

Когда работает коллективная мысль

Политическая активность, глубокое знание в области революционной теории давно считаются у нас самой животворной основой творческих успехов. Как для соединения химических элементов нужны определенные условия, так кипение идейной жизни в художественном коллективе является необходимым условием полноценной творческой жизни.

Каких же путей принята мысль к политическим маниям? Что нужно сделать, чтобы обогатить беззащитных речей, грозной приписки «авторской обязанности» и т. п.? Ведь касенно-догматический, меркантильный дух еще не вытеснен из некоторых однообразнейших «мероприятий», проводимых в среде художественной интеллигенции, в формальном пропаганде мы до конца еще не побороли.

Все ценное, что выдвигает опыт идейного воспитания кадров творческих организаций, заслуживает пристального изучения: это опыт подсказывает практические пути дальнейшего подъема идеологической работы.

Как и во многих наших театрах, в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина созданы кружки и семинары, устраиваются лекции и театральные собрания. Что же их отличает? В театральных коллективах частенько случается, что политическая учеба упрямается свою действительность, отходит в сторону от реальных трудностей развития искусства и ничем не помогает ей преодолению. У ленинградцев по-иному: в театре складывается опыт, ценный прежде всего тем, что отражает подлинное воспитательное работы коренным творческим задачам.

К проблеме марксистско-ленинской эстетики здесь рождаются не отвлеченные и в явном учебном собираются не просто «воспитывать и воспитывать», а с целью не только осмыслить опыт своего театра, опыт советского искусства.

В семинаре главный режиссер театра Л. Янгель выступил с докладом «Социалистический реализм в советский репертуар театра». На та-

Заметки об идеологическом воспитании в театре

ком занятия не пришлось признавать к активности. Возник оживленный разбор «Нашествия», «Победителей», «Высокой волны» и других спектаклей с позиций социалистического реализма.

Многое из того, что волнует труппу, находит отклик в теоретических беседах по эстетике. Театр жил подготовкой «Гамлета», и на семинаре вынесли доклад режиссера-ассистента Р. Агарикина «Бенский или «Гамлет» и Мочалов». Собрался этот семинар задолго до премьеры и не прошел бесследно для спектакля. В Москве «Гамлет» поставил Н. Охлопков. Группа ленинградских актеров и режиссеров ездила смотреть московский спектакль. После затаем состоялось новое занятие семинара — на этот раз по «Гамлету». Когда явился на наших подмостках английский «Гамлет», мог ли семинар обойти тему о «Гамлете»? Пришло около семидесяти человек (из ста человек труппы). Выступили Н. Мамаев (Офелия в своем театре), Б. Фрейндлих (Гамлет), споры о режиссерской трактовке, о наших эстетических принципах при постановке же шекспировских пьес, трезвая оценка того, что дала хорошего и поучительного английские артисты, — все это сделало семинар еще более практическим полезным.

От запятой к запятой удивочно руководит изучением вопросов марксистско-ленинской эстетики бюро парт-организации театра. Семинар — это детище. В свое время затаем с семинаром не встретились поддержки.

Однако партийное бюро (секретарь тов. В. Фокеев) сумело доказать целесообразность создания такого семинара.

Несколько занятий были посвящены статьям В. И. Ленина о Л. Толстом. В свете гениальных ленинских оценок анализировались тождественные спек-

таким. Участники семинара выдвинули новую тему — «История русской эстетической мысли». Всем запомнились удачные занятия по эстетике Г. Плеханова.

Театр имени А. С. Пушкина с его приходящими артистическими силами, богатейшей историей и нынешним большим влиянием в делах советского театра может ставить перед собой не один лишь учебные цели, обращаясь к области эстетической культуры. У него есть достаточно оснований для этого и на ее развитие.

По сути дела, всякая работа о совершенстве: книги, статьи, лекции ведущих актеров и режиссеров содержат немало важных наблюдений и выводов. А миссионер на теоретических заключениях, как известно, не может быть ни у кого. К молодому режиссеру, театралому художнику, артисту, кудато особенно внимательно прислушайтесь, когда он выдвигает правдивые идеи, новые решения.

Уже в тех семинарах, которые сложились в коллективе (они, конечно, не свободны от недостатков), ошутимо бытует теоретическая жила. Завтра научные интересы людей, практически связанных с театром, углубятся еще больше. Не пора ли приступить к занятиям покорнее? Сила коллективной мысли — верный залог их осуществления.

