удалось найти элементы новой простоты и ясности, новой художественной правды, органически связанной с пролетарской аудиторией, с пролетарским зрителем. Дальнейшее развитие музыкальной культуры театра, конечно, определится общей перестройкой театра. Сейчас уже все театры, в том числе и театры большого мастерства, огромной театральной школы, упорственно творят революционное искусство пролетарской страны. Тем большая ответственность лежит на театре им. МОСПС, сохраняя свой богатейший опыт мастерского пролетарского театра, театра больших социальных тем, выработать новое многогранное и смелое мастерство. Пусть театр не теряет своей дружбы с композиторами — в этой перестройке они будут не на последнем месте.

МАРИАН КОВАЛЬ.

Крупица моих трудов

Прежде всего я хочу поздравить театр МОСПС со славным героическим десятилетием. Мне приятно и я даже горжусь тем, что в этом театре можно найти крупицу моих стараний, моего искусства. Эстеты и просто «интеллигенты вырутанные» говорили мне: «Что же это вы, Тышлер, такой левый художник, идете работать в театр МОСПС, от вас так ничего не останется, вы так сам растворитесь, а театр возьмет от вас, что ему нужно».

Я могу только одно сказать. Была я в полезным театру своей работой, — я не знаю. Я себя не только не потеряла, но даже от-что и приобрела. Ведь я впервые встретилась в этом театре с подлинным организованным рабочим зрителем. Я всегда была врагом бездушных формалистических плошадок для мизансцен или для обыгрывания, независимо от того, что играют и где играют. Я в своей работе на театре заботусь только об одном: создать такое пластическое произведение искусства, которое доходило предельно выразить идею пьесы, идею пьеса спектакля. В театре МОСПС и получила полную возможность конструктивистского мастера, которому не только не мешали, а наоборот всячески помогали. Театр знал, кого он приглашает, а я знал, куда иду.

В театре МОСПС есть большая правда наших героических дней. 10 лет творческой правды в упор, в лоб, 10 лет огромной политической работы. И в этом десятилетии есть несколько месяцев и моего труда.

Мало это — я знаю, — а все-таки мне приятно.

АЛЕКСАНДР ТЫШЛЕР.