Советское искусство
ЯНВ 1933

А. ПОПОВ

Театр социальной мысли

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ТЕАТРА РЕВОЛЮЦИИ

М. Советское искусство, 14/I.33.

Театр Революции не по наследству перешел к пролетариату, а был выкован творческой жизни самой Октябрьской революцией.

О первых лет своего существования театр отчаянно создавал особые условия и смысл своего существования, а также всю громадность задач, поставленных перед ним.

Цель театра в годы его возникновения формулировалась так:

«Широкое социальное и культурное воспитание массовой аудитории, расширение его революционного сознания и дух коммунистической эпохи, выявление нового коммунистического миропонимания и нового быта через создание принципиально новых и обаятельных образов, отвечающих всё многообразие современной жизни».

Так декларировал театр свои задачи еще в 1924 году.

Для осуществления таких задач большинство театров в те годы опасались неподготовленности.

А театр Революции и тогда понимал, что без создания новой драматургии невозможно построение театра социалистической революции.

В поисках нового социального содержания театр Революции наталкивался, в первые годы, преодолевая сильнейшие сопротивления — выдвигавшийся в своем подлинно-революционном миропонимании Шпаде (В. Тренев, Маршак), и своих подлинно-революционных мастеров — Вахтангова, Мейерхольда, «Стальной Гвардии» (Ромашов) и пьесы, дающие конкретную советскую действительность.

Из учредителей двух основных театров — Мейерхольда — В. Ромашова, А. Фадеева, Вс. Вишневского, Ник. Погодина и Н. Вахтангова — с выдающимися учениками раскинулся театр Революции. Одна группа настаивала «Доходного места» приблизить к классической драматургии. В ущерб, быть может, изучению сегодняшнего художественной культуры театра этот факт тем не менее свидетельствует о том, что тезис революции основной содержание своей работы связывал с тематикой нашей современности и в первые годы революции усилий своей сосредоточил именно здесь. Для нас — постановка «Доходного места» В. В. Мейерхольдом является не просто отдельным образцом дозволенной интерпретации классического наследства.

Постановка «Доходного места» имела для театра Революции особенное значение; еще и потому, что на этой вещи выдерживалась естественная связь мастера с театром, которая определяется тем, что театр называется — Мейерхольда — и фактическая (В. В. Мейерхольд — основатель художественного руководства театром в те годы) и принципиальная — в смысле руководящей роли в деле формирования театра.

Именно на подмостках «Доходного места» и «Лесного» определялись в поисках своего художественного стиля и новой методологии, помимо на ряд ошибок, на рационально, существующую в последующем годы в художественной культуре, многостепенно определяющие, и в частной самой — в смысле, театр проходил четкую диалектическую линию.

В своей практической работе театр Революции неустанно искал новые формы для нового идейного содержания. И путь театра с 1924 по 1928 г. насчитывает на ряд ошибок, трудностей и борьбы, даже порождаемых, выявляющих качество, именно на решимость театра искать и экспериментировать, убедительно показывает, что театр не случайно пришел к новому этапу, и выработал той его линии, которая отчетливо выявилась постановками «Поэмы о топорах» и «Винты радости» и «Инсет Эдди».

Теперь уже с полной ясностью мы можем утверждать, что идейно-творческая сила театра Революции явилась результатом трех основных положений: опыта и основу его формирования с первых лет:

1) Экспериментальная лаборатория творческой работы, на основе социально-политического опыта и мастерства, по новому драматургическому материалу, и 2) мелкотемное непонимание старого театрального опыта на качественно новую социальную тематику.

3) Работа с молодыми кадрами (организация первой школы режиссеров, дающей теперешний костяк труппы, и организация техникума при театре — теперешний молодняк труппы).

4) Интенсивнейшая борьба за выработку определенной художественной школы, выхода социальной революции.

Этот процесс выковывания мировоззрения, у нас нерасывно связан, с одной стороны, с отходом отдельных работников театра, с другой — с переходом в переходом экспериментальной учебы других.

С 1924 г. начались занятия актеров в студиях-мастерских, в 1927 году перед ними ставятся учебные цели, которые определяются в «Записке дирекции Государственного драматического театра», которой и начал свою работу.

Образовавшийся идейно-творческий контакт между драматургом Ник. Погодиным, постановщиком Ал. Поповым, режиссером и художником Шпаде помог об'единить коллектив театра и поставить перед художественным руководством вопросы не только практического (через постановки), но и теоретического оформления идейно-творческого облика театра Революции.

Постараемся дать основные формулировки наших идейно-творческих исканий: они будут несколько общи, но более полно мы дадим их в специальном сборнике, который выпускается к десятилетию театра.