Что стал бы сейчас на защиту мнения, будто только специальным секторам научных институтов, по их «служебному положению», дано развивать теорию? Разве заводские лаборатории не становились авторами ценнейших технических идей, в то время как такие идеи в лабораториях в те же годы некорректно научно-исследовательских институтов, оторванных от производства?

В семинарах по эстетике ближе всего подошли друг к другу факты художественной практики и теоретические положения эстетической науки, они здесь логотворно взаимодействуют, — все это, конечно, в том случае, если связь с практикой не привнесла до игры в отвлеченные примеры, а теория не отвержена узкобуржуазной определенности прекрасного.

Когда в семинарах берут больше смелых, содержательных дискуссий; когда лекции самих слушателей подкрепят их многогранный труд и напряженные искания верного решения проблемы; новые формы освещают интерес к занятиям (полное телесное образным был бы, например, изредка управливаемые совместные занятия

семинаров двух разветвленных театров); наконец, когда исполнять допустимо готовить сборники лучших докладов, — в выигрыше окажется и эстетическое образование кадров и сама эстетическая наука.

О том, что такие перспективы не беспочвенны и что одними популярно-авторскими задачами никак не следует ограничивать изучение научных проблем в среде художественной интеллигенции, убеждает опыт еще одного семинара в Театре имени Пушкина.

Создал его по желанию режиссеров и актеров, которых сидно влекло к себе искусство наследия И. П. Павлова, позволяющее раскрыть материалистические основы искусства актера. Курс лекций о высшей нервной деятельности читает профессор Э. Айрапетянц, руководитель лабораторий в Колтухах (Генерал село Павлов). Его лекция «Почему правдивые утверждения философов филологов механизмы творчества актера» обратила большую аудиторию — почти вся труппа явилась. Лекция породила горячие споры, отголоски которых остались и теперь. С интересом встречены был доклад заслуженного артиста В. Гайдарова «Искусство представления и искусство переживания». Чем больше анализировалось «мостов» между «искусством» Станиславского и учением Павлова, чем прочнее чувствовалась под ногами научная почва при осмыслении особенностей актерской работы, тем быстрее возрастал успех «павловского семинара».

— Это было просто открытие, — говорит о семинаре один из ветеранов театра, участник его дебюта в лаборатории Я. Малюты. Проникновение в законы высшей нервной деятельности озарило наш собственный опыт, помогло найти правильное истолкование фактов из истории театра. Я помню случай с Варламовым. — И Малюты живописно пересказет этот случай, замечая: — Раньше тут напутали на идеалистическое туману. Но идея Павлова и Станиславского дают ключ к загадкам получаемых. Мои убеждения: семинар по Павлову, как и изучение эстетики, был в точку.

Нама учеба прямо вторгается в творческую жизнь.

Несколько дней спустя состоялась очередная лекция Айрапетянца. Это была скорее беседа — так чистое разьянение лектора переменялось с вопросами и высказываниями присутствующих, «Преподать» и

«ученики» то и дело сменялись ролями (опыт, который несли с собой выступления участников семинара, чрезвычайно интересен и для руководителей). Видно было, что артисты и режиссеры так же пытались слушать учено-физиолога, как оп слушателя.

Всех объединяла поиски верных приложений павловских принципов к театру. «Это, мне кажется, имеет отношение к актерскому делу», — время от времени отмечал Айрапетянц. — И тут есть интересное для нас... Занятие посвящалось вопросу о доминанте (господствующем возбудителе). Тем, эта непосредственно подводит к закономерностям актерского искусства.

В прошлый раз вы, Борис Михайлович, — обращается лектор к режиссеру Дмоховскому, — говорили, что пример доминанты — голод Хлестакова. Безусловно. Но еще более важным является страх горючего, Иначе горючий увиден был перед собой Хлестакова, а на режиссера. «Прощайте пять тысяч курьеров» оказались раздражителем, усиливающим доминанту.

Айрапетянц рассказывает об опытах в лаборатории, напоминает о том, что «являл там участники семинара во время экскурсий. Делая сопоставления, он настойчиво подчеркивает.

— У актера все это по-другому. Актер обладает большим арсеналом доминант и подожжон пускает их в ход, я говорю с хорошим актером, конечно.

Проблема доминанты захватила всех Гайдаров думает вслух:

— Итак, когда мы получаем роль, мы должны проникнуть в доминантное состояние этого персонажа, так я понимаю?

Лектор продолжает свою мысль: — Невозможность переключения от одной доминанты к другой и есть «путь»!

