Миронова В. М. - **Трам: Агитационный молодежный театр 1920 – 1930‑х годов**. Л.: Искусство, 1977. 127 с.

Введение 6 [Читать](#_Toc282400815)

Глава 1. От кружка к театру 10 [Читать](#_Toc282400816)

Глава 2. Режиссер М. В. Соколовский и ленинградский трам 30 [Читать](#_Toc282400817)

Глава 3. По стопам ленинградцев 52 [Читать](#_Toc282400818)

Глава 4. «Театр агитации и воздействия» 70 [Читать](#_Toc282400819)

Глава 5. Поиски новых дорог 88 [Читать](#_Toc282400820)

Глава 6. Трамовские традиции и современный театр 105 [Читать](#_Toc282400821)

Хроника трамовского движения (1925 – 1938) 122 [Читать](#_Toc282400822)

# **{6}** Введение

Трам, Театр рабочей молодежи… Сейчас такого театра нет ни в Москве, ни в Ленинграде, ни в других городах, и современные зрители почти ничего не знают о нем (мало кто вспомнит, что предшественниками многих нынешних театров имени Ленинского комсомола были именно трамы). А в свое время трамовское движение захватило всю страну. Ленинградский трам пользовался такой же популярностью, как ТИМ — Театр имени Вс. Мейерхольда. В сознании зрителей 1920 – 1930‑х годов трамовские спектакли были неотъемлемой частью их собственной юности и молодости страны, они сливались с маршевыми песнями комсомольских сборов и конференций, с трудовым энтузиазмом пятилеток, с жаркой атмосферой молодежных дискуссий.

Первый Трам открылся 21 ноября 1925 года в Ленинграде. Вслед за ним появились театры рабочей молодежи в Баку, Москве, Перми, Иваново-Вознесенске. К 1929 году их насчитывалось уже 60, а к 1932‑му — 300.

Тысячи молодых рабочих в разных концах страны отважно бросились на штурм театральных вершин. Они верили, что все им по плечу, что невозможного нет. Слова «Интернационала»: «Мы наш, мы новый мир построим, кто был ничем, тот станет всем!» — они восприняли как адресованные непосредственно молодежи страны Советов. Советская власть открыла перед ними широкие дороги, дала огромные возможности для того, чтобы выявить силы, способности и таланты в разнообразных областях жизни. Молодые чувствовали себя хозяевами своей судьбы, ощущали ответственность за все, что происходило в стране: за индустриализацию (курс на индустриализацию провозгласил XIV съезд партии), за коллективизацию и за строительство нового, советского театра, признанным лидером которого был В. Э. Мейерхольд.

{7} В трамах начинали свой творческий путь режиссеры Р. Р. Суслович, Ф. Е. Шишигин, Л. В. Варпаховский, П. Л. Монастырский, И. А. Савченко, актеры В. Д. Доронин, В. Р. Соловьев, Н. А. Крючков, композиторы Д. Д. Шостакович, И. И. Дзержинский, художники М. З. Левин, Е. А. Кибрик, Кукрыниксы. От истории ленинградского коллектива неотделимо имя М. В. Соколовского: он руководил театром и поставил почти все его спектакли с 1925 по 1935 год.

Драматургом и режиссером Центрального трама стал писатель Ф. Ф. Кнорре. В Киевском траме была поставлена первая пьеса А. Е. Корнейчука «На грани». Для театров рабочей молодежи, прежде всего, предназначал А. И. Безыменский свою стихотворную пьесу «Выстрел».

Живой интерес вызывали спектакли Лентрама у Горького, Маяковского, Мейерхольда, Луначарского. Крупнейшие советские критики — А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский, М. О. Янковский внимательно следили за деятельностью трамов, формировали теоретические основы трамовской системы.

Театры рабочей молодежи оказали влияние и на другие виды искусства. По примеру трамов были созданы Изорам (руководил Е. А. Кибрик), Кинорам, Музорам.

Ныне свидетельства о трамах можно найти на страницах периодической печати давних лет, в немногочисленных мемуарах. И в памяти их создателей: актеров, режиссеров, драматургов. Р. Р. Суслович, известный режиссер и педагог, навсегда сохранил преданность Ленинградскому траму, где начинался его творческий путь. Его постановка пьесы «Город на заре» А. Н. Арбузова в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола (1957) была овеяна романтическими воспоминаниями режиссера о своей трамовской молодости, о трамовских спектаклях.

Главный режиссер Ярославского драматического театра имени Федора Волкова Ф. Е. Шишигин пишет о Ленинградском траме: «Это был театр, который умел жить искренно, азартно, не в декларациях, а на самом деле интересами страны, интересами молодежи, стройкой нового. Это было действительно искусство ради жизни, то есть то единственное {8} искусство, которое имеет полное право на существование»[[1]](#footnote-2). Соколовский, по признанию Шишигина, как режиссер и как личность, сыграл огромную роль в его жизни.

«Моя комсомольская юность, — рассказывает главный режиссер Малого театра Б. И. Равенских, — неотделима от трамовского движения, в котором было так много энтузиазма, дерзости, юношеского задора, такое страстное стремление утвердить в искусстве новые этические и эстетические нормы. Помню молодого Шостаковича, сотрудничавшего с трамом, встречи трамовцев с Луначарским, Горьким, Мейерхольдом. Я думаю, что многие мои товарищи по трамовскому движению — режиссеры Суслович, Шишигин, Варпаховский, художник Вускович, артисты Владимир Соловьев, Николай Крючков, писатель Кнорре — так же, как и я, с благодарностью вспоминают свою трамовскую юность, время, когда закладывались драгоценные зерна нового понимания функции искусства в обществе»[[2]](#footnote-3).

Творческая биография отдельных трамов описана преимущественно в книгах и статьях мемуарного характера. П. Ф. Маринчик подробно рассказал о создании Ленинградского трама, его спектаклях, атмосфере работы[[3]](#footnote-4). Это ценные свидетельства очевидца и непосредственного участника описываемых событий: П. Ф. Маринчик был одним из основателей трама и его драматургом, автором популярных пьес — «Будни» (совместно с С. М. Кашевником) и «Мещанка».

Но в театроведческой литературе история трамовского движения, как и отдельных коллективов, отражена крайне скупо. Одно время, в 1940 – 1950‑х годах, трамовское движение упоминалось только как явление негативного порядка. Например, в первом томе «Очерков истории русского советского драматического театра» (1954) весь творческий путь театров рабочей молодежи изображался как цепь неудач и заблуждений.

{9} В 1960‑е годы театроведческая литература пытается уже более объективно исследовать и оценить опыт театров рабочей молодежи, историю отдельных коллективов.

Первой работой, где анализировался положительный опыт Лентрама, стала содержательная монография Н. А. Рабинянц «Театр юности. Очерк истории Ленинградского театра имени Ленинского комсомола» (Л.‑М., 1959). Г. А. Хайченко в книге «Путь советского театра» признает агитационное воздействие трамовских постановок, определенные достижения театров рабочей молодежи, особенно ленинградского, хотя считает, что «сомнительной была уже сама затея преждевременно профессионализировать их, сохраняя в то же время методологию самодеятельного искусства»[[4]](#footnote-5).

Цель настоящей книги — выявить специфику театров рабочей молодежи на материале творческой практики ведущих трамовских коллективов, прежде всего Ленинградского трама: его репертуар, методы работы, теоретические установки питали и вдохновляли все трамовские отряды. Биография и творческий путь Лентрама, игравшего «первую скрипку» в объединении молодых рабочих театров, рассмотрены здесь наиболее обстоятельно.

Лентрам представляет интерес не только сам по себе, но и как родоначальник мощного трамовского движения, характерного и примечательного явления в театральной жизни страны 1920 – 1930‑х годов. Поэтому не менее важно проследить истоки, этапы и судьбы трамовского движения в целом, определить сегодняшнее содержание традиции, созданной трамами.

Театры рабочей молодежи возникли в середине 1920‑х годов на стыке самодеятельного и профессионального искусства, долгое время сохраняя свое «срединное» положение между профессиональным театром и квалифицированным кружком. Это дает возможность рассмотреть истоки трамовского движения, коренящиеся в клубной сцене 1920‑х годов, процесс взаимовлияния и взаимообогащения любительского и профессионального театра.

# **{10}** Глава 1 От кружка к театру

В изменчиво пестрой картине театральной жизни середины 1920‑х годов можно было без труда разглядеть побеги, выхоженные Пролеткультом. Не потеряла своих сторонников и программа «театрального Октября», зычно провозглашенная В. Э. Мейерхольдом несколько лет назад. По-прежнему отрицалось старое сценическое искусство, как «буржуазное», идеологически чуждое рабочему классу. Нападки на «аков» (академические театры) продолжались. Под критическим обстрелом, как и раньше, были МХАТ, Малый театр, Ленакдрама, система Станиславского. Фильм С. М. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» расценивался как «победа над старым театром, взращенным придворными, дворянами, купцами и интеллигентами XIX века»[[5]](#footnote-6).

На дискуссии «Что дают актеатры?», организованной культотделом МГСПС в Колонном зале Дома Союзов 23 февраля 1925 года, академические театры (который раз!) предавались анафеме. Мейерхольд сурово обличал Малый театр: погряз в рутине, давно растерял искусство актерской игры, полон мертвых душ. Столь же воинственно высказывались и другие ораторы. Автор отчета об этом диспуте В. Ф. Федоров, ученик Мейерхольда, будущий постановщик спектакля «Рычи, Китай!», был категоричен: «Диспут показал, что актеатры в условиях советской действительности организм явно нежизнеспособный. Актеатры в агонии. Чем скорее эта агония кончится, тем лучше и для них, и для новой, нарождающейся советской культуры»[[6]](#footnote-7).

Взгляды деятелей «левого фронта» устремлялись на клубную сцену; пролеткультовский тезис о самодеятельном {11} искусстве как основе будущего театра встретил у них полную поддержку. Они противопоставляли профессиональный театр самодеятельному, признавая будущее за последним. Ленинградский критик А. И. Пиотровский пропагандировал новые формы клубного театра: единый художественный кружок (ЕХК), инсценировки, живую газету. Именно от них ожидалось коренное обновление театра. В статьях 1920‑х годов Пиотровский уверенно предрекал, что «будущая русская драматургия будет стоять под знаком “инсценировки”»[[7]](#footnote-8), что «в современной обстановке клубные кружки — это те же бродячие театры, которые подготовили в свое время великий расцвет английской и французской драмы»[[8]](#footnote-9).

В 1926 году появилась статья Пиотровского «К теории “самодеятельного театра”», где новые формы театральной самодеятельности противопоставлялись профессиональной сцене. «Уже сейчас очевидно, — темпераментно провозглашал критик, — что о прямом продолжении формальной нити профессионального театра не может быть и речи. Нить эта оборвалась, а конец новой — в руках у любителей»[[9]](#footnote-10). Взгляды Пиотровского поддерживали в то время многие критики и ответственные работники. Р. А. Шапиро, заведующий театральным отделом ленинградского Губполитпросвета, категорически утверждал, что будущее — за самодеятельным рабочим театром, за массовыми действами, инсценировками, рабочими празднествами[[10]](#footnote-11). Убежденно повторял А. А. Гвоздев: «… новый театр, новый социологически и художественно, может родиться только из самодеятельного театра»[[11]](#footnote-12).

Воинственной нетерпимости адептов «левого» искусства противостоял А. В. Луначарский, который от имени Советского правительства взял под защиту и МХАТ, и Малый театр, и Ленакдраму. В статье «Какой театр нам нужен?», напечатанной {12} в «Комсомольской правде» 12 июля 1925 года, Луначарский, признавая ценность и важность клубной театральной деятельности, предостерегал: «Тем не менее, конечно, разговоры о том, что клубная сцена и есть тот театр, который нам нужен, явно неосновательны. Этот принцип привел бы к крайнему снижению культуры…»[[12]](#footnote-13)

Что же накопил клубный театр за первые послеоктябрьские годы своего существования, что было дорого в нем поборникам нового, революционного искусства? Прежде всего — политическая устремленность, открытая тенденциозность («Кто не с нами — тот против нас!»), публицистичность. В клубной инсценировке непримиримо сталкивались два враждебных класса, две противоположные силы: рабочие и самодержавие, Красная Армия и белые, Парижская коммуна и монархия. Живая газета пропагандировала идеи пролетарской солидарности, высмеивала незадачливых западных политиков и генералов.

Клубная сцена смело применяла агитационные приемы воздействия на зрителей. Инсценировки и живые газеты вводили хоровое пение, музыку, спортивные упражнения, световые и звуковые эффекты. В инсценировках драматизировались демонстрация, митинг, военные маневры.

Все это вместе с искренней верой молодых, неопытных исполнителей давало подчас поразительные художественные результаты.

Луначарский признавал достоинства инсценировок. Он писал: «В настоящее время самодеятельный театр приобрел характер клубных инсценировок. Это очень хорошо… Здесь клубная театральная деятельность приобретает чрезвычайно важный характер. Не говоря о том, что она чрезвычайно занимательно и увлекательно передает публике определенный агитационный материал, она часто наталкивается на живые, в высшей степени современные, театральные темы, актерские приемы, режиссерские подходы и может служить поэтому как бы огромной лабораторией, в которой реально вырабатываются новые театральные формы»[[13]](#footnote-14).

{13} Клубный театр был театром социальной маски. В инсценировках и живых газетах непременно присутствовали политические «маски»: капиталист, генерал, соглашатель, поп. Кружковец не перевоплощался в эти образы — он только двумя-тремя резкими штрихами, всегда одинаковыми, намечал ту или иную типажную фигуру. Буржуй — сытый, в цилиндре; генерал — кровожадный, с кривой шашкой; соглашатель — трусливый, в шутовском костюме. В живой газете, наряду с политическими «масками», появились бытовые: хулиган, прогульщик, растратчик, бюллетенщик.

Принцип «масок» в инсценировке и живой газете, как признавал Пиотровский, «опирался не только на чисто теоретические и эстетические соображения, но и обусловливался трудностью и прямо-таки невозможностью для кружковцев-комсомольцев как-то “перевоплощаться”, преображаться в чей-либо сценический “образ” и вообще достигать каких-либо художественных результатов на путях традиционной психологической сценической игры»[[14]](#footnote-15). Кружковец в буффонных «масках» врагов революции издевался, обличал, и лицо рабочего паренька всегда выглядывало из-под наклеенных усов и бороды; озорные глаза комсомольца блестели из-под цилиндра капиталиста. Серьезность, пафос были необходимы, когда кружковцы изображали рабочих.

Живые газеты, как и вся клубная сцена тех лет, не могли пройти мимо Мейерхольда, его новаторских открытий. Критик С. С. Мокульский, присутствовавший весной 1925 года на городском состязании ленинградских единых художественных кружков, подметил и одобрил ориентацию этих кружков на Мейерхольда: «Отсюда стремление к развертыванию действия на станках; отсюда — усвоение новых приемов светового монтажа, в частности пользование прожекторами; отсюда — тщательная ритмизация массовых и групповых сцен, разумная и целесообразная экономия жестов и движений, в целях максимальной выразительности»[[15]](#footnote-16).

{14} К середине 1920‑х годов самодеятельная сцена накопила немало ценного. Именно здесь, в этой массовой театральной лаборатории, были сделаны первые пробы изображения нового, современного быта и новых героев, рожденных революцией. В этих пробах и поисках рождались своеобразные режиссерские приемы, принципы актерской игры, стиль спектакля. Естественно, что профессиональный театр, в те годы вплотную приблизившийся к современности, заинтересованно оглядывался на клубную самодеятельную сцену, подхватывая ее открытия и находки.

В середине 1920‑х годов многие критики подмечали следы влияния клубной самодеятельности в таких спектаклях, как «Д. Е.» в ТИМе, «Девственный лес» Э. Толлера в БДТ, мхатовское «Горячее сердце» и даже балет «Красный вихрь» в Ленинградском театре оперы и балета. Но оценивалось это по-разному.

А. А. Гвоздев видел опасность в том, «что крепкий своей организованностью старый театр поглотит молодые ростки самодеятельного театра»[[16]](#footnote-17), и призывал ударить по системе старого театра в целом.

В 1927 году Б. В. Алперс выступил с обстоятельной статьей о воздействии самодеятельного сценического искусства на профессиональный театр. Он писал: «Театр крупных социальных событий, театр внешней динамики, завоевавший сейчас почти все профессиональные сцены, создавший особый стиль спектакля и уже начинающий исчерпывать свои возможности, — ведет свое начало от “самодеятельной” инсценировки… Излюбленный композиционный прием современной драматургии — строение пьесы мелкими эпизодами и картинами — был впервые применен на клубной сцене и уже отсюда перешел в руки профессиональных драматургов. Принцип режиссерского построения спектакля — монтаж разрозненных кадров, своеобразное использование сценической площадки — также впервые был создан и проверен в стенах клуба рабочей молодежью. Агитационные маски, в таком изобилии демонстрировавшиеся на сценах профессионального {15} театра за последние годы, определившие в свое время лицо многих театральных коллективов типа “Синей блузы”, — родились в клубных самодеятельных кружках»[[17]](#footnote-18).

В середине 1920‑х годов инсценировки, живые газеты, агитсуды — эти ведущие жанры агитационного театра, возникшего в период гражданской войны и связанного с самодеятельностью рабочих клубов, — начали терять своих зрителей. Залы клубов, еще год назад не вмещавшие всех желающих, теперь частенько пустовали на представлениях живой газеты или инсценировки; здесь все меньше слышалось аплодисментов и все больше иронических замечаний. «Уж лучше бы что-нибудь комическое поставили!» — бросил сердитую реплику зритель в Ленинградском клубе печатников[[18]](#footnote-19), где показывали агитгиньоль С. М. Третьякова «Слышишь, Москва? — Слышу!». Рецензент «Ленинградской правды» в обзоре постановок клубной сцены, созданных к 8 Марта 1924 года, заметил: «Жалко было смотреть и на постановку, и на исполнение, а если хотите, даже на бедность сюжета этих инсценировок»[[19]](#footnote-20).

Времена менялись: участники драмкружков и зрители, уставшие от громких и шумных инсценировок, декламационной живой газеты, потянулись к пьесе. Любопытно сравнить два диспута, проведенных культотделом МГСПС. Первый — «За и против спектакля в рабочем клубе» — состоялся 9 декабря 1924 года в Центральном доме работников искусств. Докладчики — председатель ЦК московского Пролеткульта, драматург В. Ф. Плетнев и критик Э. М. Бескин — высказались против спектакля в клубе как формы реакционной сравнительно с клубной инсценировкой и живой газетой, да и в прениях у спектакля почти не было защитников. Представители Губполитпросвета и МГСПС также поддержали докладчиков[[20]](#footnote-21).

{16} Второй диспут — «Спектакль или живая газета» — был проведен летом 1925 года. Атмосфера уже заметно изменилась, хотя прошло всего полгода. Выступавшие критиковали живую газету, об изгнании пьесы из клуба никто не говорил. «Оказалось, — писал в отчете об этом диспуте О. Любомирский, — что у пьесы имеется целый ряд горячих защитников, и даже среди низовых клубных работников. В то время как на зимнем диспуте на ту же тему за пьесу раздавались единичные робкие голоса, в настоящее время даже такой поборник самодеятельной художественной работы в клубе, как В. В. Тихонович, высказался против гонений на пьесу в клубе»[[21]](#footnote-22).

В сезоне 1926/27 года культотделом ЛГСПС были проведены дискуссии по рабочим клубам о театральной политике и клубном репертуаре. Печатая материалы об этих диспутах, журнал «Жизнь искусства» с некоторым удивлением сообщал о неоднородности рабочих зрителей и их вкусах: одним нравился театр Пролеткульта, другие предпочитали академические театры, третьи — Театр имени Вс. Мейерхольда. В чем рабочие зрители были единодушны — это в неприятии литмонтажей, инсценировок, живых газет[[22]](#footnote-23).

Поборники самодеятельного театрального искусства в его оригинальных, не повторявших профессиональный театр формах, всячески пытались отстоять «чистоту» клубной сцены. Они выдвинули «клубную пьесу» на аванпосты любительского театра. В 1925 году конференция ленинградских единых художественных кружков вынесла резолюцию: «Рядом с праздничной инсценировкой и на местном материале построенной живой газетой должна стать, как наиболее совершенная форма ЕХК, “клубная пьеса”, сохраняющая основные формы инсценировки и живой газеты, но обладающая в то же время единым и увлекательным действием (сюжетом)»[[23]](#footnote-24).

{17} Клубную пьесу пропагандировали. «Лицом к клубной пьесе!» — призывал в 1925 году журнал «Жизнь искусства». «Крестьянская газета» организовала конкурс на лучшую клубную пьесу, но его результаты оказались плачевны: из 4000 пьес, поступивших на конкурс, лишь одну признали пригодной к постановке, да и то после значительной переработки. В основном на клубной сцене ставились пьесы, уже шедшие на профессиональных сценах, в том числе академических. К десятилетию Октября в московских клубах были поставлены «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского, «Амба» З. Я. Чалой (Антоновой), «Клеш и уголь» В. А. Голичникова и Б. В. Папаригопуло. В 1926 году 25 ленинградских драмкружков показали 280 постановок, из них 180 — это пьесы, и чаще всего из репертуара профессионального театра.

Изменение художественной политики в клубах испугало многих ревнителей самобытности самодеятельного театрального искусства. Пиотровский увидел в этом рецидивы культурнической теории самодеятельного театра, то есть театра подражательного, в отличие от любительства конструктивного, ищущего оригинальные художественные формы[[24]](#footnote-25). Возражения посыпались со стороны «действенных ячеек», которые занимались «общественным оборудованием человека», оформлением нового быта, организацией массовых действ.

На защиту специфических форм клубной театральной деятельности ринулся Б. И. Арватов, конструктивист, видный теоретик Пролеткульта и «Лефа», выдвинувший лозунг утилитарно-производственного искусства. Возвращение клубной сцены к пьесе он воспринял как «отход к цитадели правого театра, к Малому, Коршу, драмкружкам, к последней любительщине, к бытовщине и натурализму, к луне, соловьям, к беседкам со вздохами и т. д.»[[25]](#footnote-26).

Пролетарское искусство, по Арватову, возможно только как искусство агитутилитарное и технико-конструктивное; его цель — слиться с жизнью и раствориться в ней. Живая {18} газета рассматривалась Арватовым как первая утилитарная театральная форма, доказывающая правильность теории производственного искусства. (Позже, на совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 года были отвергнуты как несостоятельные пролеткультовская идея производственного искусства, теория единого художественного кружка и «действенных ячеек».)

На страницах ленинградского журнала «Рабочий и театр» в 1925 году велась дискуссия «На путях рабочего театра. Какой театр нам нужен?». Ленинградские критики болезненно переживали утрату театрального первенства родного города, гибель многих интересных начинаний, таких, как массовые празднества, «Народная комедия». «И поистине мало надежд на то, — сокрушался. Пиотровский, — что этот сезон остановит чудовищное театральное разорение, вот уже несколько лет висящее над нашим городом»[[26]](#footnote-27).