I. На вопросы не лекциях по классу актера и режиссера они приучаются начинать с того, что и нашу эпоху актер и режиссер высокой квалификации не представляется нам иначе, как умящим своего времени и мыслить нашей эпохи. Что было удеком актеров «олимпиечек» (Щепкин, Мартынов), становится необходимостью для великого социального художника театра нашего времени.

Таковы высокие требования к нам, но нереальные в этом есть и все данные для формирования творческой личности в нашей Советской стране. Этого же понимает западно-европейская буржуазная критика, которая принуждена расценивать почти все произведения советских художников и режиссеров чрезвычайно высоко, придвигая что исключительно в адрес индивидуальной «гениальности» художника и не видя видеть в этом удивительном факте главного автора — Октябрьскую революцию.

Актер и режиссер-мыслитель нам необходим потому, что мы хотим строить в стране театр социальной революции.

II. Утверждение приоритета мысли на театре исключайно в методе нашего театра и многообразнейшие для нас. Актер и режиссер на театре должны видеть и осмысливать живую, многообразную действительность и художественный образы, порожденные этой действительностью. Для нас положение, которыми опудоотворяются сценические образы, являются следствием глубокого познания жизни. Мысль порождает волнение и темперамент у актера. Отсюда «необходимость и темпераментность» у актера и режиссера — для нас понятия не только технологические, но и социально-общественного порядка.

Художники, писатели, актеры, на данный день, лучше отдуждают действительность; нельзя познает и осмысливают ее, и это наша слабость, а иная не «ежедневная» творчества.

Поэтому мы враждебно настроены ко всякому роду интуитивистской теории творчества и подозрительны к теориям «откровенных» мышлениям. Мы против теорий, уходящих от истины.

III. В театре социальной мысли ведущим началом несомненно является «слово — речь». Мы против того, что «чет, что мы против зрительной фантастической выразительности театра. Мимикнецепи, движение, рисунок должны иметь смысловой зрительный образ через цепь, через систему этих зрительных образов как их, как и через слово — выражается данная мысль всего спектакля.

IV. Мы знаем, что органическая система сценических образов выражает идею драматургического произведения. Но мы знаем также, что простое арифметическое сложение ряда сценических образов лишает спектакль единой направленности и неизбежно снижает качество каждого образа в отдельности. Значит, каждый сценический образ не может существовать изолированно.

Может ли один режиссер быть «носителем этой органической системы образов» в наше время, с нашими требованиями к театру — не может. Отсюда выдвигают новые задачи перед актером. Задачи воспитания и формирования коллективистической психологии художника. Старое понятие «ансамбля» углубляется до понятия идейно сознательного творческого коллектива.

Театр — это, в подлинном смысле слова, коллективный художник. Это далеко не [illegible] — это, наоборот, не [illegible] своего отражения в методологии и практике театров, в главное, в воспитании актера. В результате мы видим что «коллективизмом» в театре чаще является один режиссер, актеры же мыслят и чувствуют себя в процессе постановки и исполнения спектакля изолированно, полагая, что об органической целостности спектакля, о стройной системе образов забывается режиссеры. Отсюда предлежащее разграничение обязанностей и неделим «специализация» и наших выдвигающихся и творческих мастеров и классов актера. Авторы, например, не обязаны слушать курс режиссуры. Предполагается, что они потом поступят и расширяются режиссера, и он будет компонировать в сценическом пространстве, освещать и разводить по мизансценам, заказывать темы и ритмы, и которые авторы будут играть свои образы, как будто образ актера это одно, «его специальность» актера, а мизансцена, сценическая ракурс, ритм — это другое, это «специальность» режиссера. Исходя в этого, мы видим в основу воспитания актера понятие о целостности актерско-режиссерского творческого процесса и о режиссерском отношении актера не всему, что он делает, как в процессе подготовки спектакля, так и в процессе его исполнения. Актер должен быть восприятом и непрерывном режиссерским контролем по отношению к себе как к актеру. Осознание себя органической частью в целом и спектакле. Осознание своего образа как звена в системе образов спектакля. Только это решает проблему сборщика, который выпускается к десятилетию театра.

Вопросы же творческого единоначалия решаются просто. Когда мы говорим о режиссерском контроле со стороны актеров, то мы разумеем не требуемые режиссерские тенденции, а одну, сформулированную постановщиком и являющуюся общепризнанной творческой тенденцией коллектива.