Это вызывает реакцию артиста К. Клиниши:

— Значит, очень важно уже в театральных институтах уметь особенно внимание механизму переключения.

Омаление в беседе не спадает. Ранний артист республикан В. Жукоский вспоминал, как играл «Глотона Кречета» на Урале и как измывалась сцена и непорочные декорации требовали от актера новых усилий для «переключения».

В беседе затрагиваются взаимосвязи актера со зрителем. Заслуженный деятель искусств В. Дмо-

ховский спорит с лектором и подробно раздает свой взгляд.

...Таковы беседы в «Павловском семинаре». Жизнь не мешает им быть научными. Это настоящие научная работа, работа коллективной мысли.

Когда говорит об актере, упоминает творческий стаж. Велик он у народной артистки республики Е. Каравиной. Ну, а десять лет пролагандистской деятельности? Учение мне его как делом самым близким и нужным? Разве это только вписания, «опиетная» деталь, а не выработавшаяся нашей жизнью черта внутреннею облика актера-общественника?

В свою пролагандистскую «роль» Елена Петровна вошла по-настоящему, вне пропаганды же жизнь в театре была бы теперь неполной.

— Радости пролагандиста — неприметные на первый взгляд перемены в поведении людей, сегодня более проливающие оценки и поступки, чем раньше. В артистической среде не так просто развить пристрастие к теоретической учебе. И если у нас в конце учебного года с живностью обсуждают, что изучать с осени, так же как перед окончанием одного театрального сезона говорят о предстоящем, значит, интерес к теории есть, он стал органичным, — говорит Каравина. — Нам долго не удавалось в артистической среде создать постановочной точки зрения. Но вот уже несколько лет они занимаются, и ему теперь просто нельзя без этого. Прослушали бы мы с какими жаром он рассуждал актером о теме своего теоретического подклада — мирном сосуществовании двух систем. Или размышлял наш художественный совет. Прежде из его заседаний проходила такая тонкая: «мы нравственны, это неправда», — это неправда, — это неправда. Сейчас здесь слышались оценки с больших идейных позиций. Дух критики заметно укрепился в коллективе, все реже протупают в речах обязательские нотки. Сила на производственных отношениях, с разностью думаше: люди граждански выросли!

В инициативном учебном году большая группа актеров изучала тему «Марксистско-ленинское учение о революции в литературе пролагандиста». Театр в это время готовил «Оптимистическую трагедию». Подготовка спектакля и изучение ленинских произведений об условиях завоевания и укрепления диктатуры пролагандиста в России естественно соединились, усилили, делая особенно близкими и осязаемыми для артистов ленинские положения и усиливая идейное звучание каждого образа. «Смотрите, — восхищались некоторые артисты, обсуждая эти занятия семинара науку по постановке, — какой современной вышло это пьеса. Не что значит, что писать и постановку пьес с позиций социалистического дня? — вступал в спор другой, обшуривавший на «однодневную драматургию», на конъюнктурщину в авторской и режиссерской работе. — Историческая правда — вот откуда идет неувядающая сила пьесы Вильяма Шекспира».

Проходили дни занятий, и возматало понимание особенностей и задач диктатуры пролагандиста в России, природы анархии и его последствий, роли Коммунистической партии и ленинских комиссаров, строительство нового армия. Несомненно, это помогло родиться замечательному спектаклю сезона — «Оптимистическая трагедия».

В разносторонности — еще одна привлекательная сторона воспитательной работы в коллективе театра. Есть группа изучающих марксистско-ленинскую философию (заслуженный деятель искусств Е. Тиме, артист А. Джобинев и другие). Актив технических кадров изучает вопросы внешней и внутренней политики СССР. Тут руководит занятиями режиссер А. Даусон.

Но при всей разносторонности идеологического воспитания в нем есть центр. Таким главным центром, средоточием идейной жизни театра являются новые теоретические положения, выявленные ХХ съездом партии, пролагандистские силы театра поставили на службу изучению решений съезда, ленинских задач деятелей советского искусства. Работа эта была неслучайно в определенной мере подогнана отмытым первитым собранием, которое было посвящено важной теме «Что нового знес ХХ съезд КПСС в марксистско-ленинскую теорию».

Теоретическая мысль в художественной практике театра все более прочно соединяется, духовно обогащая творческих работников.

И. РОТНИН,
спец. корр. «Советской культуры»,
ЛЕНИНГРАД.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»
17. июля 1956 г. — 3 стр.