Пессимизм критика легко понять, если вспомнить, что, начиная с апреля, летом и осенью 1925 года Ленинград принимал один за другим московские театры: Театр Революции, ТИМ, Музыкальную студию МХАТ под руководством В. И. Немировича-Данченко. Наибольшее внимание — и критика и зрители — оказали В. Э. Мейерхольду и его постановкам: «Озеро Люль» и «Учитель Бубус» А. М. Файко, «Доходное место» и «Лес» А. Н. Островского, «Д. Е.» (по роману И. Г. Эренбурга), «Мандат» Н. Р. Эрдмана.

Гастроли Театра Мейерхольда в Ленинграде каждый раз становились событием, праздником; о спектаклях театра, его актерах и о самом мастере много спорили, писали. Особенно восторженно принимали Мейерхольда критики «левого фронта» и провожали из Ленинграда с горькими сожалениями. «Театр Вс. Э. Мейерхольда уехал, — сокрушался А. А. Гвоздев. — После пышного театрального празднества, длившегося целый месяц, мы снова у разбитого корыта. В силу контраста еще острее чувствуешь окружающую нищету»[[27]](#footnote-28).

{19} Правда, и спектакли ленинградских театров (Акдрамы и Малого оперного) встречали шумный прием столичных зрителей. Мейерхольдовский «Маскарад» и оперетта «Желтая кофта» (постановка Н. В. Смолича) собирали в Москве в 1926 году равно переполненные залы. Московский корреспондент журнала «Жизнь искусства», язвительно посмеявшись над отсталостью ленинградских театров, назвав «Маскарад» музейным экспонатом, а «Желтую кофту» эстетским зрелищем, все же верно объяснил причину успеха ленинградских гастролей в Москве:

«Ленинградцы показали нам то, чего не было в эти годы в Москве. Зритель-москвич отвык от роскошного убранства сцены. Даже яркие пятна “Горячего сердца” в МХАТ потрясали его своей непривычностью.

Все эти годы наши театры нарочно опрощались, и эта простота, эти деревянные щиты вместо живописных декораций, прозодежда вместо пышного костюма, прожектора вместо радужных переливов огней — все это считалось даже признаком хорошего тона. Казалось — так надо поступать для зрителя, для революции, для того, чтобы не отстать. И — нужно признать — в этом нарочном опрощении наши театры заходили порой слишком далеко. Неуклюжие, однотонные конструкции вызывали часто желание не вглядываться в них, а уйти домой. Какая-то серость — сплошная, удручающая — рекомендовалась порой со сцены как стиль современного театра»[[28]](#footnote-29).

Ленинградцам было чем похвалиться — и не только «Маскарадом» или «Желтой кофтой». На старейшей академической сцене шли «Яд» А. В. Луначарского, «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова. Но Пиотровский, пропагандист «левого фронта» в искусстве, ждал побед от революционного театра, а не от бывшей Александринки. По его убеждению, старое, традиционное искусство было неспособно выразить новое содержание жизни, тот огромный переворот в обществе, который совершила революция. А как раз в эти годы ленинградский «левый фронт» не мог ничем похвастаться, {20} не говоря уже о том, что не имел ничего равного Мейерхольду и его театру. С. Э. Радлов с грустью признавал: «К особенностям Ленинграда относится также крайняя слабость его левого крыла. Не говорю “фронта”, такого нет и в Москве, но даже крыла. Тому причиной, с одной стороны, некоторые давления с театральных высот, боящихся левизны, с другой — материальная невозможность существовать молодому театральному организму…»[[29]](#footnote-30)

А. И. Пиотровский 30 ноября 1926 года на собрании членов Московского общества драматических писателей и композиторов прочел доклад «Театральная Чухлома в Ленинграде». Название говорило само за себя.

Нападая на старое искусство, обвиняя академическую сцену в аполитичности, Пиотровский и его соратники не могли противопоставить ей что-то конкретное: у сторонников «левого фронта» в Ленинграде было знамя, но не находилось пока знаменосцев.

Правда, и в Москве критики «левого фронта» с надеждой посматривали вокруг, искали, на кого можно опереться помимо Мейерхольда. Мейерхольд то и дело взрывал свои же собственные концепции, а тем более стройные построения критиков. Каждая его новая постановка озадачивала. «Лес» вызвал разлад в недавно дружно сомкнутых вокруг вождя «театрального Октября» рядах критиков. Спектакль атаковали и «справа» и «слева». В. В. Маяковский негодовал: «Затхлый “Лес” Островского на революционных подмостках был шагом назад!»[[30]](#footnote-31) Э. М. Бескин упрекал Мейерхольда в ревизионизме: «Когда на Островского падает внимание недавнего лидера “театрального Октября”, его вдохновителя, фактически — знамени всего “левого фронта”, здесь поневоле запнешься. Здесь надо подумать… После всех отпоров малейшей ориентации на Островского, после громыхающего “долой” — разве это не ревизионизм?»[[31]](#footnote-32)

В. И. Блюм, редактор журнала «Новый зритель», мрачно {21} констатировал: «После постановки “Леса” (“Бубус”, “Мандат”, “Рычи, Китай!”) начинается стремительный откат Мейерхольда от “театрального Октября”»[[32]](#footnote-33).

Критиков «левого фронта» возмущало, что среди членов юбилейного комитета (чествование театра Мейерхольда в связи с пятилетием) был сам Станиславский, что Мейерхольд уже не обрушивался с прежней нетерпимостью на МХАТ, а «Горячему сердцу» в постановке Станиславского даже пропел дифирамбы. Рассерженный Блюм перевел Мейерхольда из вождей «театрального Октября» в герои «театрального термидора» — цитированная его статья так и называлась: «Театральный термидор».

Мысль о создании нового молодого театра носилась в воздухе. На театральных диспутах, в печати звучали разнообразные рекомендации. Режиссеры и критики, близкие к Пролеткульту, призывали к «орабочению» уже существующего профессионального театра: наиболее талантливые члены драмкружков должны идти в театры, чтобы изнутри способствовать перерождению профессиональной сцены. Сторонники единого художественного кружка считали, что молодой театр следовало организовать на федеративных началах из нескольких крепких самодеятельных коллективов, работавших по принципу ЕХК. А. А. Гвоздеву представлялось главным воспитание нового актера-профессионала, который воспринял бы «все порождения самодеятельности и претворил бы их в театральное искусство нового стиля и создал бы Новый театр»[[33]](#footnote-34).

Громкими декларациями заявляли о себе разные театральные начинания тех лет. «Театр 1924 года» выдвинул лозунг «Вперед к натурализму!», собирался каждый год менять в названии дату, чтобы подчеркнуть связь с текущей современностью. Его руководитель, в прошлом актер «Кривого зеркала», потом режиссер и композитор ленинградского Пролеткульта Г. В. Баньковский, был сторонником синтетического театра. Первая постановка молодого коллектива «Вершининцы» {22} (инсценировка повести Вс. Иванова) разочаровала — декларации звучали привлекательнее.

Критики ленинградского «левого фронта» особенно внимательно следили за молодыми театральными коллективами, где сохранялись методы и формы клубной сцены: Рабочий театр Пролеткульта, Красный театр, драматические студии в рабочих клубах.

Удачная работа театральной мастерской Пролеткульта «Признание СССР», показанная в ноябре 1924 года, вызвала интерес к молодому коллективу. Наиболее сильная часть рабочих-любителей была снята с производства. Следующая постановка «Пресс и молот» явилась уже выступлением Рабочего передвижного театра. Он добросовестно ставил инсценировки и «агитки»; в спектаклях давались образцы молодежного досуга, популяризировались стандарты нового обихода, новой песни и танца. Театр ставил перед собой скромные задачи, не претендуя на новаторство: роль «знаменосца» направления ему явно не подходила.

Красный театр, созданный группой участников художественной самодеятельности, открылся 24 октября 1924 года боевым агитационным спектаклем «Джон Рид» (по книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир»). Организаторы театра В. Е. Вольф, Г. А. Авлов, И. Г. Терентьев были связаны с практикой клубной сцены. Спектакль «Джон Рид» (автор инсценировки и постановщик И. Г. Терентьев) был встречен восторженно: зал клуба совторгслужащих, где выступал Красный театр, не мог вместить желающих. Героике революции и гражданской войны были посвящены и следующие премьеры театра: «Товарищ Семивзводный» В. А. Голичникова и «Мы сами» Б. В. Папаригопуло и Голичникова (по повести Б. А. Лавренева «Ветер»).

Творческие устремления молодого коллектива были поддержаны во время гастролей Красного театра в Москве весной 1925 года. Н. Д. Волков писал: «“Джон Рид”, “Семивзводный” и “Мы сами” — можно принять лишь как поиски новой пьесы. Хорошо, что театр не только ищет пьесы, но и сам пытается внутри своего коллектива создавать тексты и сценарии. Это, конечно, тоже идет от корней самодеятельной сцены. Режиссерски Красный театр силен своими “массовками”. {23} Здесь есть что посмотреть не только клубникам, а и профессиональным режиссерам. Толпа Красного театра полна жизни и деятельности, и, самое главное, она отражает эпоху октябрьских лет, эта толпа подлинно исторична»[[34]](#footnote-35). Отметив близость театра клубной сцене, Н. Д. Волков вместе с тем назвал его «лабораторией новых форм».

Но Красный театр, завоевавший признание зрителей и критики, из-за административных неувязок в Ленинградском Совете профсоюзов, в ведении которого находился театр, вскоре был снят с дотации и летом 1925 года закрыт[[35]](#footnote-36).

И. Г. Терентьева пригласили в Ленакдраму для постановки «Пугачевщины» К. А. Тренева. «Левый» режиссер не нашел общего языка с труппой академической сцены. Спектакль передали Н. В. Петрову, Л. С. Вивьену, К. П. Хохлову; вместо И. В. Ильинского на роль Пугачева ввели Я. О. Малютина. Терентьев ушел в театр Дома печати (Фонтанка, 21) — эта сцена стала площадкой для его новых режиссерских экспериментов. Он убежденно декларировал: «Только через отрицание пьесы возможно будет создать большой спектакль.

Не музыка — а звукомонтаж!  
Не декорация — а монтировка!  
Не живопись — а светомонтаж!  
Не пьеса — а литмонтаж!

То есть уменье использовать элементы, отрывки, части, кусочки — для той первоначальной мозаики, которая, сливаясь в исторической перспективе, дает картину пролетарской культуры»[[36]](#footnote-37).

Среди многочисленных клубных драмкружков Ленинграда заметно выделялись студия «Пролетарский актер» при культотделе Губпрофсовета и студия при Доме коммунистического воспитания молодежи имени М. В. Глерона. Они олицетворяли {24} два прямо противоположных направления в клубной театральной работе.

Руководители студии «Пролетарский актер» А. Н. Орбелов и М. В. Кастальская окончили училище Малого театра по классу А. П. Ленского и начинали свою актерскую жизнь под руководством Станиславского в Московском Художественном театре. Несчастный случай на репетиции вынудил Орбелова оставить сцену. В 1920 году Орбелов и его жена Кастальская возглавили студию «Пролетарский актер». Первые два года они посвятили учебно-педагогической работе с молодежью по методам МХАТ. Среди постановок студии были «Человек и оружие» Шоу, «Тартюф» Мольера, «Сверчок на печи» Диккенса, пьесы Островского. В общем, студия, хотя и чисто пролетарская по составу, не отличалась от других любительских коллективов, не содержала особых новаций в работе и методах постановок, хотя по уровню режиссуры, культуры спектакля она выделялась среди других. «Орбелов и Кастальская, — вспоминал В. Е. Рафалович, — работая вместе, дополняли друг друга. Орбелов главное внимание сосредоточивал на постановке спектакля в самом прямом смысле этих слов… Кастальская же осуществляла функции режиссера-педагога, занималась с актерами техникой речи, проводила репетиции отдельных сцен»[[37]](#footnote-38).

С 1923 года внимание деятелей ленинградского «левого фронта» начал привлекать драмкружок при Доме коммунистического воспитания молодежи имени М. В. Глерона. Среди самодеятельных кружков Ленинграда глероновцы выделялись боевой целеустремленностью, а главное — ощутимыми результатами своей деятельности. Инсценировки «Человек в рыжем парике», «Комсомольское рождество», четыре программы живой газеты «Глероновский карандаш» пользовались большим успехом у молодежной аудитории. Кружковцы умели танцевать, петь в хоре, делать акробатические трюки, играть на музыкальных инструментах. У них был энергичный руководитель Михаил Владимирович Соколовский, уже завоевавший авторитет как режиссер, автор нескольких пьес, поставленных в Доме Глерона: «Настина {25} обида», «Женитьба Интеллигентского», «Поход десяти тысяч» (по роману Серафимовича «Железный поток»). В. Е. Рафалович, который познакомился с М. В. Соколовским в 1925 году, сразу почувствовал его незаурядную индивидуальность: «Этот коренастый широкоплечий паренек, в вышитой косоворотке, с небрежно зачесанной русой шевелюрой, с насмешливым и в то же время добродушным взглядом привлекал к себе прямотой характера, склонностью говорить правду в глаза, наконец, природной талантливостью, которая чувствовалась в нем постоянно…»[[38]](#footnote-39)

Было очевидно, что глероновцы переросли рамки любительского кружка, и предложение о создании на его базе рабочего театра звучало все чаще. Городской театральный совет, обсудив работу глероновцев, высказался за перевод этого коллектива на положение рабочего молодежного театра. В июне 1925 года Губполитпросвет утвердил «Театр рабочей молодежи» и определил его задачи: «Дать за минимальную плату ряд интересных спектаклей, отвечающих на политические и бытовые запросы молодежи, выявляя и оформляя достижения клубных самодеятельных кружков, тем самым являясь продолжением массовой клубной работы, организуя вечерний и праздничный досуг»[[39]](#footnote-40).

«Крестным отцом» Лентрама был А. И. Пиотровский, известный ученый, переводчик, драматург и критик. Он заведовал «философской частью» театра, как определили его функции сами трамовцы, помогал Траму и словом и делом.

22 сентября труппа со своим режиссером М. В. Соколовским приступила к работе. Вскоре афиши известили, что Трам открывается 21 ноября 1925 года комсомольской комедией с песнями и танцами «Сашка Чумовой» в Доме Глерона (Звенигородская, 10). Деньги на оформление спектакля ребята заработали, снимаясь в массовках фильма «Чертово колесо».

П. Ф. Маринчик рассказывал, что открытие не обошлось без курьезов: «Пьеса Горбенко явилась прямым откликом на комсомольские дискуссии и поднимала один из злободневных {26} вопросов тех времен: комсомол и уличная шпана. “Сашка Чумовой” вызвал огромный интерес не только среди комсомольской общественности, но и среди “братишек”. Стоустая молва донесла до них весть о том, что Сашка Чумовой — “свой парень”. Однако комсомольцев пригласили на спектакль, а шпану нет. И тогда она сама пришла и оцепила Дом Глерона: а мы, что, рыжие? Хулиганы ломились в двери, били стекла и орали “Даешь!”»[[40]](#footnote-41). Утихомирило «братишек» лишь обещание дать спектакль специально для них.

«Сашка Чумовой» был встречен критикой доброжелательно, хотя ему прочили весьма скромный успех, да и то лишь в рабочих клубах. А молодежь штурмовала Трам заявками на этот спектакль, и в первый сезон, когда театр выступал только восемь раз в месяц, «Сашка Чумовой» прошел более пятидесяти раз.

Молодой коллектив быстро завоевал популярность в Ленинграде. Каждый его новый спектакль рождал дискуссии; высказывались разные, иногда прямо противоположные мнения о перспективах развития театра. Одни ратовали за особый, трамовский тип спектакля, актерской игры, не повторяющий формы профессиональной сцены. В статье журнала «Рабочий и театр», посвященной первому трамовскому спектаклю «Сашка Чумовой», было сказано: «При его оценке должны быть оставлены всякие привычные профессиональные мерки. Нельзя и нелепо требовать от веселящихся, играющих комсомольцев актерской техники или от руководителя игры — сложной режиссерской композиции. Не хочется даже говорить о способностях, “данных” и т. п. … Слабые места игры именно в том, что не изжито еще окончательно влияние профтеатра»[[41]](#footnote-42).

Существовала и другая точка зрения, высказанная Г. Е. Белицким: «Ближайшая задача трама — порвать пуповину, связывающую его с театром драмкружков. Наряду с сохранением и дальнейшим развитием физкультурных и балаганных навыков клубной сцены, трам должен дать своему актеру {27} методы, которыми обладает любой, самый средний актер профтеатра»[[42]](#footnote-43).

Споры, кипевшие вокруг театра рабочей молодежи, не утихали, а, напротив, разгорались по мере роста трамовского движения и достигли кульминации в 1927 году. В «Комсомольской правде» и на страницах «Комсомольского агитпроп-работника» с июля по ноябрь печатались статьи «за» и «против» трама. Что такое трам — любительский коллектив повышенного типа или профессиональный театр? Если театр, то в чем его отличие от уже существующих театров? Какое место занимает он в современной театральной системе? Да и сама идея театра рабочей молодежи вызывала критику. Резко отрицал возможность и нужность подобных театров работник Агитпропа ЦК КСМ С. Шор. Он критиковал аргументы защитников трама, особенно тезис о том, что трамовцы будут все делать сами. Ему виделся другой путь: «Вместо создания трамов необходимо было бы бросить силы на укрепление революционных театров, сорганизовать общественность для организационного давления на старые театры, укрепить рабочей молодежью театральные техникумы, укреплять рабочие драмкружки и т. д.»[[43]](#footnote-44).

Инициаторы трамовского движения не совсем отчетливо представляли себе, что же такое трам; их доводы бывали подчас туманны и противоречивы. И. И. Чичеров, утверждавший, что трам — это показательный драмкружок, через некоторое время опровергал свой же тезис: «Заменять, подменять трамовское движение показательным драмкружком значит санкционировать кустарщину, утверждать халтурный, шаблон, который и без того надоел в нашем клубе взрослому и молодому человеку. Нам нужен профессиональный самодеятельный театр рабочей молодежи»[[44]](#footnote-45).

Что такое «профессиональный самодеятельный театр», — осталось неясным, хотя Чичеров не раз брался растолковать {28} это. С ним спорили и противники и сторонники трама. «Театр рабочей молодежи, как его себе представляет тов. Чичеров, — иронизировал писатель Б. И. Ивантер, — идиллия, где мирно, как лев с ягненком, сожительствуют работа на производстве с игрой на сцене, общественная работа на фабрике, углубленная учеба в траме и открытие новых театральных Америк Колумбами, принужденными таскать на себе свои громоздкие корабли, — по-моему, вредная утопия»[[45]](#footnote-46).

Аргументы защитников трама действительно были уязвимы. Если какие-то молодые любители переросли уровень драмкружка, если они талантливы, то почему не посылать их в театральные школы и техникумы? Если основная цель — приблизить театр к рабочей молодежи, почему не снизить цены и не сделать их более доступными массам? Это изменило бы социальный состав публики. Кроме того, легче было бы создать филиалы в рабочих районах, чем тратить время и силы на организацию нового театра.

Главный режиссер Театра имени МГСПС Е. О. Любимов-Ланской, также вступивший в дискуссию, поддержал идею театра рабочей молодежи и конкретно определил преимущества молодого коллектива: «Почему я за театр, актерами в котором будут молодые рабочие, пришедшие непосредственно с производства? Потому что такие актеры принесут с собой, во-первых, непосредственность, во-вторых, искренность и, в‑третьих, неиспорченность»[[46]](#footnote-47).

Пиотровскому виделось большое будущее трама: он спорил и с защитниками и с противниками трама. С теми, кто считал трам просто самодеятельным кружком; с теми, кто предрекал ему путь обычного профессионального коллектива; с теми, кто возлагал скромные задачи на молодые театры. «Да, трам в конечном счете должен вылиться в профессиональный театр, — развивал свою мысль в 1927 году Пиотровский, — но в том-то все и дело, и об этом нельзя ни на минуту забывать, что профессионализм трама является {29} и должен являться профессионализмом особого вида. Трамизм обозначает начало строительства новой системы профессионального театра»[[47]](#footnote-48). Критик ждал от трама коренной реформы актерской игры, драматургии, формы спектакля.

Естественно, наибольшей убедительностью обладали высказывания ленинградцев (Пиотровского, Соколовского и др.), ибо художественная практика Лентрама была плодотворной. Его пьесы «Сашка Чумовой», «Фабзавшторм», «Будни» и «Зорька» были изданы; «Бузливая когорта» и «Будни» вошли в репертуар других трамов. На ленинградцев равнялись многие трамовские коллективы; к выступлениям руководителей Лентрама внимательно прислушивались по всей стране.

# **{30}** Глава 2 Режиссер М. В. Соколовский и ленинградский трам

Открытие Лентрама 21 ноября 1925 года прошло спокойно, без архиреволюционных деклараций и шумихи. Его руководители были сдержанны, рассказывая о художественной программе молодого театра. А. И. Пиотровский заявил: «Это должен быть театр, целиком опирающийся на драматургию рабочей молодежи, на творческий коллектив из рабочей молодежи, на режиссуру, лишь переносящую в профессиональный план обстановку и навыки клубной работы»[[48]](#footnote-49). В декларации Пиотровского явственно слышались отголоски пролеткультовских теорий и лозунгов «театрального Октября» Мейерхольда. Не случайно трамы нередко возникали и работали под эгидой Пролеткульта: районный Рогожско-Симоновский в Москве, Харьковский, Иваново-Вознесенский.

Пролеткультовский тезис, отрицавший специфику театра, сохранился в трамовских программах: трам не театр, а комсомольский агитпроп, ведущий агитацию средствами театра, а трамовец — комсомольский активист, или, как уточнили позже, «взволнованный докладчик». Но все это оставалось на бумаге, а в действительности трам был именно театром, и никакие заклинания не уничтожали его театральной сущности.

П. М. Керженцев, один из активных деятелей и теоретиков Пролеткульта, автор книги «Творческий театр», выдержавшей пять изданий, выдвинул положение: рабочий отдает театру только свой досуг. На практике это оказалось невозможным, и Пролеткульт вынужден был снять студийцев с производства и перевести их на государственную стипендию. Ленинградские трамовцы на первых порах также пытались совместить театр и производство, но вскоре должны были отказаться {31} от подобного «раздвоения» и целиком посвятить себя театру.

Профессиональное сценическое мастерство для актера-рабочего — дело второстепенное, утверждали пролеткультовцы. Отсутствие профессиональной выучки у молодых исполнителей не смущало режиссеров и руководителей трамовского движения. Напротив, театральную «неиспорченность» трамовцев рассматривали как их преимущество, ибо это означало свободу от разного рода штампов и открывало дорогу к выработке нового профессионализма.