V. Органическая связь образов и их взаимное выявление предполагает развитие сценических образов через их взаимодействие. Отсюда вытекает наше утверждение о действенной природе сценического образа, в противовес статичному,—или, как мы выражаемся, «фасадному» сценическому образу. Сценический образ определяется богатством и многообразием своего сценического поведения. Из сказанного ясно, что мы не можем, даже в процессе формирования образа, делить его на «внутренний» и «внешний». «Внутренний» актерский образ — это такая же абстракция, как «хороший человек» или «плохой человек».

Как человек определяется его поступками, так и актерский образ сценичен из ряда сценических поступков.

Под сценическими поступками мы меньше всего разумеем то, которые предопределены драматургом (убил, поджегла завод, вышел декет и т. д.) Автором сценических поступков и сценического поведения является всецело театр (актер-режиссер).

От ряда действий актера и характера их выполнения пьеса приобретает новое идейно-художественное качество в спектакле и неизбежно разное в разных театрах, когда они ставят одну и ту же пьесу.

Действенная реализация сценического образа исключает всякую возможность так называемого «великого сидения в образе», при котором ощущения и переживания не выражаются в ряде конкретных сценических действий, а имеют только слабое отражение в глазах и интонациях актера. Для нас же вопрос не больше стадии и писписсности сценической выразительности, а [illegible] коммуникативный, связанный неразрывно с новой психологией театра, т. е. с отображением нового человека на сцене. «Великое сидение в образе» на случайно получило все творческое имеется, в театре и в силу отсутствия человеческого общественной личности, человека, пользующегося своим переживанием, именно вырабатывающего их и неспособного ни к какому действию.

Драматургическая мысль порождает у актера именно. Выполняемость от мысли к своей очередь порождает интонации и движения. Движения выливаются в характер сценического поведения. В конечном счете мысль обусловливает сценическое поведение актера.

Форма спектакля и сложнейший рисунок образа для воспроизведения своим зрителям требуют от актера их большого осуществления. Следовательно творчество актера на спектакле в основе своей есть глубоко сознательный, а не бессознательный акт.

Нам остается определить наши позиции в вопросе о «переживании» и «представлении» на сцене. Должен ли актер представлять, не спеть, т. е. демонстрировать собою, выделенный им и в ряде поведения пьесы, образец в момент спектакля рассуждения технологом, имитируя чувства, передразнивая страсти; отходя не изражаясь этими чувствами?

Нет, выбирая, актер в процессе репетиционной работы должен осмыть чувства и положения драматургического образа, и в момент спектакля, а если не это, то «приблизительные» по сходству чувства, выражая их непосредственно через свой физический аппарат?

Защитники «представительства» сиреневидно прикрывают всякий анархизм в сценическом поведении актера и стихийность в творческом процессе, но пер[illegible] дальше и увлекаются искусством передразнивания «человеческих чувств и страстей».

Сторонники «переживания» считают первых «нигилистами», не понимающими божественное начало искусства, и отрицают «ванны вдохновения» от приложения грубых щупальц разума. «Переживания» могут средства актерской возбудительности, главным образом, и биологической природе актера.

Актер как общественная личность, как пашах и горняк классовых страстей, выпадает на поле времени тех и других. С нашей точки зрения интересная [illegible] будимость имеет непосредственную [illegible] с его общественным темпераментом. Вне его волнение и именно на нем мы [illegible] можем рассматривать только с точки зрения технологии нашего [illegible] оно неизбежно имеет общественно-[illegible] вальную почву. Поэтому мы против [illegible] чания волнения, мы за живое человеческое чувство на сцене, но выраженное в четкой и конкретной сценической форме. Страстность общественного человека нашей эпохи присуща и актеру, и [illegible] эта эмоциональная интеллектуальность актера, сочетается со стратегическим расчетом мастера, сознательно [illegible] то сценического образа.

Это гармоническое сочетание точного расчета с величайшей определенностью и личает не только революционеров [illegible] своего склада, но должно отличать и актера нашей эпохи.

Спектакль для актера нашего театра это прежде демонстрация сценического образа на основе волнения от мысли и идеи.

Мы против бесконечного [illegible] и бессознательное творчество на [illegible] тавке, так же как против [illegible] представительства, выдающегося [illegible] чания состояния к «знаки волнения» с'имитировать живое человеческое чувство.

Мы за представление на основе волнения от мысли.

Перефразируясь мировоззрительски, мы стараемся критически освоить громадное культурное наследие таких мастеров на [illegible] театра, как Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов. И чем организованнее пойдет освоение этой высокой театральной культуры для нового театра, [illegible] перенос будет шире самостоятельно [illegible] ступ и крупнее ее шаг. Наши [illegible] будут победами нового театра [illegible]