Как и театры Пролеткульта, трамы, а также близкие им театральные коллективы в первый период своей деятельности делали ставку на рабочего драматурга, то есть выходца из рабочего класса. Г. А. Авлов, один из организаторов и руководителей Красного театра, неоднократно высказывался в печати, что Красный театр ждет современных пьес, написанных самими рабочими, и приложил немало сил к организации кружка рабочих-драматургов при театре. Для него ответ на вопрос «Откуда ждать драматурга?» был бесспорен: из рабочих клубов, из среды самодеятельных авторов живых газет, инсценировок и т. п.

Только что возникшие молодые театры, не выжидая, когда появятся пьесы о современной жизни, взялись создавать их сами. В стенах студии «Пролетарский актер» рождалась пьеса Д. А. Щеглова «Пурга» (1925). Режиссер И. Г. Терентьев инсценировал для Красного театра книгу Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», для театра Дома печати — роман С. А. Семенова «Наталья Тарпова». Он написал и поставил в 1926 году на сцене театра Дома печати пьесу «Узелок», сюжет которой — о растратах и растратчиках — был подсказан автору живой газетой.

Лентрам выдвинул из своей среды группу драматургов (Н. Ф. Львов, П. Ф. Маринчик, А. Н. Горбенко) и ставил только их произведения, возведя это в основной принцип формирования репертуара. Актер Центрального трама Н. В. Ростиславлев написал для своего театра пьесу «Дай пять». Один из организаторов Ростовского трама, будущий драматург И. И. Назаров, был автором пьесы «Цеха бурлят», поставленной здесь (он же исполнил главную роль в спектакле).

{32} Трам в первые сезоны оставался студией — и организационно, и по существу: ребята днем трудились на производстве, а вечером спешили в Дом Глерона на репетицию или ехали в рабочий клуб, где театр давал выездной спектакль. В промежутках между репетициями и спектаклями с ними работали, на общественных началах, как принято говорить нынче, педагоги и режиссеры А. И. Пиотровский, И. В. Мейерхольд, Ф. Ф. Кнорре, В. В. Гуров, А. Н. Морозов.

Ориентация на клубную сцену оберегалась и поддерживалась в деятельности ленинградского коллектива. Связь с клубным театром подмечали критики, писавшие о его спектаклях. И сами вдохновители трамовского движения на этом настаивали. Соколовский считал, что «в задание трама входит в первую очередь закрепить, углубить и опрофессионалить приемы клубной, комсомольской игры»[[49]](#footnote-50). Комсомольский театр опирался на опыт, накопленный глероновским драмкружком. Учеба здесь строилась с упором на воспитание синтетического актера: трамовцы много занимались в классах сценического движения, акробатики, музыки и танца. От живой газеты и клубной инсценировки вели родословную ранние трамовские спектакли.

В комедии Горбенко «Сашка Чумовой» легко угадывалось ее живгазетное происхождение. Центральный герой Сашка был «живгазетной маской» комсомольца — разгильдяя и хвастуна, Саша Деловой и Нюра — «масками» серьезных комсомольцев. Буффонный прием изображения отрицательных персонажей — контрабандистов, шпаны, растратчика Жохова — тоже пришел из клубного театра.

«Фабзавшторм» Д. Г. Толмачева и «Зорька» Н. Ф. Львова были написаны в форме инсценировки с несколько усложненным сюжетом. В «Бузливой когорте» И. В. Скоринко, воссоздавшей страницу героической истории комсомола, отчетливо проступали контуры политинсценировки.

Н. Ф. Львов, один из активных трамовских драматургов, утверждал: «Действительная драматургия “сегодня” вырастет лишь на усвоении принципов и элементов инсценировки-агитки, {33} умноженных на отобранный опыт драматургии прошлого»[[50]](#footnote-51). Его «Зорьку» называли комсомольским «Штормом»: с пьесой Билль-Белоцерковского ее сближали и тема, и драматургическая форма инсценировки, где главный герой — коллектив, а основа конфликта — открытая, непримиримая схватка двух классов.

От клубной сцены отталкивался и режиссер Соколовский. Его спектакли напоминали игру — веселую комсомольскую игру, практиковавшуюся в клубах, где любители-комсомольцы, дурачась, разыгрывали смешные сценки из жизни молодежи или восстанавливали перед немногочисленной публикой, своими же товарищами по заводу, эпизоды заводской жизни, вовлекая в игру зрителей. В этих условиях сохранялась естественность исполнителей, находил выход инстинкт игры, свойственный человеку вообще и обостряющийся в годы крутых социальных переломов. В спектаклях представал театрализованный быт с его легко узнаваемыми атрибутами и приметами, с точно воссозданной атмосферой. Сюжетообразующими элементами ранних трамовских спектаклей были песни, музыка, танцы, физкультурные упражнения. Ударными моментами стали массовые сцены с песнями, плясками, спортивными играми.

Соколовского и трамовских исполнителей не смущало, что сюжетные перипетии комедии Горбенко — о похождениях непутевого Сашки Чумового, призванного на службу во флот, но опоздавшего к месту сбора, были утрированы, часто неправдоподобны. Для режиссера все эти события пьесы явились только поводом к веселой комсомольской игре и озорным шуткам. «Авантюрные похождения “бузилы” Сашки, — писал рецензент “Ленинградской правды”, — переплелись с комсомольской игрой, песней и частушкой. Внесенные режиссером приемы профессионального театра только упорядочили, организовали эту игру, не тронув и не засушив ее самобытного юмора и веселья»[[51]](#footnote-52). Спектакль, лаконично, без акцента на {34} быт, оформленный художником А. Ф. Зоновым, шел в динамичном темпе, легко, живо.

Соколовский начинал спектакль живгазетным антре: выходом всех участников на сцену. Они запевали трамовский марш:

Здорово, братишки,  
Здорово, комса!  
Затягивай песню на все голоса!

Припев марша подхватывал весь зал:

Стоим у станков  
Мы всегда по утрам,  
А вечером наша нагрузка —  
Трам!

В финале участники спектакля вместе с режиссером опять выходили на сцену с прощальной песенкой:

Прощай, веселый комсомол,  
У нас спектакль к концу пришел,  
Шпану ведем в кутузку,  
Дела окончены на «ять»  
И дальше пьесу продолжать  
Излишняя нагрузка.

Музыку к комедии «Сашка Чумовой» написал композитор Н. С. Двориков. Здесь были и дуэты, и сольное пение, и хоровое. В сцене «Вечерушка» Петька начинал надрывно петь под гитару, а шпана подхватывала. Здесь же исполнялся дуэт Сашки Чумового и Клавки о том, как они встретились и познакомились друг с другом. За сценой в третьем действии звучал комсомольский марш. Второе действие — проводы комсомольцев — начиналось бодрой, увлеченной игрой ребят в баскетбол. С песней «Здравствуй, милая картошка» появлялись на сцене пионеры; комсомольцы входили с песней «Провожала меня мать во матросы». Режиссер изобретательно театрализовал песни, создавая на их основе красочные сценические эпизоды.

С молодым азартом трамовцы пели, танцевали, играли в баскетбол — толпа в «Сашке Чумовом» была живой, динамичной, достоверной Веселая жизнерадостность ребят выплескивалась {35} и в комедийных сценах спектакля: в эпизоде «морское крещение» Сашки и его подружки Клавки, которое им устраивали на корабле; в сцене с Гулькиным, когда его хотели отправить во флот вместо опоздавшего Сашки Чумового. Сашка увлеченно бахвалился своими «подвигами» на фронте, с комической серьезностью норовил пафосной речью подбодрить контрабандистов, которых принял за западных комсомольцев.

Не меньший успех, чем «Сашка Чумовой», имел в тот сезон и «Хулиган» Я. Л. Задыхина, поставленный в Госагиттеатре режиссером Я. Н. Чаровым (премьера 11 ноября 1925 года). Герой пьесы, хулиган Семен Жаров, под влиянием новой действительности, товарищей по заводу, комсомолки Ани Трубиной, полюбившей его, порывал со своим прошлым, пытался найти свое место в рабочем коллективе и в конце концов совершал героический поступок.

Близкие по теме, по материалу, обе пьесы были истолкованы с противоположных позиций. Я. Н. Чаров, ученик П. П. Гайдебурова, стремился создать бытовой реалистический спектакль, хотя и с поправкой на Мейерхольда. Критика писала о влиянии на пьесу Задыхина и постановку Чарова спектакля «Мандат» Эрдмана — Мейерхольда — в обрисовке типов современных обывателей, в оформлении. Художник И. Ю. Шлепянов повторил в «Хулигане» свою же установку, в меньших масштабах, из «Мандата», который он оформлял в ТИМе. Массовые сцены были разработаны с характерной для агитационного театра тщательностью, но актеры, особенно старшего поколения, играли в привычной им психологической манере. Соколовский, который в то время готовился к открытию театра и заканчивал «Сашку Чумового», назвал постановку Чарова «ренегатской»[[52]](#footnote-53).

В ранних трамовских спектаклях Соколовский разрабатывал «изначальную, еще от инсценировки поведшуюся двойственную линию комсомольского театра с его балаганным шутовством и резко контрастирующим с ним приподнятым и важным ораторским красноречием»[[53]](#footnote-54). В «Фабзавшторме» {36} были поющие и декламирующие хоры, пафосно-героичные положительные персонажи. Режиссер перевел действие пролога, где появлялись капиталисты, и эпизодов с вредителями Шлаком и Рамбама в гротескно-комический план. Капиталисты выходили, кривляясь, в фокстроте; от исполнителей ролей Шлака и Рамбама Соколовский добивался шаржированного рисунка.

Режиссеру и актерам больше удавались комедийные эпизоды спектаклей, то, что Пиотровский называл «балаганным шутовством» клубного комсомольского театра. В. М. Блюменфельд, рецензируя «Бузливую когорту», даже упрекнул театр в легкомыслии: «Героика оказывается на поводу у шутки… Это прошлое воспроизведено не для героического урока и не для многодумной социологической морали: история рассказана Трамом языком “бузливой” комедийной театральности»[[54]](#footnote-55). Исполнители, поддерживая режиссерский замысел, органично жили в стихии веселой театральности: А. П. Засорин (анархист Овсов), А. М. Григорьев (Островский), А. А. Виноградов (Сенька).

Соколовский брал на вооружение театральность инсценировки, эстрадную броскость живой газеты, создавая музыкально-танцевальные синтетические зрелища. Первые сезоны театр жил и работал в русле клубной сцены: о большем еще и не помышляли (позже будут сказаны громкие слова о реформаторской миссии Трама, позже трамовские идеологи высокомерно будут отрицать не только Станиславского, но и Мейерхольда). Лишь однажды, в сезоне 1926/27 года, Соколовский попытался освоить новую для трамовцев сферу. 5 февраля 1927 года состоялась премьера «Шефа» А. Н. Горбенко — о похождениях в деревне Сашки Чумового, непутевого героя первого трамовского спектакля. Здесь трамовцы действовали в незнакомой им обстановке, должны были по крыть себя гримом, надеть театральные костюмы. Режиссер Соколовский научил их элементарным актерским приемам перевоплощения, да и сам как постановщик отталкивался от опыта не клубного, а профессионального театра. Рецензенты {37} заметили это, но восприняли по-разному. В. М. Блюменфельд одобрил, увидев здесь «переход от естественного комсомольского действа, буйного, порывистого и веселого — к профессиональному стилю dell’arte, мольеровского театра и, конечно, российского “Ревизора”»[[55]](#footnote-56). Д. Г. Толмачев полемизировал с Блюменфельдом: «Театр взялся за технику, за возбуждение тех же реакций методами профессиональными. Здесь-то и выявилось, что хотя бы и неумелая, но живая самодеятельная игра в самих себя — куда ближе к искомой комсомольской актерской системе, чем любительские истины профессионалов от commedia dell’arte до… современного акробатического эксцентризма»[[56]](#footnote-57). Зрители же приняли спектакль без обычного энтузиазма: он прошел лишь девятнадцать раз.

После неудачи с «Шефом» Соколовский надолго утратил желание в чем бы то ни было подражать большим профессиональным театрам. «Зорька» и «Бузливая когорта», следующие после «Шефа» спектакли, были поставлены в стиле синтетического клубного зрелища.

Рабочая молодежь сразу приняла Лентрам как свой, близкий ей театр. Билеты распродавались на месяцы вперед комсомольским ячейкам и рабочим организациям. После спектаклей нередко возникали стихийные дискуссии. На одной из них кто-то бросил меткую фразу: «Что у комсомольцев на языке, то у трамовцев на сцене». Эта фраза стала лозунгом молодежного театра. Как верно заметил В. М. Блюменфельд, постоянный рецензент трамовских спектаклей, «между театром и бытом молодежи установились взаимоотношения почти газетного порядка, а драматургия обнажилась до монтажа злободневных фактов, взятых непосредственно из “жизни, как она есть”»[[57]](#footnote-58).

Трам, «художественный агитпроп комсомола», остро чувствовал потребности текущего дня, активно участвовал своими постановками в молодежных диспутах тех лет. Содержание {38} трамовских спектаклей диктовалось злободневными задачами момента.

В середине 1920‑х годов оживленно дискутировалась тема молодежи, возникали диспуты, сталкивались разные взгляды и позиции.

Горячо обсуждались повесть С. И. Малашкина «Луна с правой стороны» и рассказ П. С. Романова «Без черемухи», затронувшие больные для эпохи нэпа темы: «свободной» любви, половой распущенности, как естественного следствия бытовавшей в те годы теории «стакана воды», и т. д. В центре жарких дискуссий оказалась и поэзия недавно погибшего Сергея Есенина; некоторые, чересчур ретивые критики готовы были возложить на поэта ответственность за мещанские настроения у молодежи.

Печальную знаменитость получило стихотворение И. Н. Молчанова «Свидание» (1927):

Тот, кто устал, имеет право  
У тихой речки отдохнуть.

Это стихотворение вызвало полемический отклик В. В. Маяковского. 4 октября 1927 года «Комсомольская правда» напечатала его «Письмо к любимой Молчанова…» Это было не первым и не единственным выступлением Маяковского в общей дискуссии о молодежи. В те годы появились его стихотворения «Даешь изячную жизнь», «Маруся отравилась»; поэт выступал с докладом «Даешь изящную жизнь» в Москве (впервые 14 января 1927 года) и в других городах.

Лентрам активно ввязался в полемику, стал союзником Маяковского в борьбе за молодежь с разлагающим влиянием нэпа.

«Трам на баррикады нового быта» — этот лозунг выдвинул театр в сезоне 1926/27 года и показал бытовые мелодрамы: «Будни» С. М. Кашевника и П. Ф. Маринчика, «Мещанка» П. Ф. Маринчика, «Зови фабком!» И. Коровкина и С. Ершова. За ним последовали и другие театры: Ленинградский театр Пролеткульта показал «Шлак» В. Н. Державина, Театр имени МГСПС и Ленинградский драматический театр 1‑й художественной студии — «Ржавчину» («Константин Терехин») В. М. Киршона и А. В. Успенского. В репертуаре {39} «Синей блузы» появились водевили, оперетты, обозрения, посвященные быту молодежи. Московский Первый рабочий театр Пролеткульта постановкой «Гляди в оба» А. Н. Афиногенова (премьера 8 марта 1927 года) вернулся на родную землю: три предыдущих его спектакля — «По ту сторону щели» и «В ряды» («На переломе») А. Н. Афиногенова в Первом рабочем театре, «Желтая книжка» А. Позднева и Р. Рока в 1‑й Передвижной мастерской — рассказывали о борьбе рабочего класса Америки и Европы с капиталом.

Все эти спектакли вызывали общественный интерес и волну дискуссий. 15 мая 1927 года состоялся диспут в МГУ о спектаклях московской сцены «Гляди в оба» и «Ржавчина» («Константин Терехин»). «Ржавчина», поставленная режиссером П. К. Вейсбремом в Театре 1‑й художественной студии, обсуждалась рабкоровским объединением при журнале «Жизнь искусства», комсомольским активом. В рабочих клубах этот спектакль нередко заканчивался стихийными диспутами.

Выступавшие, особенно рабочие зрители, сетовали, что такие постановки, как «Ржавчина» и «Гляди в оба», угнетают, что краски в показе отрицательных явлений слишком сгущены. Эти упреки звучали в адрес «Ржавчины» Вейсбрема, спектакля неторопливого, обстоятельного, с натуралистическим правдоподобием воспроизводившего атмосферу «разложения» в студенческой среде, моральное падение студента Константина Терехина, бросившего в деревне жену с ребенком, толкнувшего к самоубийству вторую жену Нину.

Трамовский драматург С. М. Кашевник безапелляционно зачеркнул весь спектакль: «Типичного и характерного в постановке нет ни на копейку, … а есть только одна половая проблема и нытье, что “нэп заедает”»[[58]](#footnote-59).

Спектакль Первого рабочего театра Пролеткульта «Гляди в оба» получил в общем отрицательную оценку: говорили и писали о мрачном звучании постановки, о том, что отрицательные персонажи ярче, чем положительные. Как и «Ржавчина», пьеса Афиногенова рассказывала о тлетворном влиянии {40} нэпа на неустойчивую часть молодежи. Герой пьесы Сергей Зонин, студент-коммунист, влюбился в нэпманскую дочь Женни Крайскую; он терял бдительность, классовое чутье, оставлял беременную жену. В финале пьесы Сергей, окончательно запутавшись, кончал жизнь самоубийством.

В сезоне, когда готовился этот спектакль, театр переживал кризис. Режиссеру А. Л. Грипичу не удалось «собрать» актеров в своей постановке. Женни Крайскую играла в эксцентрической манере замечательная актриса Ю. С. Глизер, студента Данилу Басова — в мягких бытовых тонах А. А. Ханов.

Разностильность актерского исполнения вызывала нарекания в критике: «Вузовцы — по-честному — играют под Корша; нэпманы и беспризорные играют под Мейерхольда; разлагающийся коммунист подает “художественный” психологизм, а бедная эксцентрическая актриса Янукова, вовсе запутавшись, работает под мелодраму!»[[59]](#footnote-60) (В. Д. Янукова исполняла роль жены Зонина Марии).

«Шлак» в Ленинградском театре Пролеткульта имел большой зрительский успех, как и трамовские постановки «Мещанка», «Будни», «Зови фабком!». Это была мелодрама с той же молодежной тематикой: взаимоотношения в комсомольском коллективе, любовь парня и девушки, измена, проблемы молодежного быта. «Шлак» рассказывал о комсомольце Илларионе Дерзаеве, циничном донжуане, и брошенной им комсомолке Фане, о разочаровании девушки и вновь обретенной ею любви. Здесь были знакомые трамовские маски: «бузливый» паренек Гаврик, весельчак и балагур; комсомольский бюрократ Футляревич, секретарь комсомольского коллектива; серьезный комсомолец Ваня Шалаев, член бюро коллектива и т. д.

Режиссер В. А. Орлов также внимательно присматривался к структуре трамовских синтетических зрелищ, использовал отдельные приемы и находки Соколовского. По словам С. Л. Цимбала, «мажорный мотив этого спектакля дан в спортивных, акробатических играх, легкий и увлекательный {41} темп которых противопоставлен трудным, напряженным ритмам трагедийных эпизодов»[[60]](#footnote-61). Рецензенты выделяли фигуру «бузливого» паренька Гаврика в исполнении артиста Г. Г. Семенова, отмечали «трамовскую» окраску этого характера.

Зрительские симпатии, особенно молодежной аудитории, были на стороне таких спектаклей, как «Мещанка» и «Будни» в Лентраме, «Шлак» в Красном театре. Лучшие из них долго сохранялись в репертуаре и выдержали не одну сотню представлений: «Будни» — 210, «Шлак» за два года — 200. Они по-комсомольски темпераментно бичевали отрицательные явления, зло издевались над разгильдяями, хулиганами, пьяницами. Ростки нового в производственных и личных отношениях были показаны с любовью и верой, что за ними — будущее. При всей наивности задача, выдвинутая Ленинградским театром Пролеткульта — создавать и пропагандировать со сцены «образцы нового быта», — диктовалась максималистским стремлением молодости как можно быстрее, по-ударному все переделать на социалистический лад — от производства до поведения в общежитии.

Пиотровский и Соколовский предупреждали, что при постановке «Мещанки» следует «всячески избегать бытовщины, безразличия, натуралистического изображения быта»[[61]](#footnote-62). Особенно боялись «безразличия», ибо «безразличие» рождало пассивный зрительный зал. От своих зрителей Лентрам ждал и требовал не просто переживания или интереса, а действенного участия. Он не торопился дать ответы на все вопросы, «прописать» какие-то рецепты. Спектакли Соколовского приглашали к раздумью, к спору; участие зрителей было «запрограммировано» с самого начала.

В «Буднях» организатор коллектива Семен доверительно беседовал с публикой: «А я вот ни разу не любил, все как-то некогда было. С утра до вечера носишься, кричишь, докладываешь, уговариваешь». Спектакль оставлял открытым вопрос о дальнейшей судьбе Петра Железнова, вовлекая зрителей в обсуждение происходящего на сцене.

{42} Железнов. Дайте же мне возможность подняться!

Оторг. Это от тебя зависит…

Железнов. А… мой партбилет?

Оторг. В контрольной комиссии…

Трамовская «Мещанка» заканчивалась прямым вопросом одного из героев в зрительный зал:

Костя *(публике)*. А вот вы, собравшиеся здесь, что вы скажете? Должны ли мы бороться с варварским разгильдяйным отношением наших парней к девчатам?

Все. Должны!

Трамовцы обращались от имени коллектива к своим зрителям, юношам и девушкам того же поколения. Они были единомышленниками: и сидевшие в зале, и представлявшие на сцене. Этих зрителей уже не надо было агитировать, как агитировал клубный театр первых послереволюционных лет. Эпоха «бури и натиска» кончилась, началось осмысление перемен, открытие для себя и для зрителей неожиданных сторон в повседневной жизни, радостное знакомство с тем новым, что рождалось на глазах и составляло приметы социалистической действительности.

В конце 1920‑х годов, когда комсомол вышел в поход за рационализацию производства, за повышение производительности труда, когда набирали силу комсомольско-молодежные бригады, Лентрам показал «Плавятся дни» и «Клеш задумчивый» Н. Ф. Львова, «Выстрел» А. И. Безыменского. Спектакли рассказывали о производственном энтузиазме рабочих и «болезнях» социалистического соревнования, о строительстве комсомольской семьи и воспитании общественного сознания. Образ Василия Громова («Плавятся дни») был наброском нового типа молодого рабочего-коллективиста.

В основе своей пьеса «Плавятся дни» была такой же бытовой мелодрамой, как «Будни» или «Мещанка». Но режиссер Соколовский пытался уйти от натуралистического быта и прорваться к обобщениям. Постановщик, как писал один из рецензентов, встал «на путь театральной символизации бытовых положений — в спектакле они доведены до эмблематической фантасмагории, до экспрессионистского символа и даже до {43} фантастики, хотя бы и реалистически мотивированной (бредовая сцена в кабаке — сон Васьки)»[[62]](#footnote-63).

Спектакль «Плавятся дни» начинался с композиционной инверсии — обращения Василия Громова в зал: «Вы теряли жен и детей из-за семьи? Нет… Ваше счастье. А я вот теряю. Ребята!.. Ребята!.. Чем виноваты мы с Нинкой, что столкнулись две силы. Столкнулись и сжали нас, столкнулись и рвут нашу жизнь на куски. Выход?.. Лучший выход *(вынимает браунинг)* уйти…» Во второй картине «завязывалась» эта история — история молодой комсомольской семьи Василия и Нины Громовых. Перед зрителями возникали сцены возвращения Нины из родильного дома, семейного праздника и крестин ребенка, молодежного общежития.

Драматург Львов назвал «Плавятся дни» не просто пьесой или мелодрамой, а «диалектическим представлением в 3‑х кругах». Под «диалектизмом» подразумевалась своеобразная композиционная структура пьесы и спектакля. Прямое действие перебивалось «наплывами» — воспоминаниями о прошлом, или «проектами в будущее», или тирадой героя, обращенной непосредственно к зрителям. Таким образом, считали Пиотровский и Соколовский, «за отдельными поворотами драматической интриги как бы раскрываются широкие перспективы, придающие событиям обобщенное значение. Действие становится многослойным, емким, разносторонним. А сама пьеса, теряя черты драматического спектакля, начинает напоминать некий драматический “спор”, “взволнованное рассуждение” на тему острую, боевую для комсомольского зрителя»[[63]](#footnote-64).

Одно и то же явление или событие раскрывалось в спектакле с разных сторон. Для Нины семья — это мирный уют, спокойствие, доброта. А Василию она виделась по-другому. В сцене семейного праздника родители и гости, предлагая Василию выпить за крепкую семью, окружали его. На сцене менялся свет, лихорадочный ритм припева «Пей до дна» подстегивал {44} героя, и Василию казалось, что какие-то чудовища (актеры, исполнявшие роли гостей и родителей, были в этот момент в масках) наступают на него. Испуганный Василий рвался из страшного круга и фразу: «Что же это? Ведь если сними? Так это…» — бросал прямо в зрительный зал.

Эта сцена восхитила Луначарского: «Как превосходен, например, момент, когда мещанская семья Василия с пением почти ритуально-пьянственных песен и поклонами подносит ему чарочку и когда сцену заливает призрачный синий свет, а музыка банального припева — “пей до дна” — ускоряется в бешеном темпе, превращается в какой-то лязг, в какую-то грозно наступающую, могучую в своей пошлости силу, от которой, как безумный, бежит прочь чуть было не схваченный ею Василий»[[64]](#footnote-65).

Спектакль завершался своеобразными «проектами в будущее» — это возможные выходы из тупика, в который попали Василий и Нина. Один — Василий спился и хочет застрелиться. Второй — Нина решает убить ребенка, который так запутал и усложнил их жизнь. Но это только «воображаемые» развязки, а в действительности Нина и Василий переезжают в общежитие, к ребятам — комсомольская семья спасена.

Предлагая три варианта развязки, спектакль горячо агитировал за комсомольское решение. Здесь режиссер и актеры досказывали то, что в пьесе было схемой, наполняя ее своей личной убежденностью.

Спектакль «Плавятся дни» явился рубежом в истории ленинградского коллектива и всего трамовского движения. До этой премьеры (29 апреля 1928 года) на Лентрам смотрели как на крепкий театральный коллектив, заметно выделявшийся на фоне клубной сцены, но все-таки самодеятельный. В сезоне, когда шли репетиции «Плавятся дни», большая часть труппы уже была снята с производства; из тесного неудобного Дома Глерона трамовцы перешли в помещение на Литейном проспекте, 51. Первый этап остался позади, Лентрам вступил на дорогу настоящего профессионального театра.

{45} Перед началом гастролей в Москве Соколовский назвал «Плавятся дни» тем «спектаклем, в котором мы пытаемся определить свое художественное лицо, свои специфические театральные возможности»[[65]](#footnote-66). Именно с этой постановки началось теоретическое обоснование метода трама, его программы и специфики — в статьях и докладах А. И. Пиотровского, М. В. Соколовского, А. А. Гвоздева и др.

Трамовские идеологи выдвигали теперь на первый план реформаторскую миссию молодого театра, видели в нем бунтаря, ниспровергателя авторитетов и старых театральных истин. В сезоне 1927/28 года Лентрам выбросил новый лозунг: «Диалектический материализм — основа работы трама», и первым практическим осуществлением этого лозунга стал спектакль «Плавятся дни». Начиная с «Плавятся дни» постановки Лентрама именовались диалектическими представлениями и разделялись не на акты, а на круги.

Премьера оперетты «Дружная горка» состоялась 15 ноября 1928 года, когда в работе уже было новое диалектическое представление «Клеш задумчивый» Львова. «Дружной горке» не придавалось особого значения, тем более программного, как постановке «Плавятся дни». Идея создать веселый музыкальный спектакль возникла летом 1928 года, когда трамовцы отдыхали коммуной на комсомольской даче. Замысел авторов текста Н. Ф. Львова, П. Е. Максимова, С. М. Кашевника был скромным: «Написать несложную пьесу с песнями, поставив в ней легкую тему “об отдыхе и любви”, показать несколько комедийных и лирических фигур комсомольцев… Простой, легкий текст, без затей передающий тему, простой и несложный сюжет — вот все, что мы хотели достичь в данной работе»[[66]](#footnote-67).

Действие оперетты происходит на даче, в комсомольской коммуне «Дружная горка». Секретарь комсомольского коллектива Марк Зелов влюблен в комсомолку Зину. Бдительного и строгого комсомольца Воробушкина это пугает: «Из‑за {46} любви потеря идеологии, из-за любви — растраты…» Он приговаривает: «Воробушкин, смотри в оба, тут что-то есть», и вместе с агитпропшей Люсей начинает выслеживать влюбленных. После множества смешных приключений и забавной путаницы Воробушкин и Люся решают, что любовь не опасна комсомольской коммуне. Все недоразумения выясняются, ребята празднуют свадьбу Зины и Марка.

Весело и остроумно разыграли трамовцы под руководством Соколовского этот бесхитростный сюжет «об отдыхе и любви». Как свидетельствует Маринчик, в спектакль «вошло все лучшее, чем славился Трам, — песни, шутки, танцы, физкультура, веселая комсомольская игра “бузливых пареньков” — радиста Гриши и планериста Лешки»[[67]](#footnote-68). Хоровые песни, пантомимы, хороводы и пляски стали главными организующими моментами «Дружной горки». Песни (композиторы Н. С. Двориков и В. М. Дешевов), особенно знаменитые «Почемуточки» («Отчего, почему, почемуточки — не любовь у нас, а все шуточки»), распевались повсюду.

Центром сценической конструкции художник И. Н. Вускович сделал поэтичный мостик, окруженный березками. На заднике то появлялось изображение водопада, то «зажигались» звезды на небе, то возникал силуэт завода. Движущийся задник, имитировавший бегущие волны, служил фоном во время танца комсомольцев-пловцов. На мостике герои объяснялись в любви, пели дуэты, которые естественно выливались в хоровую песню и общий танец. Воробушкин удил рыбу, спустив удочку в оркестр, и «вылавливал» из оркестра букет цветов. Верхом на игрушечной кошке, как дачный ковбой, с револьвером в руке, разъезжал по сцене влюбленный Лешка. В озорном динамичном танце Зина преследовала своих незадачливых поклонников Лешку и Гришку, которые вздумали объясниться ей в любви. Под музыку галопа, через весь зрительный зал, догоняя Воробушкина, бежали Люся, Лешка и Гришка.

Критика, подобно зрителям, встретила «Дружную горку» восторженно: пожалуй, этой оперетте посвящено наибольшее количество рецензий и статей. Писали о режиссуре Соколовского, {47} о живописных декорациях И. Н. Вусковича, об актерах; Е. И. Назарчук в роли агитпропши Люси, А. М. Григорьев — Воробушкин, А. А. Виноградов — Лешка, Н. И. Виноградов — Гришка, Н. Г. Иванова — Зина составляли превосходный ансамбль.

Большой успех «Дружной горки» изумил самих трамовцев: ведь ни новаторского, ни программного спектакля не ожидалось. Трам делал ставку на диалектические представления, которые должны были произвести революцию в театральном искусстве. Признание в Москве укрепило веру в правильности избранного пути. Трехлетие Лентрама было отмечено торжественным митингом «За социалистическое наступление на театральном фронте». Председатель Центрального Совета трамов И. И. Чичеров заявил, что цифра 3 (трехлетие Лентрама) значительнее для пролетарского искусства, чем 30 (юбилей МХАТа). Поэт А. И. Безыменский передал знамя от газеты «Комсомольская правда». В ответной речи Соколовский говорил о преждевременности юбилейных приветствий: он был убежден, что подлинная история театра еще только завязывается, что работа под лозунгом диалектического материализма и диалектические представления выведут коллектив в авангард советского сценического искусства.

Следующее диалектическое представление — «Клеш задумчивый» — носило программный характер и было уже более решительной попыткой утвердить новые принципы на сцене.

«Диалектическая пьеса, — снова разъясняли Пиотровский и Соколовский, — имеет целью не рассказать о каком-либо событии и не изобразить каких-либо “живых людей”, добрых или злых, а развернуть противоречие, заложенное в общественном явлении, вскрыть его причины и связи»[[68]](#footnote-69).

«Клеш задумчивый» рассказывал о сложностях и противоречиях на пути социалистического строительства. В центре пьесы — молодежная ударная бригада механического завода, принявшая вызов текстильщиков. В стремлении любой ценой {48} опередить соперника бригада забывает о высокой цели социалистического соревнования: движущим стимулом ее ударной работы становится погоня за «длинным рублем».

В первом трамовском диалектическом представлении «Плавятся дни» раскрывалась диалектическая многослойность явления. В «Клеше задумчивом» не только явление, но и основные герои пьесы были диалектическим «единством противоречий». Комсомолец Петр Королев — талантливый изобретатель, передовой производственник, заботливый муж; одновременно в нем живет деляческое отношение к работе: «Гони деньги — работа будет». Он отказывается помочь коллективу, когда случилась беда и заводу угрожает опасность. Нюра Королева, примерная комсомолка — вузовка, хороший товарищ и верная жена, в то же время тайком от мужа и друзей ходит в танцкласс, в подозрительные компании, к сектантам.

Трамовцы под руководством Соколовского создали большой, многофактурный синтетический спектакль. Условный показ завода при помощи искусно скомбинированных мелькающих электрических лампочек — и рядом натуралистическая правдоподобность мещанской комнатушки с ее обстановкой, предметами быта. Конструкция И. Н. Вусковича была удобна и динамична: лестница, вращающиеся полукруглые цилиндры, подвижные станки. Над цилиндрами, в глубине сцены, было подвешено стекло-зеркало (подобное стекло использовал И. Г. Терентьев в «Наталье Тарповой» в театре Дома печати). Отражения в стекле-зеркале давали «второй план» спектакля.

Впереди, у рампы, происходило объяснение Петра и Нюры, а на втором плане, отраженные в зеркале, видны были ребята, веселой гурьбой идущие на вечеринку. Игра света, тревожные звуки банджо предвещали здесь «перепад» настроения — Петр нашел дневник Нюры и неожиданно узнал о том, что его жена ходит в танцкласс, к гадалке, пьет. Когда Петр читал дневник, на стекле проецировался танцкласс, куда приходила Нюра, ноги танцующих, а по радио звучал диалог барышни и кавалера, реплики танцующих.

Музыка В. М. Дешевова и перемены света (их было сто пятьдесят в спектакле) подготовляли «переключения» или {49} контрастировали с тем, что происходило в данный момент на сцене. «Наплывом» шли сцены воспоминаний о Петрограде 1919 года, куда попал Петр, догоняя ушедший отряд, и где встретился с Нюрой, эпизод «кронштадтской волынки» (события кронштадтского мятежа весной 1921 года).

Сцены, где действовал рабочий коллектив, — в механической мастерской, на молодежной вечеринке, были разыграны с характерными для трамовского исполнительства воодушевлением и задором. Молодежные типажи отличались, как всегда, достоверностью: «усталая» комсомолка Нюра Королева (А. С. Апарина), комсомольский активист Курганов (П. И. Консон), догматик и формалист, мыслящий только в пределах казенных предписаний. Когда на заседании вузовской ячейки ВЛКСМ разбиралось «дело» Нюры Королевой (Петр передал в ячейку дневник жены), Курганов, оперируя привычными формулировками, тут же устанавливал диагноз: «Шатание — факт. Уклонизм — налицо. Разложение — ясно, как день». Комсомолка Шура предлагала помочь Нюре, поговорить с ней. Разговор не получался.

Нюра. Товарищи, не понимаете вы меня.

Курганов. Нюрка, неужели не знала ты всех резолюций, докладов, статей?

«Выстрел» А. И. Безыменского появился в репертуаре Лентрама сразу после «Клеша задумчивого», и новую постановку сознательно подгоняли под каноны диалектических представлений. Режиссеры Соколовский и Суслович ввели композиционную инверсию: спектакль начинался сценой похорон Корчагина — через проход в зрительном зале рабочие трампарка несли на плечах гроб с телом убитого Корчагина. Упростив интригу пьесы, режиссура монтировала сценические эпизоды по принципу контраста. С одной стороны, ударная бригада, поддерживаемая членом партбюро Граевским, а с другой — партбюрократы во главе с Пришлецовым и Гладких.

Трамовский спектакль вели конферансье — Дуньдя и Озоль. Они комментировали происходящее, давали ему оценку и в то же время участвовали в действии: Дуньдя — технический секретарь партячейки, Озоль — секретарь комсомольского {50} коллектива. Клоунада Дуньди, которая так возмутила Безыменского, должна была, по замыслу постановщиков, выставить на осмеяние подхалимаж во всех видах. Дуньдя (артист Б. И. Шмыров) появлялся то в костюме рыжего, то катафальщика, то рядился в лакейскую ливрею.

Режиссеры использовали прием умножения персонажей: не Пришлецов, а шесть Пришлецовых выходили на сцену под оглушительные звуки духового оркестра. Не подхалимствующий секретарь Дуньдя, а целая группа «фертиков» подыгрывала на балалайках ответственному секретарю Гладких.

«Выстрел» был первой пьесой, пришедшей в Лентрам со стороны. Безыменский, известный комсомольский поэт, литфронтовец, выступал горячим сторонником трамовского движения, и комедия «Выстрел» создавалась им для молодых рабочих театров (кроме Ленинграда, ее ставили в Бакинском траме, в Иваново-Вознесенском театре Пролеткульта). Свой «метод обнаружения социальной сущности человека» автор противопоставлял «творческим методам психологического реализма, который ориентируется на показ тонких психологических переживаний и тем самым возрождает и пропагандирует в театре чеховские традиции»[[69]](#footnote-70).

Впервые Лентрам встретился с произведением профессионального писателя, с близкой театру пьесой… и вступил в конфликт с автором. Конфликт возник из-за специфики трамовской работы. «Плавятся дни» и «Клеш задумчивый» были написаны «своим» драматургом Львовым, рождались, как и все другие пьесы, в самом коллективе. Режиссеры Лентрама, рассматривавшие пьесу как режиссерский сценарий, как материал для создания синтетического зрелища, привыкли обращаться с текстами бесцеремонно; к тому же драматурги — свои, трамовские ребята. С комедией Безыменского обошлись так же вольно, как и с пьесами трамовских авторов. Драматург прислал возмущенное письмо[[70]](#footnote-71). Можно понять Безыменского: его «Выстрел» упрекали и даже обвиняли в «комсомольском авангардизме», а тут трамовцы, «причесывая» {51} пьесу под диалектическое представление, вообще сократили роли инструктора и двух старых рабочих.

Конфликт был вынесен на страницы газет. Отметая все упреки автора, трамовцы чувствовали себя уверенно: спектакль, оспариваемый Безыменским, с энтузиазмом принимался молодежью. Правда, былого единодушия на трамовских представлениях уже не было. Часть зрителей сетовала, что «Клеш задумчивый» им непонятен: почему хорошая комсомолка вдруг «устала», почему Петр Королев стал рвачом? Противоречия в характерах героев были механически соединены, но не объяснены, и быстрое перерождение казалось неправдоподобным.

Г. А. Авлов, допуская возможность подобных упреков, объяснял это тем, что «трамовская драматургия, методы исполнения и постановки растут быстрее, чем оценочные критерии трамовского зрителя»[[71]](#footnote-72). Театр поверил. Кроме того, Авлова поддержали и Пиотровский, и Мокульский. Тревожный сигнал не услышали, да и трудно было услышать что-то тревожное в эти сезоны, сезоны побед и всеобщего признания.

# **{52}** Глава 3 По стопам ленинградцев

Через месяц после премьеры «Плавятся дни» Лентрам отправился на гастроли в Москву. Там, на сцене Оперной студии им. К. С. Станиславского, были показаны «Бузливая когорта», «Зови фабком!» и «Плавятся дни». Между сценой и зрительным залом установилось такое же взаимопонимание, как в Ленинграде. Зрители, преимущественно рабочие парни и девчата, в антрактах устраивали игры, пели песни. После спектакля трамовцы выходили на аплодисменты, но не кланялись, а весело и задорно приветствовали со сцены своих зрителей.

Все три спектакля, особенно «Плавятся дни», получили в Москве обширную прессу. На диспуте, организованном 9 июня 1928 года, ленинградцы услышали много лестного и от зрителей, и от критиков, и от деятелей театра. Диспут открыл комсомольский поэт Александр Безыменский. Заведующий художественным отделом Главполитпросвета, критик Р. А. Пельше восторженно уверял, что «в этой группе есть маленькие Мейерхольды, которые станут, быть может, очень скоро большими Мейерхольдами и, может быть, даже еще большими, чем большой Мейерхольд»[[72]](#footnote-73).

Спектакль «Плавятся дни» смотрели Горький, Луначарский и Мейерхольд. 8 июля «Правда» напечатала статью Луначарского «Трам», где творчество ленинградцев получило высокую оценку: «Этот коллектив — насквозь бодрость, веселье, молодость, шествие к будущему»[[73]](#footnote-74).

Выступления Лентрама в Москве совпали с Первым Всесоюзным совещанием по художественной работе среди молодежи. Совещание утвердило формы трамовской работы, рекомендовало опыт и практику ленинградцев как основу для других театров рабочей молодежи.

{53} Гастроли 1928 года в Москве вывели Лентрам на всесоюзную арену, а успех его спектаклей эхом отозвался по всей стране. Число театров рабочей молодежи непрерывно росло, в 1929 году их уже насчитывалось около шестидесяти. Не обходилось без курьезов: в Батуми, например, театр рабочей молодежи был создан из актеров-профессионалов и открылся спектаклем «Анна Каренина». Но и помимо курьезов, практика театров рабочей молодежи, особенно на первых порах, была пестрой и противоречивой.

Повсеместно рождавшиеся во второй половине 1920‑х годов коллективы называли себя театрами рабочей молодежи зачастую формально, следуя общему поветрию. Одни, как Иваново-Вознесенский и районный Рогожско-Симоновский в Москве, созданные по инициативе Пролеткульта, вели работу на пролеткультовский лад. Первый спектакль Иваново-Вознесенского трама, показанный в октябре 1926 года, — «Хулиган» Я. Л. Задыхина в постановке Н. Н. Новикова — называли типичным клубным спектаклем. Рогожско-Симоновский трам на Таганке открылся к 10‑летию Октябрьской революции инсценировкой С. М. Лунина «На острие штыков» по роману Д. А. Фурманова «Чапаев». Инсценировщик свободно воспроизвел отдельные мотивы романа (в инсценировке Чапаев стал Паклиным, а чапаевцы — паклинцами), привнес новые эпизоды. Спектакль начинался со сцены в деревенском клубе, где комсомольцы организовали пасхальную контрдемонстрацию. Следующие картины, изображавшие боевые эпизоды борьбы паклинцев с белогвардейцами, были ближе к сюжетной канве «Чапаева». Как и в клубных инсценировках, здесь ударными моментами стали массовые сцены: ночь под пасху в клубе, отправка добровольцев на фронт, отдых после боя в деревне[[74]](#footnote-75).

Другие, как районный Замоскворецкий трам в Москве, были крепкими любительскими кружками. Созданный в январе 1927 года при Замоскворецком районном Доме комсомола, он в июле показал первую программу, куда вошли отрывки из пьес «Тартюф» и «Проделки Скапена» Мольера, {54} из «Бесприданницы» Островского, «Бориса Годунова» Пушкина.

К типу квалифицированного кружка примыкал и Пермский трам, организатором которого был артист местного драматического театра Б. М. Никитин. Первому спектаклю — «Броненосец “Потемкин”» (драматическая поэма в стихах Г. А. Шенгели), показанному 14 марта 1927 года, предшествовала длительная студийная работа, обучение и воспитание трамовцев под руководством опытных актеров.

Иным путем шел Бакинский трам, возникший почти одновременно с ленинградским, в феврале 1925 года. В состав труппы вошли учащиеся Рабочего театрального техникума и молодежь из районных драматических кружков. Перед театром были поставлены задачи: отображение в спектаклях быта молодежи и помощь клубным драмкружкам[[75]](#footnote-76). Среди первых постановок были коллективная работа «В кварталах Китая», два номера живой газеты, инсценированный доклад о XIV съезде партии. В начале 1926 года театр получил дотацию, и семнадцать трамовцев были сняты с производства.

Через полгода театр лишился дотации, собственного помещения для репетиций и был передан в ведение Бакинского рабочего театра как его филиал. Вскоре главный режиссер БРТ В. Ф. Федоров отказался от руководства трамом, хотя еще некоторое время театр рабочей молодежи в административном отношении оставался частью БРТ. В 1928 году трамовцы получили собственное помещение — кинотеатр «Миньон».

В сезоне 1926/27 года Бакинский трам перешел к постановкам больших пьес: «Хулиган» Я. Л. Задыхина (режиссер В. М. Галинский), «Лево руля» В. Н. Билль-Белоцерковского (режиссер С. А. Майоров), а в следующем — «Амба» З. А. Чалой (режиссер К. А. Ведерников), «Мальва» по рассказу Горького (режиссер А. Г. Ридаль). В сезоне 1927/28 года здесь появилась пьеса из репертуара Лентрама «Бузливая когорта» И. В. Скоринко, но ничего не изменила в общей направленности бакинского коллектива: он не отличался {55} от театра обычного типа. Здесь работали режиссеры Бакинского рабочего театра, труппа пополнялась опытными актерами, выпускниками театральных училищ, здесь ставились пьесы, которые можно было увидеть и в других театрах.

Успехи ленинградцев помогли укрепить положение Московского театра рабочей молодежи. После долгих мытарств он наконец получил помещение и 20 ноября 1928 года открылся спектаклем «Зеленые огни» А. Акмолинского. Начинал эту постановку режиссер В. М. Михайлов, ученик Мейерхольда, а доводила бригада из самих трамовцев. Рабочие зрители восприняли спектакль равнодушно, критики расценили его как неудачу. Спектакль был вскоре снят.

После «Зеленых огней» был пересмотрен состав театра, произошло слияние с Сокольническим трамом, руководителем стал ленинградский журналист П. И. Соколов. Он пригласил работать с трамовцами опытного актера Ф. М. Никитина, композитора И. И. Дунаевского, перетянул в Москву молодого художника Е. А. Кибрика. Для постановки выбрали пьесу из хорошо знакомого Соколову репертуара ленинградского коллектива — «Зови фабком!». Оформлял спектакль Кибрик. Выступая перед премьерой, Соколов, еще недавно комсомольский работник, журналист, а теперь, волей случая, постановщик, просил не считать его режиссером, исполнителей — актерами и вообще не воспринимать трам как театр. Наш трам, повторял он мысли своих ленинградских учителей, — комсомольский агитпроп, актеры — пропагандисты и агитаторы. Его постановка «Зови фабком!» копировала в основном структуру ленинградского спектакля. Рецензенты подметили это, правда, без тени укора Соколову. «“Зови фабком!” — темпераментно убеждал Евг. Кригер, — завоевывает с места в карьер. Прежде всего — смелой анархией театральных приемов. Живопись, музыка, свет. Шарж, гиньоль, реалистический спектакль. Мелодрама, водевиль, комедия. Все это — в одном спектакле. Все это в самом неожиданном сочетании. Но не по законам стиля, а по законам агитации, перетягивания зрителя на свою сторону…»[[76]](#footnote-77) Новшеством, {56} пожалуй, была только работа Кибрика, создавшего несколько острых декоративных плакатов: спектакль начинался с агитационного плаката (морды антисемитов) во всю величину сцены.

После Всесоюзного совещания по художественной работе среди молодежи и гастролей Лентрама в Москве многие трамы стали работать с оглядкой на ленинградцев. Пьесы ленинградских трамовских драматургов более энергично, чем в предыдущие годы, формировали репертуар молодых коллективов.

Первым спектаклем Колпинского трама (2 сентября 1928 года) были «Будни» С. М. Кашевника и П. Ф. Маринчика. Иркутский трам начал свою деятельность в августе 1929 года с постановки «Бузливой когорты» И. В. Скоринко; второй премьерой театра стала пьеса «Плавятся дни» Н. Ф. Львова. В репертуар Трама в Каменском (ныне Днепродзержинск), организованного в 1928 году под руководством И. Г. Кобринского, кроме «Шлака», вошли «Плавятся дни», «Дружная горка», «Клеш задумчивый», «Целина».

Попытки Бакинского трама в сезоне 1928/29 года приобщиться к трамовской вере в ее ленинградском варианте не дали результата. Правда, здесь взяли для первой премьеры сезона пьесу из репертуара Ленинградского трама «Плавятся дни» (14 октября 1928 года), но спектакль (режиссер Вл. Рейнбах, художник М. Н. Тихомиров) прошел незамеченным и вскоре исчез с афиши.

Позже режиссер А. Г. Ридаль повторил для трама свою же постановку в Бакинском рабочем театре «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова (в траме шла под первоначальным авторским названием «Заре навстречу»), затем поставил «Елену Толпину» Д. А. Щеглова.

Ленинградский путь доминировал в трамовском движении, но не был единственным: молодые коллективы пытались найти свой репертуар, не дублируя ленинградскую афишу, они стремились работать по-своему.

Замоскворецкий трам продолжал изучать под руководством Б. Е. Захавы, В. В. Кузы и И. М. Толчанова систему Станиславского. Рогожско-Симоновский трам в эти годы, по словам Ф. Ф. Кнорре, переживал период перманентных кризисов {57} и колебаний между различными театральными системами[[77]](#footnote-78).

Орехово-Зуевский трам, организованный в апреле 1929 года, пригласил в качестве руководителей А. Д. Попова и С. А. Марголина из Театра им. Евг. Вахтангова. Первый год велась учебная работа с трамовцами, в студийной атмосфере начались репетиции пьесы А. Г. Глебова «Галстук».

О путях трамовского движения, о программе молодых коллективов, об их отношении к старой театральной культуре жарко спорили на Первой Всесоюзной конференции театров рабочей молодежи (1 – 6 июля 1929 года), которая явилась заметным событием в истории трамовского движения. «Первая Всесоюзная конференция трамов, — констатировал С. А. Марголин, — напоминает давние бурные конференции и съезды Пролеткульта. После дней этих съездов утекло немало воды. Но вот и сейчас вновь и вновь возникают почти такие же недоумения и противоречия в вопросах: преемственности театральной культуры, новой системы искусствознания и сценического творчества, действенных методов агитации и пропаганды»[[78]](#footnote-79).

Здесь столкнулись две точки зрения на театр рабочей молодежи и его задачи. Ленинградские трамовцы, «мобилизованные и призванные комсомолом», считали свою работу в театре боевым комсомольским поручением. Они отстаивали на конференции убеждение, что трам — это прежде всего художественный агитпроп комсомола, что актер, в первую очередь, комсомольский докладчик, взволнованный остротой темы спектакля. Соколовский неоднократно заявлял: «Трамовский спектакль всегда рассматривался нами не как театральное явление, а как общественное выступление по поводу того или иного жизненного факта, того или иного вопроса»[[79]](#footnote-80).

В отличие от ленинградцев, замоскворецкие трамовцы, П. М. Керженцев и В. А. Сутырин считали трам новым типом {58} современного театра. В этом споре победили ленинградцы, что отразилось в разделе 1‑м Устава театра рабочей молодежи, принятого и утвержденного конференцией, где трам назван «своеобразным комсомольским художественным агитатором».

На конференции Соколовский категорически высказался против системы Станиславского, заявил о непригодности вообще любой из существующих в профессиональном театре систем актерской игры.

А. А. Фадеев поддержал ленинградский тезис о том, что трам не должен связывать себя ни с одной из старых систем. В то же время его смутила нетерпимость Соколовского и других трамовских вождей к МХАТ, чей метод они именовали «идеалистическим». Фадеев говорил: «Но ничего революционного и передового нет в том, чтобы, создавая новый пролетарский театр, легкомысленно, наплевистски относиться к учебе у театра с такой огромной культурой и с таким опытом, как Художественный театр»[[80]](#footnote-81). Ленинградцам возражали также замоскворецкие трамовцы, признававшие ценность системы Станиславского.

Все же Лентрам был главным героем конференции. Естественно, что его точка зрения победила — тезисы и положения ленинградцев были зафиксированы и в резолюциях по докладам, и в Уставе театра рабочей молодежи. Именно конференция, которая подвела итоги трамовского движения и способствовала консолидации сил, явилась в то же время первым шагом к унификации трамовского движения, подравнивания всех под некий идеальный образец: теория и сценическая практика ленинградского коллектива была объявлена истинно революционной. Все театры рабочей молодежи призывались равняться на ленинградский коллектив; такие понятия, как неповторимость каждого театра, многообразие стилей забывались, едва заходила речь о трамовском движении. Н. Д. Волков уже тогда подметил эту опасность. Он писал о Центральном траме: «Раз найденные средства выразительности слишком быстро канонизируются. Приемы, удачно найденные ленинградцем Соколовским в “Клеше задумчивом” {59} и “Плавятся дни”, спешно объявляются “трамовским стилем”, и ими начинают сугубо злоупотреблять. Невольно получается какая-то скованность трамовских исканий, непрестанная оглядка на ленинградские образцы»[[81]](#footnote-82).

Конференция проходила под впечатлением шумных побед Лентрама, под знаком его диалектических представлений «Плавятся дни»[[82]](#footnote-83) и «Клеш задумчивый». После конференции, одобрившей этот тип спектакля, многие трамы — от таких крупных, как Московский и Пермский, до трамядра на заводе «Электросила» — бросились ставить подобные представления. Чаще всего это были «Плавятся дни», «Клеш задумчивый» или московская «Тревога». Свои, оригинальные диалектические представления показывали трамы, так или иначе связанные с ленинградским коллективом: Бакинский, когда его возглавил режиссер И. А. Савченко, Колпинский, трамядра завода «Электросила», фабрики «Скороход», где работали П. Ф. Маринчик, А. Н. Горбенко, Р. Р. Суслович, Ф. Е. Шишигин.

Московский Центральный трам показал в 1929 году спектакль «Дай пять» по сценарию, написанному актером этого театра Н. В. Ростиславлевым. Митька Сажин, герой спектакля, являл собой диалектическое «единство противоречий», как и герои «Клеша задумчивого». Замечательный производственник, он работал лишь для того, чтобы добыть деньги для «красивой жизни». Танцульки, тотализатор, модные костюмы — вот круг интересов Митьки Сажина. Когда бригада голосовала за снижение расценок, он выступал против. Но в конце концов Митька Сажин осознавал собственные ошибки и возвращался в бригаду, к своим товарищам-комсомольцам.

«За деньги я могу устроить жизнь», — хвастливо заявлял Сажин в первой картине, и его реплика усиливалась, повторялась рупором, возникал «наплыв», изображавший наглядно {60} эту жизнь: солидный особняк, шикарный подъезд, светящиеся рекламы. В захлебывающемся ритме музыки, в судорожном мелькании света проносились картины «красивой жизни».

Н. Д. Волков писал о «Дай пять» в постановке Соколова: «Следуя по стопам ленинградцев, Мострам широко практикует добытые им приемы. Он “кинофицирует” отдельные эпизоды, пересекая ткань действия как бы “наплывами” эпизодов прошлого. Он “радиофицирует” особо ударные слова, подчеркивая их повторами рупора. Свет, музыка, акробатика, танцы — все это служит на потребу зрелищу. В итоге получается очень занимательная и бодрая по настроению игра»[[83]](#footnote-84).

С приходом молодого режиссера И. А. Савченко начались перемены в Бакинском траме. Студент режиссерского отделения Института сценических искусств (мастерская Л. С. Вивьена) Савченко в июле 1929 года приехал на практику в Бакинский трам, увлекся работой и оставался там почти три года. «Это было самое замечательное время моей жизни, — признавался позднее Савченко. — Несмотря на бесчисленное количество разнообразных ошибок, которые мы наделали, я убежден, что трам был здоровым явлением. Мы вели яростную борьбу с аполитичностью, жадно набросились на изучение философии марксизма-ленинизма. У нас была кровная связь с производством, повседневная работа в комсомоле… В горячее время первой пятилетки (а у нас в Баку она была выполнена в два с половиной года) наш трам можно было встретить во время обеденных перерывов даже третьей, ночной смены на промыслах и заводах»[[84]](#footnote-85). Он принес в бакинский коллектив идеи и методы ленинградцев, выступил убежденным сторонником диалектических представлений, спектакля — театрализованного доклада.

Состав труппы в конце сезона 1928/29 года был пересмотрен: двадцать два человека исключены, в августе объявлен новый набор. С этим обновленным коллективом Савченко {61} стал готовить спектакль по пьесе «Нефть», написанной им в соавторстве с Л. Перельманом. «Это первый настоящий трамовский спектакль бакинцев, — рассказывал режиссер перед премьерой. — “Нефтью” бакинцы должны доказать, что они четко осознали свои задачи, что основные принципы трама — это не громкие фразы, а то, чем они дышат, что составляет основу их работы и учебы»[[85]](#footnote-86).

Тема пьесы — социалистическое соревнование двух комсомольских бригад. По инициативе комсомольцев на нефтяных промыслах была создана бригада из лодырей, хулиганов и прогульщиков, которая вступила в соревнование с ударной 147‑й бригадой и вышла победительницей. Рабочий парень Митька из 147‑й бригады, подталкиваемый бригадиром Гюль-Амедом, собирается поджечь буровую бригады-победительницы. Он не доводит своего замысла до конца, но на экране и в сценических «наплывах» его преступление развертывается как совершившееся — горящей нефтью заливает промыслы, рушатся буровые, погибает комсомолец Ванька Вышка. «С дружеским рукопожатием тянутся к Митьке чемберлены, китайские генералы, белогвардейцы, — рассказывал постановщик. — Беспощадный приговор выносят рабочие предателю, и действие возвращается к исходному пункту. Снова злобствует пьяный Митька — обидели его; но он рабочий парень, он участник Великой Социалистической Стройки. Разве допустит он гибель своих, наших промыслов?»[[86]](#footnote-87)

Савченко сумел сконденсировать искреннее воодушевление коллектива и проявил незаурядную режиссерскую изобретательность. Н. Ю. Верховский писал о спектакле: «Сцена превращена в трибуну массового комсомольского митинга, на которой с горячей страстностью и взволнованностью дискутируются проблемы текущего дня»[[87]](#footnote-88). По просьбе театра Азгоскино засняло пленку о работе нефтяных промыслов — эта пленка, вместе с кинокадрами пожара, была включена в спектакль. Критики выделяли эпизод, где толпа {62} обывателей сжимала в кольцо комсомольца-стяжателя, зловеще склоняя «мой… моя… мое». Один из рецензентов среди лучших сцен спектакля описал сцену собрания комсомольской ячейки: «Ребята шумят и горланят, шум нарастает, председатель, выбиваясь из сил, кричит и звонит, наконец, дает выстрел в воздух. Затем коллективная реплика в публику: “За двенадцать лет не научились вести собраний!” — и снова идет собрание, но уже дельно, умело, так сказать, “показательно”»[[88]](#footnote-89).

После «Нефти» Савченко поставил спектакль «Погибла Расея» — о колхозном движении и о гибели мелкособственнической деревни; здесь была переработана пьеса Ф. Ф. Кнорре «Тревога» (шла под названием «Война объявлена»). В 1932 году, после гастролей бакинцев в Москве, Савченко был приглашен в Центральный трам, осуществил там постановку «Страна должна знать» И. И. Назарова, но в середине сезона ушел из театра в кинематографию. Опыт, накопленный в траме, режиссер использовал в своем музыкальном фильме «Гармонь» (1934), созданном на основе поэмы А. А. Жарова.

На Первой Всесоюзной конференции театров рабочей молодежи отметили работу Пермского трама. В сезоне 1928/29 года главным режиссером театра стал Н. Н. Новиков из Иваново-Вознесенского трама (основатель Пермского трама Б. М. Никитин ушел в Пермский тюз); с этого времени пермский коллектив начал работать с оглядкой на своего авторитетного ленинградского собрата. В трудных условиях — у театра не было собственного помещения, репетиции проходили в подвале городской библиотеки, группа наиболее способных трамовцев уехала на учебу в Ленинградский техникум сценических искусств — Новиков сумел сплотить коллектив, привлечь молодежь из драмкружков при рабочих клубах. Его первой постановкой был «Шлак» В. Н. Державина (1928), синтетический, на манер ленинградских, спектакль, с использованием кинокадров, шумовых эффектов, музыки. «Являясь шагом к созданию синтетического спектакля, {63} включая в состав своих органических частей музыку, пение, танец и акробатику, — писал о пермском “Шлаке” критик Л. И. Левин, — этот спектакль знаменовал переход от эклектической установки на твердую платформу пролетарского реализма»[[89]](#footnote-90). Единомышленниками Н. Н. Новикова были режиссер И. М. Вахонин и композитор Т. К. Шейблер.

В сезоне 1929/30 года здесь поставили пьесу «Цеха горят» И. И. Щеглова, члена Пермской ассоциации пролетарских писателей. О спектакле, показанном в Шпагинских мастерских (ныне Пермский паровозоремонтный завод), вспоминал его участник В. Д. Офрихтер: «В самом большом цехе заводские комсомольцы соорудили… помост, мы привезли декорации, прожектора. После окончания смены цех превратился в огромный зрительный зал. Амфитеатром, балконом и галереей служили паровозы, стоявшие на ремонте. “Зрительный зал” очень органично сливался со сценой, тем более, что некоторые события, происходившие в пьесе, пришли на сцену отсюда и были зрителям уже знакомы»[[90]](#footnote-91).

Спектакль «Цеха горят» был единственной оригинальной постановкой Пермского трама, репертуар которого дублировал другие театры («Шлак», «Плавятся дни», «Дружная горка»). Режиссер Н. Н. Новиков направлял театр по стопам ленинградцев. В своей постановке «Плавятся дни» он следовал канонам ленинградских диалектических представлений. Чтобы раскрыть смятенное состояние героя, ушедшего от семьи и пытающегося найти забвение в пивной, режиссер использовал прием кинонаплыва: «На тюлевый занавес перед сценой проецировались кадры из кинофильма Пудовкина “Мать”, изображавшие завсегдатаев пивной: тупые пьяные лица, рот, жующий селедочный хвост, лихие перемигивающиеся гармонисты. Все это окружало Василия, сидевшего за столиком. Под мерные звуки танго круг, на котором была поставлена декорация, ритмично двигался вправо и влево»[[91]](#footnote-92).

{64} В Баку, Колпине, Москве трамовцы называли свои постановки «театрализованными докладами»: тезисный характер сценической композиции здесь предельно обнажался. Метод построения спектаклей этого типа подробно охарактеризовали Ю. С. Калашников и Б. И. Ростоцкий: «Суть его в следующем: берется определенная логическая система — доклад, к положениям доклада подыскиваются конкретные случаи — примеры, подтверждающие, иллюстрирующие эти положения. Затем совокупность таких разрозненных примеров “театрализуется”: вместо их словесного высказывания дается их показ и приводится в систему — монтируется»[[92]](#footnote-93).

Как «театрализованный доклад» на тему коммунистического отношения к труду строился спектакль «Даешь» в Колпинском траме (1929). В начале этого представления трамовцы выходили на сцену и обращались к зрителям: «Мы будем говорить… об индустриализации, о семичасовом рабочем дне, об успехах и трудностях нашего пути… Слово для доклада имеет трамядро».

Под крылышком Лентрама возникли Пионерский и Колхозный театры рабочей молодежи. Открытие Колхозного трама состоялось 1 марта 1931 года в Пскове: был показан спектакль «Лен» П. Е. Максимова. Пьеса напоминала скучный доклад о необходимости увеличить посевные площади технических культур; постановка, вяло копировавшая трамовские диалектические представления, не встретила отклика у колхозных зрителей.

Более живым и боеспособным коллективом оказался Пионерский трам, работавший под руководством С. М. Кашевника, П. Ф. Маринчика и Р. Р. Сусловича из Лентрама. Он называл себя «художественным агитпропом пионерской организации», в пику Театру юных зрителей, и в практической деятельности равнялся на старшего собрата — Лентрам. Его творческая программа повторяла трамовские декларации, с коррективами на детскую специфику: «Содействовать сплочению средствами искусства, средствами живой и жизнерадостной {65} игры за дело выполнения наказа пионерского слета, за интернациональное воспитание наших детей…»[[93]](#footnote-94)

Пионертрам открылся 20 июня 1930 года спектаклем «Зеленые лужки» Н. Благина в постановке С. М. Кашевника и Р. Р. Сусловича. Сюжет пьесы базировался на популярной в те годы теме вредительства: пионерская бригада, приехавшая в деревню «Зеленые лужки», раскрыла преступные замыслы кулаков и помешала диверсии. Тот же автор написал для театра еще две пьесы с тем же агитационно-дидактическим уклоном: «Рот-фронт» (1930) — по примеру «Тревоги» из репертуара Центрального трама — об интернациональной работе в пионерских организациях и «Остров Аймыр» (1933), знакомившую юных зрителей с эпизодом освоения Севера.

Самым популярным в репертуаре Пионертрама был первый спектакль — «Зеленые лужки» — веселая занимательная игра с торжественными маршами, спортивными упражнениями, массовыми песнями и декламацией, где без излишней назидательности рассказывалось о серьезных общественно-политических проблемах.

Художественный авторитет Лентрама признавался и за пределами трамовской системы; к его спектаклям, которые пользовались огромным зрительским успехом, было приковано всеобщее внимание. Революционная фразеология, звучные лозунги и декларации подогревали интерес к молодому театру. Влияние трамовской драматургии ощущалось в молодежных пьесах тех лет — В. Н. Державина, А. Г. Глебова, Д. Дэля и др. Знаменитый «Клеш задумчивый» вызвал к жизни «Накал» Державина, «Стаю славных» В. П. Воеводина и Е. С. Рысса, «Класс» А. Н. Арбузова. Критики с одобрением констатировали трамовское воздействие, рецензируя спектакли ленинградского Красного театра и Тюза, театров Пролеткульта.

Пьеса Д. Дэля «Пьяный круг», поставленная в Красном театре, начиналась с композиционной инверсии и далее сохраняла характерные признаки трамовской драматургии: скачки во времени, публицистические отступления, «наплывы». {66} Она звучала как суд над комсомольцем Дмитрием Глебовым, который в пьяном угаре сжег ценные документы с научными формулами, результаты семилетней упорной работы его друга-изобретателя. И в режиссерском решении спектакль напоминал трамовские постановки — своей динамичностью, апелляцией к зрителям, настойчивым стремлением сделать их участниками суда над Дмитрием Глебовым. «Сон пьяного комсомольца, попавшего в клуб на самодеятельный спектакль “Ревизора”, — описывал одну из сцен “Пьяного круга” рецензент, — на глазах у зрителя из реального плана переходит в фантасмагорию, в фантастическую театральную диаграмму пропитого хозяйства и строительства… Полупародийные самодеятельные актеры в откровенно пародийных “клубных” костюмах из “Ревизора” кричат в упор спящему герою и всему зрительному залу — а ведь его тоже надо разбудить, растолкать, расшевелить от сонного равнодушия к окружающей пьянке — потрясающие цифры антиалкогольных плакатов»[[94]](#footnote-95). В это время луч прожектора шарил в зрительном зале, словно отыскивая тех, кто виновен в данной растрате.

В духе трамовских синтетических представлений были поставлены на сцене Московского Рабочего театра Пролеткульта в сезоне 1929/30 года сатирический памфлет В. Пономарева «Невзирая на лица» и комедия А. Г. Глебова «Галстук».

Сатирические стрелы памфлета Пономарева направлены в разлагающуюся верхушку большого универмага во главе с завмагом Проскоковым. «Легкая кавалерия» — комсомольцы универмага разоблачают темные делишки, кумовство, злоупотребления, требуют критики «невзирая на лица». Режиссер С. П. Трусов подхватил трамовские элементы пьесы, сумел найти общий оптимистический жизнерадостный тон спектакля, сделать выразительными сцены с «легкой кавалерией». Как писал историк Первого Рабочего театра Пролеткульта С. А. Марголин, Трусов удачно соединил в своей {67} постановке «приемы трамовской игры и актерского водевильного мастерства»[[95]](#footnote-96).

Комедия Глебова «Галстук», как и многие молодежные пьесы тех лет, была близкой родственницей трамовской драматургии. Действие комедии происходит в молодежном коллективе; среди ее героев — излюбленные трамовские типы: шумный, хулиганистый комсомолец (Лобзик), положительный активист (Миша Коваль), разлагающаяся легкомысленная комсомолка (Лыла). Объектом авторской иронии стал комсомольский активист Вася Теркин, педант и формалист, который видит в галстуке потрясение всех основ жизни. «Это полное идейное разоружение! Это сдача всех наших позиций мещанству!» — кричит он и преследует за «разложение» тех комсомольцев, кто носит галстук, обвиняет в мещанстве всех, кто покупает мебель или новый костюм.

Пьеса Глебова диктовала форму спектакля, культивируемую в траме: «комедия с музыкой, пением и танцами». Режиссер М. А. Терешкович увлек исполнителей, органично включил в спектакль песни и танцы. «У пролеткультовцев эта комедия, — писал рецензент, — насыщена той неподдельной жизнерадостностью, той безыскусственной и вместе с тем очень искусной естественностью, которая стирает границы между театром и жизнью. И зрителю, громкими рукоплесканиями провожающему каждую картину, кажется, что он и сам участвует в веселом и остроумном действии»[[96]](#footnote-97).

Диалектические представления на манер ленинградских, а также их разновидность — «театрализованный доклад», можно было увидеть в 1930‑е годы на тюзовских сценах страны. Бауманский театр рабочих ребят, открывшийся в Москве 13 ноября 1930 года, объявил себя «художественным агитпропом пионерской организации Бауманского района». Его первой постановкой явился «Октябрь», театрализованный монтаж о революционной борьбе русского пролетариата. Ленинградский тюз, который подвергался суровому критическому обстрелу за «увлечение» классикой и сказкой («Тимошкин рудник» {68} Л. Ф. Макарьева оставался в 1920‑е годы единственным спектаклем о современности в репертуаре театра), также поддался этой тенденции. На его сцене появились «театрализованные доклады» о покорении Арктики («На полюс» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона), об истории религии («Против масс» Д. Дэля), пионерская агитигра «4 000 000 авторов», пропагандировавшая тезисы Наказа, принятого Первым Всесоюзным слетом юных пионеров.

Своей завершенности жанр «театрализованного доклада» достиг в спектакле Московского Центрального трама «Тревога» (автор пьесы и постановщик Ф. Ф. Кнорре, премьера 21 января 1931 года).

Тема «Тревоги» — военная и интернациональная работа среди молодежи. Первый круг (спектакль шел в трех кругах по аналогии с гегелевской триадой) должен был показать недооценку военной и интернациональной подготовки на заводе: ничего не делает интернациональная комиссия, ее председатель Петухов благодушествует, потерял письмо от иностранных комсомольцев, не потребовал от коменданта, чтобы был освобожден подвал для устройства там газоубежища; распались кружки по изучению иностранных языков. Второй круг наглядно иллюстрировал классовое расслоение во время объявления войны: обыватель сеет панику, активизируются враги; в буржуазных странах социал-демократы блокируются с фашистами. Третий круг демонстрировал выводы из тех предпосылок, которые были изложены в первых двух кругах. Петухов, не научившийся стрелять из пулемета в мирное время, бесславно погиб. Дезертиром оказался Лыжко, не веривший, что когда-либо придется вообще воевать, и не готовивший себя к суровым испытаниям. Газоубежище, сооруженное комсомольцами, пригодилось, в нем спасаются и те, кто тормозил это дело. «В финале, — писали Ю. С. Калашников и Б. И. Ростоцкий, — на фоне полотна с силуэтами красноармейцев и надписью “Мы готовы”, плечом к плечу стоят пролетарии Союза и буржуазных стран. Спектакль заканчивается Интернационалом»[[97]](#footnote-98).

{69} Кинокадры и «наплывы» вводились по принципу иллюстративной ассоциации. Один из героев пьесы «Тревога» Плюс, споря с Лыжко, говорил, что и в прошлом нам помогали западные пролетарии. Тут же возникали кадры из кино, запечатлевшие восстание французских моряков на броненосцах, вошедших в советский портовый город.

«Плавятся дни», «Клеш задумчивый», «Дай пять», «Нефть» пользовались успехом у молодежной аудитории. Не потому, что привлекала какая-то особая «диалектичность» этих спектаклей (зрители не очень-то вдумывались в теоретические лозунги трамов), а потому, что они рассказывали о злободневном, наболевшем, шли вровень с тем, чем жила в те годы молодежь страны.

Участники Всесоюзного съезда ударных бригад, который открылся 5 декабря 1929 года в Москве, могли посмотреть спектакль Центрального трама «Дай пять». С энтузиазмом восприняли молодые бакинцы постановку местного Трама «Нефть».

Злободневность, отсутствие «дистанции времени» в трамовских спектаклях притягивали зрителей, особенно молодежь. Но дело было не только в этом; близость к «злобе дня», существенная для молодых театральных коллективов, не исчерпывала идейного и эстетического содержания трамовского движения. Театры рабочей молодежи создали новый тип зрелища, свою художественную систему. Справедливы слова одного из рецензентов: «Успех трамов не похож на успех других театров. В спектаклях трамов нравится не то, чем вообще принято восхищаться, чему учат восхищаться священнослужители театральных традиций»[[98]](#footnote-99). Не все тогда поняли специфику этой художественной системы, да и сами трамовские идеологи порядком напутали, пытаясь теоретически обосновать то новое, что было в трамах, и прежде всего в ленинградском коллективе.

# **{70}** Глава 4 «Театр агитации и воздействия»

Многочисленные студии послереволюционных лет часто рождались из потребности режиссуры в эксперименте. Лентрам, прошедший под руководством Соколовского три этапа — от кружка к рабочей студии и затем к театру, — был больше всего и скорее всего явлением общественным. Он поднялся на волне социальной раскованности масс, в атмосфере революционного брожения чувств, романтической веры в будущее, и это придавало неповторимую окраску его деятельности.

Временные трудности тех лет — безработица, рост цен, нехватка продуктов, одежды и т. д. — не смущали: молодые были полны решимости преодолеть их ударным трудом, упорством, энтузиазмом. Они, граждане первого в мире рабочего государства, первыми в мире строили социализм, отбросив устои капиталистического общества, его меру ценностей, мораль. И на сцену они пришли бунтарями, ниспровергателями старых театральных истин и авторитетов. На своем знамени трамовцы могли бы начертать стихотворный лозунг Маяковского:

Долой  
 жрецов искусства,  
 шевелюрой заросших густо.  
Артисты те —  
 кто в рабочем ряду  
 строить коммуну  
 с песней идут.

Они творили искусство задорно-молодое, без умилительности и сантиментов: в нем были юношеский максимализм и романтика, трезвость и оптимизм класса, только что одержавшего историческую победу и впервые ощутившего себя хозяином жизни. Трамы не пытались идти в русле определенной, {71} давно сложившейся традиции, хотели быть не театром в привычном смысле, а рупором молодежи, агитпропом комсомола, то есть стоять ближе к жизни, выполнять прежде всего пропагандистские задачи. Они гордились своей «завербованностью», как гордился Маяковский и Мейерхольд, как гордились рабочие театры Германии, выдвинувшие лозунг «Искусство — это оружие».

Маяковский считал Лентрам своим союзником («единственно близкий нам театр»), поддерживал его творческую позицию. Выступая на одной из дискуссий, поэт говорил: «Мы должны всяческим образом стараться, чтобы он не переходил в театр зрелищ, а оставался бы театром агитации и воздействия. Основной принцип — это чтобы зритель уносил идею на дом»[[99]](#footnote-100). Маяковский, поэт-трибун, ценил боевой гражданский темперамент молодого коллектива. Несомненно, по душе ему пришлось и дерзкое бунтарство театральных неофитов из рабочих.

Мейерхольд также видел в Лентраме единомышленника. Известно, что сценические эксперименты режиссера в послереволюционные годы и лозунги его «театрального Октября» в немалой степени способствовали рождению и самоопределению молодых театральных коллективов. Б. В. Алперс верно заметил: «Огромное тактическое значение имело в то время и приближение основ актерской игры к физкультуре, упрощение в глазах рабочей массы самого ремесла актера. Любителям рабочим, рабочей молодежи театр Мейерхольда открывал легкий и простой путь к завоеванию сцены. Не случайно с первых же шагов театра Мейерхольда у него установилась тесная связь с клубным театром, и одно время клубная сцена почти целиком развивалась под знаком мейерхольдовского театра. Не случайно с ним были прямо или косвенно связаны и почти все профессиональные объединения нового типа, родившиеся из среды рабочей молодежи: театры Пролеткульта, трамы»[[100]](#footnote-101).

Мейерхольд проявлял интерес к театрам рабочей молодежи, посещал спектакли, участвовал в обсуждениях, консультировал {72} трамовских режиссеров. Он одобрял поиски театров рабочей молодежи: «Для нас кажется особо верным путь, по которому движется театр рабочей молодежи, и, несмотря на то, что Трам в техническом плане повторяет все приемы условного театра типа ТИМ, новым в его работах и особо ценным является то, что актер этого театра мыслит себя активной единицей общества, призванной напряженно и неустанно работать над выкорчевыванием мелкобуржуазной идеологии и над внедрением взамен ее идеологии социалистической»[[101]](#footnote-102).

Летом 1928 года Мейерхольд выразил желание «установить теснейший контакт с Трамом и стать в ряды его руководителей, так как Трам является единственной силой в деле оздоровления всей нашей театральной культуры и формально идет по путям основных принципов театра Мейерхольда»[[102]](#footnote-103). И позже Мейерхольд заинтересованно следил за деятельностью Трама.

Как и Мейерхольд, трамы дискутировали с театральными традициями, бросали вызов бесстрастному академизму. В этой полемике складывалась позитивная программа с ясно выраженным общественным началом: быть глашатаем комсомола, служить своему времени и его задачам. П. А. Марков тогда принципиально уловил главное: «Трам победил ясно выраженным современным мироощущением, которое с неотразимой эмоциональной силой перебрасывается в зрительный зал и захватывает даже предубежденного и недоверчивого зрителя. Рабочая же молодежь увидела в нем свой театр и откликается на его спектакли горячо и страстно»[[103]](#footnote-104). Лентрам и его зрители понимали друг друга; театр дорожил этим доверием.

Лентрам, созданный рабочими-любителями, был театром рабочих окраин. Он не мог бы существовать без своей аудитории, без этой «питательной», в буквальном смысле слова, духовной среды. Первые сезоны театр показывал спектакли {73} в рабочих клубах. Рабочая молодежь заполняла зрительный зал и тогда, когда театр переехал в собственное постоянное помещение (Литейный, 51). В клубной обстановке, когда в зале сидели рабочие, а на сцене играли рабочие, только что ставшие артистами, легко возникал контакт; единение актеров и зрителей возникало непроизвольно, стихийно. Такие отношения чаще всего свойственны любительскому народному театру и недоступны профессиональной сцене: там отношения строятся на иной основе. В рецензиях на трамовские спектакли, в воспоминаниях бывших трамовцев упоминаются горячие споры исполнителей и зрителей во время антрактов, стихийные дискуссии после конца, приветствия заводов. Зрители не были пассивны и в течение действия пьесы: обращения актеров в зал встречали всегда ответный отклик, публика реагировала на острые реплики, на финалы трамовских спектаклей, подхватывая «Интернационал» или дружное «Ура!» в честь пуска завода или победы героя. (Когда Лентрам стал работать в Большом зале Консерватории, он утратил многое: и постоянный зрительский контингент, и контакт с аудиторией, и негромкость, «интимность» своей агитации.)

Соколовский настойчиво содействовал общественной «распахнутости» театра. Келейной замкнутости приобщенных к таинствам искусства здесь не было и следа, трамовцы не оберегали себя и театр от вторжения «посторонних». Молодые зрители не воспринимали трамовцев как актеров — это были свои, рабочие ребята, с которыми после спектакля интересно поговорить, поспорить, зная, что они всё выслушают со вниманием. Рабочие могли запросто зайти в театр или общежитие на улице Некрасова, поделиться своими заботами и новостями, посмотреть репетицию, выступить на обсуждении. Оставив производство, трамовцы продолжали встречаться с товарищами по работе, вели на заводах и фабриках кружки, знали не понаслышке, не из газет, чем жила рабочая молодежь.

Трамы искали формы современного агитационного театра, но двигались к этой цели другим путем, чем Мейерхольд. По определению К. Л. Рудницкого, Маяковский и Мейерхольд выдвинули «принцип обстоятельной и всесторонней сатирической атаки социальных типов, враждебных нравственным {74} нормам и идеалам общества»[[104]](#footnote-105). Мейерхольдовские постановки современных пьес захватывали ярким сатирическим изображением мира, уходящего в прошлое, обличением мещанства, бюрократизма. Рабочие театры были сильны утверждением нового, рождающегося: новых отношений в обществе, коллективизма, трудовой энергии молодых строителей социализма. Лентрам оказался среди первых, чья художественная практика непосредственно отвечала на призыв А. В. Луначарского: «Нам нужно искусство серьезное, нам нужно искусство, способное усвоить наш нынешний быт, нам нужно искусство, которое обратилось бы к нам с проповедью нынешних, только еще растущих ценностей»[[105]](#footnote-106).

Общественная направленность молодых театральных коллективов диктовала выбор тем и способы организации драматургического материала, определяла самый характер спектаклей, их форму и стиль.

Трамовские пьесы представляли собой по-журналистски оперативный отклик на «злобу дня». Критик В. М. Блюменфельд точно заметил, что «между театром и бытом молодежи установились взаимоотношения почти газетного порядка, а драматургия обнажилась до монтажа злободневных фактов, взятых из “жизни, как она есть”»[[106]](#footnote-107). В основе пьес лежали документальные, почерпнутые из газет факты или события, максимально приближенные к ним. Диалог приобрел иной, нелитературный характер, впитав интонации и говор рабочей молодежи.

Темы пьес, подсказанные театру самой окружающей жизнью или газетной заметкой, вынашивались и разрабатывались не в тиши кабинета драматурга, а выносились на коллективное обсуждение. Об этом рассказывал постоянный драматург Лентрама Н. Ф. Львов: «Как поставить тему, в каком направлении ее развернуть, что она должна сказать зрителю, что же, наконец, в своем завершении пьеса должна принести конкретно в нашей общей жизни? Споры по этим вопросам обычно тянутся в течение недель. Драматурги вступают в бой {75} между собой, вооружают на защиту своих мнений и актеров, и осветителя, и машиниста сцены, не говоря уже о художнике и композиторе»[[107]](#footnote-108). К обсуждению привлекались также рабочие зрители, комсомольские активисты и т. д.

Трамовская пьеса, рожденная в театре, обладала своими законами и «правилами игры». Эту драматургию можно назвать автобиографичной: ее героями были сами трамовцы, они же сочиняли, под эгидой трамовского драматурга, пьесы о своей собственной судьбе и о жизни своих товарищей-рабочих. Эту своеобразную автобиографичность проницательно подметил один из рецензентов спектакля «Зови фабком!» в Центральном траме: «Основное оружие трамовца — его подлинная искренность, его тождество с материалом спектакля, его устремление к той же идейной цели, к которой направлен материал пьесы. Совершенно ясно, что в действительной жизни трамовцы, попади они в ситуацию, подобную изображенной в пьесе, — “от себя” поступали бы точно так же, как положительные герои этой “выдуманной” пьесы»[[108]](#footnote-109).

Характерно, что из всех постановок Лентрама наибольший успех выпал на долю оперетты «Дружная горка», самого автобиографичного спектакля в истории этого театра. Она оставалась в репертуаре до конца существования Трама, выдержав около пятисот представлений.

«Дружная горка» создавалась в сезоне 1928/29 года — Лентрам был популярен, любим зрителями, он добился общесоюзного признания, ему прочили славное будущее. В этом спектакле, больше чем в каком-нибудь другом, трамовцы рассказывали о себе, о своей жизни. Он впитал жизнерадостную атмосферу, царившую в театре, дух товарищества, оптимизм. Попытки перенести «Дружную горку» на другие сцены почти не имели успеха: оторванная от родной «питательной» почвы, оперетта теряла все, чем она привлекала у ленинградцев.

«Трам разрешил проблему советской оперетты с какой-то подкупающей простотой и легкостью, — писал А. А. Гвоздев. — Она как бы сама выросла из комсомольских песен, {76} игр, физкультуры, музыки и танцев. Ничего надуманного, неестественного на сцене не было — все развивалось с такой ясной необходимостью, что, казалось, иначе и быть не могло. Кто-то только свел воедино и распланировал по актам и сценам песни и танцы, свободно текущие как естественное выражение молодости и здоровья. Кто-то помог этому игровому действию развернуться, снабдил его театральной музыкой, светом, ритмом и темпом. А в остальном игра с пением и танцами, казалось, текла сама, непринужденно, просто и легко»[[109]](#footnote-110).

Уже говорилось о том, что трамовские пьесы были, в сущности, режиссерскими сценариями, и режиссеры театров рабочей молодежи нередко выполняли функции драматурга. Соколовский деятельно участвовал в создании всех пьес, которые шли на сцене Лентрама. Кроме того, написал самостоятельно пьесу «Сплошной поток», входил в драматургическую бригаду оперетты «Зеленый цех» и т. д. Савченко был соавтором пьес, поставленных им в Бакинском траме: «Нефть» и «Погибла Расея», кардинально переделал «Тревогу» и «Дружную горку».

Трамовские режиссеры верили в самоценность театра, отвергая взгляд, что театр начинается с литературы. Пиетета перед литературной основой спектакля у них не было (это привело к резкому конфликту Лентрама с Безыменским).

Кредо театров рабочей молодежи сформулировал С. С. Мокульский: «Театр — не истолкователь замыслов драматурга, он — творец спектакля, в создании которого драматург принимает участие наряду с прочими членами театрального коллектива»[[110]](#footnote-111). Мокульский исходил из опыта Мейерхольда и практики молодых театров, где драматургии отводилось подчиненное место. Главное, чтобы авторы давали режиссеру материал для создания синтетического зрелища.

Жанр синтетического зрелища театры рабочей молодежи унаследовали от самодеятельной сцены. Трамовские спектакли были насыщены музыкой, песнями, плясками, играми, движением. {77} Трамовские руководители утверждали, что таким образом Трам выражал протест разговорному театру интеллигенции. Но дело было и в том, что песни и спорт характеризовали новый молодежный быт тех лет.

Музыка в трамовских спектаклях выполняла, кроме художественного документирования быта, и другую функцию.

Мейерхольд дал своему спектаклю «Учитель Бубус» А. М. Файко (1925) жанровое определение — «комедия на музыке». Он говорил, что музыка здесь «спасает от необходимости переживать»[[111]](#footnote-112). Трамовские постановки можно было также назвать «спектаклями на музыке». Музыка здесь чутко аккомпанировала действию, давала характеристики персонажей; монологи героев часто шли на музыке. Редко трамовский спектакль обходился без песен — сольных и хоровых, без музыкальной декламации «в публику». В репертуаре Лентрама были и оперетты: «Дружная горка», «Зеленый цех». Постоянными композиторами Лентрама были Н. С. Двориков и В. М. Дешевов. К трем спектаклям — «Выстрел», «Целина» и «Правь, Британия!» — музыку написал Д. Д. Шостакович, к «Зеленому цеху» и «Боевым курсом» — И. И. Дзержинский. Композитором первой премьеры Центрального трама был И. И. Дунаевский, затем сюда пришел Н. К. Чемберджи.

В трамовских синтетических зрелищах все элементы были не только важны, но и равноправны. «В отношении формы, — декларировал И. А. Савченко, приступив к реорганизации Бакинского трама, — мы пойдем по пути создания такого спектакля, в который на равных правах войдут и слово, и песня, и кино, и танец, и музыка, и радио, и т. д.»[[112]](#footnote-113).

Трамовские режиссеры смело пускали в ход все средства театральной выразительности. О спектакле Центрального трама «Зови фабком!» было сказано, что он воздействовал на зрителей прежде всего «смелой анархией театральных приемов, использованных не по законам стиля, а по законам агитации»[[113]](#footnote-114).

{78} Образная структура спектаклей Соколовского была подчинена пропаганде коллективизма, новых явлений и тенденций молодежной жизни, злободневных задач, стоявших перед комсомолом. Для этого режиссер находил «свое» повсюду, сплавлял воедино разнообразные приемы — от плаката до эпоса, от открытой публицистики до гротеска. В одном спектакле органично уживались поразительные по достоверности сцены на заводе, в общежитии, в комсомольском комитете (их называли художественными документами молодежной жизни тех лет) и прямые обращения героев в зал; натуралистически оформленная комната и агитационный плакат художника Кибрика во всю сцену — («Зови фабком!»).

Многие сценические эпизоды хранили здесь верность «неискаженной природе». В то же время, как заметил Луначарский, театр рабочей молодежи «охотно и свободно покидает почву действительности, когда это нужно для силы его агитации»[[114]](#footnote-115). Физкультурные упражнения, с их зарядом бодрости и динамизма, завершали картину или акт; они ставились как своего рода мажорные точки в конце диалога. Заканчивались спектакли панорамой оснащенных заводов, комсомольским митингом, массовой песней, которую дружно подхватывал зрительный зал.

Соколовский высказывался через актера в такой же мере, как и через другие компоненты постановки — музыку, песню, танец, спортивные упражнения, перемены света, оформление. Он включал исполнителей в тщательно разработанную сценическую партитуру, но не они вели основную мелодию спектакля.

Рассматривая иконографию различных трамовских спектаклей, трудно представить себе индивидуальные особенности, а иногда даже и внешний вид исполнителей. Фотографии запечатлели массовые сцены, остановленные в своей динамике, физкультурные и танцевальные моменты постановок. Нет почти ни одного «актерского» снимка, ни одного «крупного плана» трамовца. По фотографиям можно представить облик спектакля, его изобразительное решение, можно разглядеть режиссера, но никак не актера.

{79} Даже самые подробные и обстоятельные рецензии не всегда упоминали фамилии исполнителей. В большой критической литературе о театрах рабочей молодежи не найти развернутой характеристики актера или хотя бы простой зарисовки его в роли. Актер словно выпал из поля зрения критики. Нельзя назвать это случайностью, упущением рецензентов. Трамы, в отличие от других близких им театров Пролеткульта, Красного театра, не воспитали ни одного крупного актера, но дали советской сцене интересных режиссеров: М. В. Соколовский, Ф. Е. Шишигин, Р. Р. Суслович, И. А. Савченко, утвердивший себя как кинорежиссер, постановщик широко известных фильмов «Дума про казака Голоту», «Богдан Хмельницкий», «Тарас Шевченко».

В трамовской художественной системе актера невозможно было вычленить из общего творческого результата, то есть спектакля. И зрители воспринимали трамовский спектакль как единое целое, не выделяя отдельных актеров тоже. Главным героем трамовских спектаклей была не отдельная личность, а масса — комсомольский коллектив, который словно пришел прямо с завода или фабрики. Душевное здоровье, энергия, целеустремленность этого коллектива задавали тон всем постановкам театра.

Среди действующих лиц ранних трамовских пьес на первом месте стоял хор; по ходу действия обязательно предусматривались массовые спортивные упражнения, танцы, игры, музыкальные номера, хоровые песни. Пьеса учитывала и умение трамовцев общаться с аудиторией, и жизнерадостную молодость коллектива, и веселую шумливость. Но и тогда, когда хора не было в перечне действующих лиц, на сцене жил коллектив молодежи. Главным действующим лицом «Выстрела» Безыменского на трамовской сцене стала ударная молодежная бригада трампарка. Именно ей приписали режиссеры разоблачение вредителей.

В трамовских актерах Соколовский развивал то, что им было присуще с самого начала: чувство коллективизма, характерный говорок рабочего парня, энергию движения, динамизм жеста, жизнерадостность, чувство юмора. Он сохранял в массовых сценах и декламировавших хорах искреннюю увлеченность молодых исполнителей, снимая абстрактную {80} пафосность инсценировочного стиля. Толпа в его спектаклях была живой и достоверной. Режиссер добивался воссоздания на сцене достоверной атмосферы заводского цеха или рабочего общежития, заседания комсомольской ячейки или молодежной вечеринки. В «Плавятся дни» ключевыми были сцены, происходившие в молодежном общежитии и контрастирующие с картинами «Семья»: музыкально насыщенные, динамичные по ритму, с танцами и физкультурными упражнениями, они настраивали и спектакль и зрителей на определенный лад.

Коллективизм, хоровое начало и составляли силу Трама. Трамовцы не поодиночке, а все вместе образовывали индивидуальность, обладали редкой способностью «играть» коллектив на сцене и побеждали тогда, когда выступали на своем плацдарме, использовали свои преимущества.

«Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова, с той же молодежной проблематикой, что и трамовские пьесы, был разыгран в Ленакдраме составом актеров более сильным, чем в спектаклях «Будни» или «Мещанка» в Лентраме. Тем не менее этот спектакль по силе воздействия, по художественной цельности уступал трамовским постановкам о современной рабочей молодежи. Молодые актеры Трама несли на сцену коллективистское мировоззрение, революционный дух единства и убежденности, ту подлинность сегодняшней сиюминутной жизни, которая создавала особые, часто недоступные профессиональному театру отношения между зрительным залом и сценой.

Трам умел взглянуть на отрицательные явления с точки зрения комсомольского коллектива, заставить зрителей уверовать в победу здоровых начал жизни — то, что редко удавалось другим театрам при постановке молодежных пьес. В финале трамовского «Выстрела» Пришлецов получал новое назначение — режиссура полагала, что не стоит преувеличивать значение «пришлецовщины». Изменение финала, как и перемонтировка текста пьесы, было обусловлено режиссерским замыслом Соколовского и Сусловича: «Опираясь на молодежный состав своего зрительного зала, Трам… выдвинул на первый план линию оптимистической иронии комсомольского коллектива, уверенного в победе свежих и молодых сил над загнивающей частью рабочей среды, не изжившей {81} мелкобуржуазных и капиталистических устремлений»[[115]](#footnote-116). «Выстрел» был разыгран здесь в мажорной тональности — рецензент Ст. Бек похвалил его бурно искрящуюся молодую жизнерадостность[[116]](#footnote-117). В этом трамовский спектакль отличался от «Выстрела» в Театре им. Вс. Мейерхольда, злого, саркастического, язвительного «политического памфлета», где тройка партбюрократов — Пришлецов, Гладких, Дуньдя — была «подана столь остро, художественно столь монолитно… что эти типы резко выделяются не только из своей среды, но и из всех персонажей “Выстрела”»[[117]](#footnote-118).

«Накал» В. Н. Державина, близкий «Клешу задумчивому», приобрел мрачную окраску на сцене Ленинградского театра актерского мастерства (режиссеры Л. С. Вивьен и Е. Д. Головинская): актеры не сумели «сыграть коллектив», как пояснил рецензент спектакля[[118]](#footnote-119). К пьесе «Клеш задумчивый» примыкала и сатирическая комедия В. П. Воеводина и Е. С. Рысса «Стая славных» — о лжеэнтузиастах и халтурщиках, прикрывающихся званием ударников. В постановке И. М. Кролля в Ленинградском театре сатиры были сгущены краски, не чувствовалась оценка персонажей, позиция театра, и на обсуждении ораторы резонно упрекали спектакль в искажении ударничества, а некоторые даже требовали снять этот спектакль.

В статье, опубликованной журналом «Рабочий и театр» к десятилетнему юбилею Лентрама, была дана подробная характеристика его деятельности 1925 – 1928 годов: «Тот, кто помнит ранние трамовские спектакли, наверное, никогда не расстанется с воспоминанием о великолепных, полных жизни, молодости и задора вечерах. Трамовский коллектив — талантливые самородки, пришедшие с рабочих окраин. В раннем Траме им пришлось участвовать в пьесах, темой которых была жизнь рабочей молодежи, действующими лицами которых {82} были они сами. Характер ранней трамовской драматургии приводил к тому, что актер все время играл комсомольский типаж. Это “бузливый паренек”, или глуповатый, но “положительный” простачок, или комсомолец — активист, агитатор, на долю которого выпадает задача быть “взволнованным докладчиком”. Применительно к облику каждого данного актера строились роли в трамовской пьесе. В актере воспитывали специфические бытовые интонации, движение, жест, одним словом, сумму внешних приемов, необходимых для передачи ролей комсомольцев или рабочих подростков»[[119]](#footnote-120).

От клубного театра, театра социальной маски, театры рабочей молодежи унаследовали стиль актерской игры: пафосно-героический при изображении положительных персонажей, буффонный — при показе врагов. К политическим «маскам» попа, капиталиста, соглашателя, генерала, кулака трам добавил свои бытовые: хулигана, серьезного комсомольца, резонерствующего активиста, бузливого паренька. Противопоставляя себя бытовому театру, трамы отрицали психологизм, «переживания», перевоплощение. Бытовые мелодрамы, появившиеся в репертуаре Лентрама и других театров рабочей молодежи, осложнили картину. Как могла избежать «переживаний» А. С. Апарина, исполнительница главной роли в «Мещанке»? Ведь пьеса рассказывала о трудной судьбе замужней комсомолки Нюры Пановой, о ее первой любви и крахе семейной жизни. М. Ф. Чураков, игравший роль Петра Железнова в «Буднях», должен был передать трагедию комсомольца, который после гражданской войны не может найти себя в будничной повседневной работе.

Соколовский много и кропотливо работал с актерами в бытовых мелодрамах. Об этом говорили сами трамовцы, об этом свидетельствовали и другие очевидцы. Журналист Б. Павловский так описывал одну из репетиций спектакля «Будни»: «Мы попадаем в момент, когда на сцене взлохмаченный парень усиленно накачивает то место, которое во время спектакля должен занимать примус. Очевидно, дело не идет, так как на сцену влетает другой, который, в свою {83} очередь, проделывает эту процедуру. Этот последний — первый руководитель первого комсомольского театра М. Соколовский. В работе он настоящий трансформатор, соединяющий в себе всех действующих лиц пьесы. Он одновременно изображает оторга, беременную девицу, гвардейского поручика, загулявшего комсомольца… При нас один парень целый час бился над тем, чтобы как следует щелкнуть каблуками, ловко склонить голову набок и с непринужденностью гвардейского поручика, изображаемого им, сказать: “Надеюсь, мы будем знакомы?”»[[120]](#footnote-121)

Работа Соколовского с исполнителем в бытовых мелодрамах носила специфический характер: режиссер не помогал актеру «войти в образ», а корректировал в соответствии с человеческой личностью трамовца. Совпадение индивидуальности актера с драматургическим материалом роли предполагалось уже в пьесе — трамовские драматурги часто писали роли в расчете на конкретных исполнителей, «подгоняя» их даже к внешним данным того или иного актера. Роль Сашки Чумового в комедии Горбенко предназначалась студенту Политехнического института Александру Рыжову, а Петьки — Петру Олеванову. П. Ф. Маринчик рассказывал, что роль Нюры в его «Мещанке» была написана для лиричной, мечтательной А. С. Апариной, а обаятельная улыбка трамовца М. Ф. Чуракова, его открытый характер и привычка во всех случаях жизни распевать смешную песенку «чудо, чудо, чудо, чудеса» перешли к герою пьесы Мите Панову[[121]](#footnote-122).

«Музыкальные» роли в трамовских пьесах предназначались П. Д. Олеванову, разносторонне одаренному актеру: он играл на многих музыкальных инструментах, хорошо пел, танцевал. «Бузливые пареньки», непременные персонажи трамовской пьесы, создавались или для Н. И. Виноградова (Павлушка в «Бузливой когорте», Гришка в «Дружной горке») — драматурги обыгрывали характерные особенности походки актера, его слегка рассеянный взгляд, манеру речи, или для А. А. Виноградова (Ленька Рыбка в «Зорьке», Зосима в «Плавятся дни», Лешка в «Дружной горке»), обаятельного, {84} подвижного актера, с редким чувством аудитории. Авторы «Дружной горки», когда писали роль агитпропши Люси, видели перед собой ведущую актрису Лентрама Е. И. Назарчук, обладавшую незаурядным комедийным темпераментом. Угловатый, плотный, невысокий Анатолий Васильев играл в «Фабзавшторме» главного героя Петра Калайду, который ценой своей жизни спасает завод. В одной из сцен он непосредственно обращался к зрителям: «Ты не гляди, братишка, что у меня ноги коротки, не в ногах тут дело, а в классовом самосознании!» Эту фразу драматург Д. Г. Толмачев написал специально для него.

Трамовские режиссеры боялись актерского профессионализма, предпочитая искусству перевоплощения — совпадение героя и исполнителя. «Типажность» в их спектаклях была рождена тем же пафосом документальности, верности «неискаженной» натуре, который характеризовал ранние фильмы Эйзенштейна, использовавшего выразительность внешнего облика непрофессионального исполнителя, близкий к документальности стиль съемок.

Режиссеры Лентрама Соколовский и Суслович применили «типажный» принцип и при постановке драмы Пиотровского «Правь, Британия!», действие которой происходит в Англии, — первой пьесы о жизни западного комсомола в репертуаре театра. С. Л. Цимбал констатировал: «Трам храбро переносит ряд образов, созданных на советском материале, на английскую почву. Это особенно резко прозвучало в роли английского комсомольца Майка, исполняемой А. Виноградовым»[[122]](#footnote-123).

Соколовский и другие трамовские режиссеры дорожили непосредственностью своих актеров, свежестью чувств, или, как тогда говорили, отсутствием профессиональной «испорченности». Увлеченность непрофессионалов иногда как прием, отдельную краску использовали и режиссеры профессиональных театров: К. К. Тверской, например, привлекал к участию в массовых сценах своего спектакля «Любовь Яровая» на сцене БДТ студентов старших курсов одного из ленинградских {85} вузов. Е. О. Любимов-Ланской уверенно говорил, что если бы в труппе Театра имени МГСПС была исключительно молодежь, то его спектакль «Константин Терехин» выиграл бы в своей искренности[[123]](#footnote-124).

Пиотровский сформулировал суть актерского стиля в театрах рабочей молодежи, основываясь, конечно, на опыте Лентрама прежде всего. Он писал в 1929 году: «В трамовских пьесах играют не “образы”, а отдельные социальные черты, появляющиеся, теряющиеся, скрещивающиеся, возникающие вновь в процессе раскрытия противоречий темы, заданной в пьесе»[[124]](#footnote-125). Позже Пиотровский ввел новый термин — «образ воздействия на зрителя». Он пояснял: «Изображение» частной действительности и «отношение» к ней все время присутствуют в игре актера, меняются лишь количественные пропорции между теми и другими, т. е. в известных отрезках роли как будто количественно преобладает «изображение» частной действительности, или «отношение»[[125]](#footnote-126).

«Образ воздействия», о котором писал Пиотровский, имел сложную структуру. Трамовский актер то изображал самого себя, близкий ему человеческий и социальный тип. То становился пропагандистом и произносил речь в зрительный зал. То выступал исполнителем хоровой песни, то шутником-затейником. То играл «частную правду» своего героя, то демонстрировал «отношение» к нему.

Трамовский актер должен был очень многое уметь: не только петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах, делать спортивные упражнения, но и, «“выпадая из образа”, нести с большим революционным напором в зрительный зал боевой политический лозунг, слово призыва, ненависти к врагу, предостережения, — слов, способных создать в зале атмосферу классовой мобилизации и энтузиазма»[[126]](#footnote-127).

{86} Герои «Мещанки» или «Будней» прямо апеллировали к зрителям, обращаясь к ним с речью, репликой или вопросом, вовлекали в сценическое действие, в обсуждение происходящего. Спектакли-дискуссии «Плавятся дни», «Клеш задумчивый», «Нефть», «Дай пять» предоставляли актеру разнообразные возможности, чтобы «доложить» о противоречиях в характерах героев и раскрыть отношение к изображаемому. Исполнитель роли Петра Королева в «Клеше задумчивом» (К. А. Иванов) в эпизоде ссоры с женой правдиво изображал озадаченного и растерянного мужа («частная правда») и тут же, словно глядя на все это со стороны, уже от имени актера Иванова, произносил: «Каруселится жизнь». В другой сцене спектакля комсомольский секретарь Курганов выходил к рампе, объявлял публике, что сейчас начнется заседание, и спрашивал, нет ли возражений.

Соколовский «включал» своеобразие трамовского коллектива в содержание и эстетическую форму спектакля. Он успешно сплавлял неоднородные природные данные своих актеров в музыкально-танцевальных зрелищах, использовал первоначальную необученность как определенную данность, извлекая из этого максимум сценического эффекта.

Один из рецензентов спектаклей Лентрама проницательно определил их характерную особенность: «В Траме нельзя разделить: пьеса, актер, режиссер, художник, свет. В Траме все это — одно целое, единый, живой, творческий коллектив. И спектакли создаются этим неразделимым коллективом»[[127]](#footnote-128). Трамовцы, связанные воедино рабочей биографией, общностью взглядов на мир, творческих устремлений и целей, успешно разыгрывали несовершенную, но во многом автобиографичную для них драматургию — как бы одну большую пьесу о молодежи 1920‑х годов. Причем играли для этой же молодежи, для рабочих парней и девчат, ежевечерне наполнявших зал театра.

В художественной системе Лентрама все было тесно взаимосвязано и взаимообусловлено. Здесь работали вместе и заодно: драматурги, режиссеры, композиторы, актеры, зрители. {87} В спектакле сливались результаты труда всех участников. И ответственность у них была общая, и общая заинтересованность. Каждый, независимо от размера роли, ощущал себя полноправным создателем спектакля.

Противоречия в развитии Лентрама и трамовского движения обнаружатся тогда, когда гармония частей в этом монолитном единстве будет нарушена, когда трам, «театр агитации и воздействия», по определению Маяковского, станет искать пути к «психологическому» театру.

# **{88}** Глава 5 Поиски новых дорог

Лентрам долгое время интуитивно оберегал свою самобытность, упорно шел избранным путем. Это было совсем непросто, ибо театр тянули в разные стороны, давали взаимоисключающие советы. Рецензенты критиковали его «слева» и «справа»: одни всячески предостерегали от учебы у профессиональной сцены, другие, напротив, требовали этого. Передовая статья, опубликованная журналом «Рабочий и театр» в связи с первым спектаклем Лентрама «Сашка Чумовой», категорически утверждала: «Слабые места игры именно в том, что не изжито еще окончательно влияние профтеатра»[[128]](#footnote-129). А О. С. Литовский в рецензии на спектакль «Плавятся дни» сетовал, что за три года работы трамовцы не научились элементарным приемам сценической характеристики. Он пенял: «Все актеры играли самих себя, нимало не заботясь о перевоплощении в свои театральные образы. И Федоровна, и Семеныч, старики, несмотря на седые усы и старушечий наряд, удивительно напоминали детей, играющих в театр»[[129]](#footnote-130).

Рецензенты очередного диалектического представления «Целина» хвалили в роли кулака Евграфа Тимофеевича актера П. А. Смирнова, много лет работавшего в театре П. П. Гайдебурова, и дружно отдали ему предпочтение перед коренными трамовцами. Смирнов не выступал как «взволнованный докладчик», его герой не был «маской» кулака. Актер добросовестно играл в традициях бытовой и психологической достоверности, создав образ коварного, злого, умного врага.

Несовпадение актерской манеры опытного профессионала Смирнова и трамовского исполнительства было замечено критикой и истолковано уже отнюдь не в пользу Лентрама. Начиная с «Целины» Лентрам постоянно обвиняли в пренебрежении {89} актерскими задачами, противопоставляли ему другие ленинградские театры — Красный театр, Рабочий театр Пролеткульта, его союзников по «левому фронту». Пути-дороги трама и его бывших единомышленников постепенно расходились. Граница отчуждения становилась все глубже: недавних соратников разъединяло прежде всего отношение к актеру.

Руководители Ленинградского Рабочего театра Пролеткульта, хотя на словах и поддерживали трамовские лозунги, продолжали настойчиво менять курс театра. Уже в спектакле «Малиновое варенье» по пьесе А. Н. Афиногенова (премьера 30 августа 1928 года) театр делал ставку на актера. Режиссер В. А. Орлов строил спектакль на замедленных темпах, на обыгрывании пауз, на «актерских» мизансценах. Естественно, Пиотровский, рецензировавший «Малиновое варенье», не одобрил работу Орлова и настаивал, что «пути рабочего театра сейчас движутся, в первую очередь, к режиссерскому зрелищу, к музыкальному спектаклю, к синтетической постановке, где свет, звук, сценические эффекты, танец, песня и другие виды внешне-зрелищного воздействия дополняют актера и драматурга, повышая и воспитывая уровень их мастерства»[[130]](#footnote-131).

Руководители театра Пролеткульта, рассказывая о планах на будущее, говорили о сотрудничестве с профессиональными драматургами, режиссерами, художниками, о пополнении труппы выпускниками театральных училищ[[131]](#footnote-132). В новых постановках 1930‑х годов пролеткультовские режиссеры искали приемы психологической трактовки образов.

Красный театр ставил пьесы, близкие трамовским по молодежной проблематике и по жанру: «Пьяный круг» и «Фронт» Д. Дэля. Но не они определяли репертуар театра. Победами здесь стали «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского, «Темп» Н. Ф. Погодина, «Первая Конная» В. В. Вишневского. Да и в «трамовских» постановках этого коллектива ведущее место принадлежало актерам: именно от них зависела {90} судьба и сценическая жизнь пьесы. Режиссер Е. Г. Гаккель ввел ежедневные занятия актерским мастерством, кропотливо работал с исполнителями на репетициях. Успех спектакля «Пьяный круг» решили актеры Ю. С. Лавров (Криков), Ф. М. Мельников (Дмитрий Глебов), К. А. Дмитриев (прокурор Глебов).

Лентрам, несколько лет возглавлявший движение театров «левого фронта» в Ленинграде, оставался в одиночестве. Его союзники меняли вероисповедание, отмежевываясь от Трама. В октябре 1930 года Центральный Совет трамов осудил концепции Пиотровского: вульгарное применение диалектики, понимание образа и места актера в спектакле. Трамовцы засомневались в том, что еще недавно казалось единственно верным. Они отказались от диалектических представлений и вернулись к пьесам с последовательным развитием действия, в актах, а не кругах. Новые постановки отличались зрелищной скромностью, режиссерской «молчаливостью». Соколовский много времени отдавал работе с исполнителями, но результаты оказались малозаметными: актеры, оставшись наедине со зрительным залом, растерялись.

Одну из последних попыток отстоять себя как театр публицистический Лентрам сделал в спектакле «Правь, Британия!» (пьеса А. И. Пиотровского, премьера 9 мая 1931 года). Именно эта постановка вызвала резкое открытое столкновение Трама с всесильным тогда РАППом.

Режиссеры Соколовский и Суслович интерпретировали пьесу в соответствии с ее публицистической природой, с трамовской манерой игры. Они не пытались воссоздать на сцене подлинную Англию, сохранить в действующих лицах пьесы национальную и бытовую достоверность. Именно это возмутило драматурга В. В. Вишневского: почему действующие лица одеты не по-английски, почему английские рабочие зимой в тонких бело-малиновых фуфайках и гетрах танцуют фокстрот на площади. Он патетически спрашивал: «Как мог Трам взять для постановки такую пьесу, в которой нет ни грамма от Англии, от ее социальной, бытовой, национальной специфики?!»[[132]](#footnote-133)

{91} В октябре 1931 года Вишневский снова критиковал спектакль «Правь, Британия!», считая его закономерной неудачей, и призывал: «Метод надо менять. Надо побольше самокритики и поменьше нехорошего отворачивания от рапповской драматургии»[[133]](#footnote-134). Лентрам не жаловал рапповскую драматургию, как, впрочем, и всякую другую, созданную вне стен театра. «Выстрел» А. И. Безыменского долгое время оставался единственным исключением в его практике.

Тезис — театры рабочей молодежи должны ставить только произведения своих, трамовских авторов — не подвергался сомнению, а, напротив, доказывался результатами творческой работы.

Со спектакля «Правь, Британия!» начали писать о неверном творческом методе Лентрама. К тому, что говорилось и писалось о ленинградцах, прислушивались по всей стране. Требования перестройки стали общим местом в статьях и рецензиях на спектакли театров рабочей молодежи.

Лентрам стремился понять, в чем его ошибки, и из одной крайности бросался в другую. То делал решительные попытки сменить оружие, то возвращался к апробированному.

«Сплошной поток» (пьеса и постановка Соколовского), впервые показанный 30 января 1932 года в Большом зале Консерватории, уже ничем не напоминал прежние трамовские постановки: он был тих, замкнут, «психологичен», без световых перемен, «играющих» вещей, динамичных конструкций.

«Между сценической площадкой и зрительской массой, — с удивлением писал В. М. Блюменфельд, — на этот раз не было звучного резонирования, видимой связи, шумного взаимодействия. “Молчание” спектакля сквозит во всем. И прежде всего в том, что обычная для Трама пропагандистская сила, столько раз прежде толкавшая актеров-трамовцев вперед к зрителю и подчинявшая архитектонику зрелища логике политического воздействия, — теперь спрятана в эмпирически замкнутых образах: перед спектаклем словно опущена незримая мхатовская “четвертая стена”, которой когда-то {92} было назначено охранять священные принципы буржуазного реализма»[[134]](#footnote-135).

Театр в растерянности вновь обратился к проверенному, вспомнив об оперетте «Дружная горка», которая по-прежнему сохранялась в репертуаре (20 ноября 1932 года состоялось ее 300‑е представление). В 1929 году Ю. Юзовский назвал «Дружную горку» первой ласточкой и сетовал, что «никто не поддержал ее веселого свиста»[[135]](#footnote-136). И вот спустя три года трамовцы послали вслед за первой ласточкой вторую — оперетту И. И. Дзержинского «Зеленый цех» (премьера 16 мая 1932 года). Сравнения с «Дружной горкой» новая оперетта не выдерживала. Правда, многие критические упреки сейчас кажутся придирками: почему комсомольский секретарь выведен чудаком, почему нет заводского управления, а вместо показа заводской действительности — «игра в завод»[[136]](#footnote-137). Как бы то ни было, наивного обаяния, чистой лирики, заразительности «Дружной горки» здесь не хватало. Пьеса походя затрагивала множество вопросов, не задерживаясь ни на одном, отделываясь сценической шуткой или каламбуром, насмешкой или цирковым трюком.

Премьера «Зеленого цеха» состоялась почти одновременно с опубликованием Постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Театр уже начал работать над новой постановкой — «Боевым курсом»; премьера прошла 1 сентября того же года. Спектакль жил отраженным светом трамовских постановок 1920‑х годов, и, естественно, реставрация прошлого не принесла новых лавров театру. Эта пьеса явилась в репертуаре Лентрама последним произведением трамовских авторов: начиная с сезона 1932/33 года театр резко изменил свою репертуарную политику.

Постановлению ЦК ВКП (б) был посвящен специальный пленум Центрального Совета трамов, открывшийся 30 мая. К этому времени в стране насчитывалось более трехсот театров {93} рабочей молодежи. Пленум критически пересмотрел теорию и практику трамов; были единодушно осуждены противопоставление самодеятельного искусства профессиональному, игнорирование классической драматургии.

После пленума начался повсеместно пересмотр позиций. В Пермский трам были приглашены актеры-педагоги из Свердловского драматического театра и среди них заслуженный артист РСФСР М. А. Бецкий. В 1933 году сюда влилась группа актеров во главе с Н. Д. Никомаровым. Труппы разных трамов пополнились выпускниками театральных училищ, а трамовцы были направлены в театральные институты (Белорусский трам в 1934 году послал группу трамовцев в Ленинград, где они учились под руководством В. Н. Соловьева и А. Н. Лаврентьева).

Разительно изменилась афиша трамов. В Пермском траме были поставлены «Наша молодость» (по роману В. Кина «По ту сторону»), «Мятеж» Д. А. Фурманова и С. О. Поливанова, «Слуга двух господ» К. Гольдони. Бакинский трам включил в репертуар «Грозу» А. Н. Островского, «Князь Мстислав Удалой» И. Л. Прута. На афише Орехово-Зуевского коллектива появились комедии «Девушки нашей страны» И. К. Микитенко, «Чудесный сплав» В. М. Киршона, «Чужой ребенок» В. В. Шкваркина. Лентрам включил в репертуар «Недоросль» Д. И. Фонвизина, «На Западе бой» В. В. Вишневского, «Право на жизнь» А. Н. Толстого и А. Н. Старчакова.

Премьера «Недоросля» состоялась 5 апреля 1933 года. На афише Соколовский значился «автором спектакля» не без оснований. Здесь, как и в мейерхольдовских постановках классики, пьеса была не основой, а «поводом к спектаклю». Правда, в 1930‑х годах Мейерхольд уже иначе относился к классике, но в памяти еще были свежи впечатления от его «Ревизора», «Горе уму». Не забылись и эксперименты С. М. Эйзенштейна — «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, где «вольная композиция текста» принадлежала С. М. Третьякову, а «сценарий и монтаж аттракционов» — Эйзенштейну.

Лозунг «переосмысления классики» отнюдь не был к тому времени сдан в архив. Одним из немногих исключений на {94} ленинградской сцене явился спектакль «Бешеные деньги», которым 19 ноября 1933 года открылся Новый театр. Режиссер И. М. Кролль доверился пьесе Островского, не навязывая ей «органически чуждых тенденций», отказавшись от примитивного и вульгаризаторского «осовременивания»[[137]](#footnote-138). Спектакль Нового театра был встречен зрителями и критиками доброжелательно, но еще не он «делал погоду» в ленинградском сезоне 1933/34 года, а «Доходное место» в БДТ, «Гроза» в Театре ЛОСПС, «Бесприданница» в Красном театре.

«Доходное место» — единственная классическая пьеса, появившаяся на сцене БДТ 1930‑х годов. Режиссер В. В. Люце отбросил все традиционные трактовки, полемизировал как с жанром пьесы, так и с традицией исполнения. Он увидел в «Доходном месте» трагедию русского идеализма, а в Жадове — образ «лишнего человека». Естественно, пришлось «исправлять» Островского: изменять текст, дополнять его новыми эпизодами и персонажами.

Постановщик «Бесприданницы» в Красном театре В. Н. Соловьев перенес действие в начало XX века. Он декларировал, что стремился показать «гибель маленьких людей под гнетом развивающихся и окружающих их капиталистических отношений»[[138]](#footnote-139). К маленьким людям режиссер относил Ларису, Карандышева, Робинзона.

Текст «Грозы» на сцене Театра ЛОСПС был частично перемонтирован режиссером А. Б. Винером, акты разбиты на эпизоды, введены новые персонажи, включены отрывки из «Домостроя», из «Горячего сердца», стихи Ломоносова, русские песни. Все это было сделано во имя «глубокого заострения образов», как объяснял А. Б. Винер.

Так что Лентрам не был одинок, «выправляя» и переосмысляя классическую пьесу. Правда, критическая реакция на трамовский спектакль оказалась более острой и нетерпимой, чем на «Грозу» или «Доходное место»: ведь Лентрам находился в те годы под критическим обстрелом.

{95} «Трам ставит Правдива, Милона и Софью в один ряд с Митрофаном… и противопоставляет им двух молодых людей из дворни — Палашку и Тришку», — рассказывал перед премьерой Соколовский[[139]](#footnote-140). Этот замысел получил поддержку почти у всех рецензентов спектакля — Н. Ю. Верховского, А. Л. Слонимского, особенно у А. А. Гвоздева. Последний энергично уверял: «Необходимо снова и снова подчеркнуть, что Трам прав в своей основной идейной установке спектакля, направленной на разоблачение крепостничества, и поэтому не щадящей “либеральных” крепостников типа Стародума и Правдина»[[140]](#footnote-141).

Результаты же осуществления этого замысла, то есть спектакль, почти никто не принял. Гвоздев видел ошибку в том, что режиссер вышел из системы художественных образов пьесы. Логики здесь явно не хватало критикам; Соколовский же последовательно воплощал свой замысел.

Режиссер сократил диалоги Софьи и Стародума, ввел новые персонажи и интермедии, но почти не изменил текст: разоблачение Правдина, Милона, Софьи он давал в пантомимных сценах, карикатурной трактовкой облика, манер, интонаций. Трюковое истолкование текста сближало трамовского «Недоросля» с нашумевшим «Гамлетом» в постановке Н. П. Акимова, премьера которого только что прошла в Театре имени Евг. Вахтангова и вызвала целую критическую бурю в Москве.

Милон в спектакле выглядел жуиром, с лысиной от «шалостей»; режиссер придумал пантомиму с крестьянской девушкой, обольщенной Милоном. Художник Ф. Ф. Кондратов одел Стародума в мантию и парик вельможи; Стародум (А. А. Виноградов) появлялся на сцене в окружении банды дикарей, вывезенных им из Сибири. Во время нравоучительных сентенций («Гораздо честнее быть без вины обойденну, нежели без заслуг пожалованну») он издевался над крепостным, закованным в цепи. Софья в платье маркизы XVIII века {96} ловко раздавала пинки крепостным и каждое слово сопровождала глуповато-кокетливым: «Ах, ах! Хи‑хи‑хи!»

Режиссерская фантазия Соколовского была щедра, красочна, как во времена лучших трамовских спектаклей. Актеры, вернувшись на родную почву синтетического представления, снова обрели уверенность и действовали в спектакле с былой самоотдачей: В. А. Цветков (Правдин), А. А. Виноградов (Стародум), П. П. Цветков (Митрофан), Е. И. Назарчук (Простакова). Все, кто видел спектакль, с улыбкой вспоминали выезд Милона на коне (один актер «изображал» передние ноги, другой — задние), уморительно смешного Скотинина, обнимающего розовую свинью, которая неторопливо прогуливалась по сцене. Встреча большого барина Стародума была режиссером развернута в целое празднество с хороводными играми крестьянок, пляской языческого жреца, пением солдат, звучанием калмыцких труб и пушечным выстрелом в честь гостя[[141]](#footnote-142).

«Недоросль», при всех ошибках вульгаризаторского толка, общих с постановками «Бесприданницы», «Доходного места» и др., явился еще одной попыткой театра вернуться в знакомую стихию синтетического представления. Больше на подобные эксперименты Трам не осмеливался.

При всем безудержном веселом озорстве этого спектакля, он тем не менее отдавал грустью: в «Недоросле» театр прощался со своим прошлым. В двух других спектаклях сезона 1932/33 года — «На Западе бой» В. В. Вишневского и «Право на жизнь» А. Н. Толстого и А. Н. Старчакова — режиссеры пытались найти пути к «психологическому театру».

Режиссер Р. Р. Суслович старался предельно конкретизировать место действия и события пьесы «На Западе бой», помня уроки спектакля «Правь, Британия!». Его задачей было уйти от абстрактной, «обобщающей» публицистичности, по словам самого режиссера[[142]](#footnote-143). Он много работал с актерами и результаты были ощутимы: не только у П. А. Смирнова, который играл Мейера, у А. К. Шатровой (Рахиль), но и у коренных {97} трамовских актеров — К. А. Иванова в роли Моске, Е. И. Назарчук в роли фрау Моске, В. А. Цветкова в роли Макса.

Вишневский остался доволен спектаклем: «Получился очень целый и интересный ответ на спектакль “Правь, Британия!”, ответ на спектакль БДТ “На Западе без перемен”, ответ на экспрессионистские спектакли прежних лет»[[143]](#footnote-144). Драматург даже пообещал отдать Траму свою новую пьесу «Оптимистическая трагедия».

«Недоросль» и «Право на жизнь» (премьера этой пьесы состоялась в Москве) были показаны во время московских гастролей летом 1933 года наряду со старыми спектаклями «Плавятся дни» и «Дружная горка». Контраст прошлого и настоящего был разителен, театр просто не узнавали. «Пытаясь преодолеть ошибки прежних лет, он растерял и ряд своих достоинств, которые были гораздо значительнее его ошибок»[[144]](#footnote-145), — горько было трамовцам прочитать эти суровые слова. Еще жестче высказался Я. Б. Гринвальд в рецензии на «Право на жизнь», заключивший ее горьким для трамовцев выводом: «… Перед нами полулюбительский спектакль, один из тех, которые мы обычно встречаем у самодеятельных кружков, пыжащихся работать под профессионалов, и, как всегда в таких случаях, налицо — конфуз: ни павы, ни вороны»[[145]](#footnote-146).

Ленинградцам теперь противопоставляли Центральный трам, где происходили кардинальные перемены. Сюда в январе 1933 года пришли мхатовцы И. Я. Судаков, Н. П. Баталов, Н. М. Горчаков. И. Я. Судаков был приглашен вначале на постановку пьесы М. Колосова «Молодая гвардия», но убедил театр взять комедию И. К. Микитенко «Девушки нашей страны». Репетиции продолжались более трех месяцев, премьеру показали 1 июня 1933 года. Новый спектакль был признан этапным в истории Центрального трама; образ Шметелюка, {98} созданный В. Г. Соловьевым, называли, вслед за Гаем М. Ф. Астангова в «Моем друге» Н. Ф. Погодина на сцене Театра Революции, в числе лучших актерских работ сезона. Лишь Ю. Юзовский с тревогой заметил: «Комсомолки в спектакле почему-то напоминают… курсисток. Комсомольцы… студентов. А радостность, с которой живет молодежь, мгновениями напоминает “Гаудеамус” леонидо-андреевских студентов. Влюбленный комсомолец порой ведет себя в этом спектакле, как влюбленный гимназист»[[146]](#footnote-147). Он выразил сожаление, что московские трамовцы так быстро забыли «свое славное прошлое», но его слова потонули в общем хоре похвал.

Центральный трам в июле — августе 1934 года гастролировал впервые в Ленинграде. Спектакли «Девушки нашей страны», «Чудесный сплав» В. М. Киршона, «Продолжение следует» А. Я. Бруштейн получили высокую оценку на страницах ленинградской периодической печати. Театр приветствовали с неумеренным восторгом, часто выдавая желаемое за действительное. Несомненно, мхатовцы помогли трамовским исполнителям профессионально вырасти, но театр они строили на свой, мхатовский лад, меньше всего заботясь о сохранении «славного прошлого» трама, и обучали трамовцев по мхатовской системе.

От Лентрама, да и от всех остальных, тоже ждали подобной метаморфозы. Первая премьера Лентрама после двухгодичного отсутствия в городе (театр, лишившись стационара, уехал на гастроли) — «Испытание» К. Т. Ванина и Д. И. Витязева — состоялась 15 февраля 1935 года. Это была своего рода программная работа, в которой театр демонстрировал результаты «перестройки». Но спектакль не оправдал ожиданий и надежд, которые возлагались на него, не вызвал интереса у зрителей, к этому времени почти забывших театр. В рецензиях с одобрением упоминались актеры А. М. Григорьев (Нефед), А. К. Шатрова (Фроська), А. А. Виноградов (Гришка), но спектакль в целом смутил критиков. Е. М. Мин писал, что Соколовский ничего не противопоставил {99} здесь своему былому изобретательству, что это рядовой спектакль среднего передвижного театра[[147]](#footnote-148).

Выпустив «Испытание», театр четыре месяца, с февраля по май, был занят внутренней реорганизацией. Здесь работала комиссия обкома ВЛКСМ. В нервной напряженной обстановке проходили непрерывные собрания; трамовцы с горячностью обвиняли во всех бедах театра своего многолетнего руководителя Соколовского, требовали перемен, высказывали обиды и неудовлетворенность. «Испытание» явилось его последней постановкой в Траме. Сюда в этом же сезоне были приглашены режиссеры В. П. Кожич и Н. С. Рашевская из Академического театра драмы.

Новое руководство избегало широковещательных деклараций, заявив лишь о своем намерении возродить на иной качественной основе лучшие традиции комсомольского театра. Перевести трамовский спектакль в иное качество должен был актер, овладевший внутренней техникой создания образа. Эта задача оказалась почти невыполнимой: лишь в одном спектакле из семи — «Начало жизни» Л. С. Первомайского (премьера 17 декабря 1935 года) можно было узнать тот политически страстный, романтический театр, каким был Трам в годы своего расцвета.

Режиссер Кожич, художник А. И. Константиновский, композитор И. И. Дзержинский создали спектакль-поэму, воспевшую коллективный подвиг комсомольцев гражданской войны.

Пьеса «Начало жизни», с ее романтической патетикой, оказалась сродни трамовским постановкам ранних сезонов. Недаром Пиотровский вспоминал «Зорьку», комсомольский «Шторм», как называли ее тогда: «С радостью слышим мы звонкую и зовущую к мужеству комсомольскую песню, пронизывающую спектакль, видим романтические и боевые мизансцены молодежных походов и митингов с развернутыми красными знаменами, узнаем полные крови и жизни образы героической и веселой молодежи нашей»[[148]](#footnote-149). Зрители тоже тепло приняли этот спектакль.

{100} Обобщенно-поэтическое оформление Константиновского поддерживало романтические мотивы пьесы и режиссерского решения: две траурные колонны по бокам сценической площадки, красный шелк огромного знамени, который, взвившись вверх, открывал сцену, словно бросал отблеск немеркнущей славы на все происходящее.

Спектакль «Начало жизни» стал прощальным творческим взлетом Лентрама. Новые постановки — «Глубокая провинция», «Женитьба Бальзаминова» — преследовали специальные педагогические пели, выдвигали учебные задачи перед исполнителями. «Глубокая провинция» носила студийный характер; среди исполнителей не было трамовских «стариков», играли новые актеры: Г. М. Шмойлов, С. А. Зубарев, О. В. Гусева, А. И. Райкин и другие.

Упреки в недостаточной исполнительской культуре, особенно в приравнивании актера к декорациям, свету, музыке, прекратились: опытные режиссеры и педагоги научили трамовцев играть профессионально. Но театр между тем терял зрителей, спектакли быстро исчезали из репертуара. Ленинградский трам проделывал над собой усилие, чтобы подравняться к общей мерке, стать похожим во что бы то ни стало на другие театры. Это не приносило успокоения коллективу и радости зрителям.

Центральный трам после кратковременного успеха («Девушки нашей страны») снова вступил в полосу творческого разброда. Критики, которые первое время настойчиво ставили его как пример всем остальным театрам рабочей молодежи, в недоумении умолкли. Содружество с мхатовцами не помогло театру обрести новое дыхание. Из постановок сезона 1935/36 года только «Бедность не порок» Островского была принята одобрительно; другие — «Афродита» Н. В. Богданова, «Жена товарища» Я. И. Ялунера, «Дальняя дорога» А. Н. Арбузова — разочаровали даже доброжелателей, приветствовавших новый курс театра.

Московским трамовцам пришлось выслушать упреки, что они, «плохо усвоив мхатовский метод, соскользнули на бытовщину, на поверхностное натуралистическое отражение действительности». Что они восприняли у своих учителей внешнюю сторону мхатовского реализма. Что И. Я. Судаков {101} мало внимания уделял Траму. Что плохо поставлена учеба и что театр «далек еще от задач, которые ставит перед ним комсомол»[[149]](#footnote-150).

Перестройка шла мучительно, с потерями, приобщение к новой вере давалось с трудом. Трам со всех сторон торопили, давали советы и предписания, носившие теперь директивный характер, и он судорожно искал выхода, в спешке переучиваясь, натягивая на себя чужие одежды. Актеры, воспитанные клубной сценой, на материале агитационно-публицистической драматургии, растерялись при встрече с пьесами иного жанра. Комедии Островского и Мольера, произведения Афиногенова, Бруштейн, Микитенко потребовали от исполнителей перевоплощения, создания психологически емких характеров. К этому трамовцы не были подготовлены.

Критика, следившая за лихорадочными метаниями театров рабочей молодежи, ставила свои диагнозы, предлагала рецепты, гарантировавшие быстрое «выздоровление». Чаще всего Траму инкриминировалось пренебрежение профессиональной драматургией, нежелание учиться у старого театра и его мастеров. Эти же причины кризиса трамовского движения с некоторыми оговорками называют и современные исследователи. М. О. Янковский, на глазах которого блестяще началась и печально закончилась биография Лентрама, спустя четверть века повторил те же упреки, которые звучали в адрес ленинградцев в 1930‑е годы. Лентрам, писал М. О. Янковский, выступал «убежденным сторонником антипсихологического театра», и отсюда пошли все его беды[[150]](#footnote-151).

Диагноз был поставлен без учета специфики Трама, его агитационно-пропагандистской природы. Как раз тогда, когда Трам ставил только пьесы своих авторов и воинственно полемизировал с традициями старого театра, точнее, с мхатовскими традициями, он переживал период творческого расцвета, был в зените славы и популярности. В 1930‑е годы {102} театр уже постоянно обращался к произведениям профессиональных драматургов, целеустремленно учился, работал с опытными мастерами. Тем не менее былая слава улетучивалась, выздоровление не наступало. Оно и не могло наступить: Трам оказался на перепутье совсем по другим причинам.

Трамовская художественная система, порожденная и сформированная агитационным театром 1920‑х годов, в условиях нового времени обнаружила свою односторонность. Трамовские спектакли, своеобразные репортажи с мест, в 1930‑е годы казались архаичными: «злобы дня», точных бытовых зарисовок, групповых портретов и молодежных типажей было уже недостаточно. Трам не двигался вперед, а, напротив, словно застыл на том уровне отражения и постижения жизни, какой был характерен для его искусства в 1920‑е годы.

Большая профессиональная сцена догоняла и перегоняла трамы: в ее репертуаре появились пьесы о непосредственной современности, в том числе и о рабочей молодежи. В. П. Катаев на основе своего романа написал комедию «Время, вперед!», поставленную многими театрами. Широкую популярность завоевали оптимистические комедии с положительным героем: «Девушки нашей страны» И. К. Микитенко и «Чудесный сплав» В. М. Киршона. Ленакдрама, «твердыня академизма», сумела найти связи с современной действительностью: здесь событиями явились постановки «Страха» А. Н. Афиногенова, «Ярости» Е. Г. Яновского. В Москве молодежь шла смотреть «Чудака» Афиногенова в МХТ‑2, пьесы Н. Ф. Погодина «Темп», «Поэма о топоре» и «Мой друг» в постановке А. Д. Попова на сцене Театра Революции. Молодые зрители, еще недавно отдававшие предпочтение своему Траму, ныне обходили его стороной.

Трам действительно нуждался в переменах — в углублении содержания своего искусства, в обогащении его форм. Но вместо того чтобы искать обновления в сфере близкого ему публицистического театра, бросился, сбитый с толку, в противоположную сторону, к традиционному психологическому театру.

Гул споров о трамовских спектаклях не утих, но переместился в сферу формальную: не о проблемах, трактованных {103} тем или иным спектаклем, и их сценическом воплощении, а о том, похоже это или нет на «нормальный», привычный театр.

Для того чтобы обрести контакты с меняющейся действительностью и новыми тенденциями искусства, театру нужен был какой-то срок, терпение и понимание со стороны окружающих. Как раз всего этого и не оказалось. Кроме того, негативные факторы, осложнившие театральную обстановку тех лет, затрудняли переход трамов на новые рельсы.

Многообразие, которым гордилось советское искусство, в середине 1930‑х годов стало искусственно суживаться. Комитет по делам искусств начал проводить в это время политику «равнения на МХАТ». По стране прокатилась волна театральных реорганизаций. Было закрыто или искусственно слито девять театров в Москве; прекратилась деятельность студий и театров студийного типа. Завершилась история театров ленинградского «левого фронта». Госагиттеатр в 1933 году был реорганизован в Колхозно-совхозный театр имени Леноблисполкома. После ликвидации Пролеткульта, на основе ленинградского Рабочего театра Пролеткульта, в августе 1932 года был организован Театр ЛОСПС. Главный режиссер А. Б. Винер стремился создать театр монументальной драмы, включив в его репертуар «Разгром» по роману А. А. Фадеева, «Поднятую целину» по роману М. А. Шолохова, «Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука, «Матросов из Катарро» Фридриха Вольфа. В октябре 1936 года Театр ЛОСПС был объединен с труппой Театра актерского мастерства под руководством Л. С. Вивьена, получил новое название — Театр имени ЛОСПС — и передан в ведение Областного управления по делам искусств.

В сентябре 1936 года приказом Управления по делам искусств исполкома Ленсовета он был слит с Красным театром и объединенному коллективу присвоено наименование Театра имени Ленинского комсомола. Его афишу составили постановки Красного театра и два трамовских спектакля — «Начало жизни» (режиссер Кожич) и «Женитьба Бальзаминова» (режиссер Чужой).

Центральный трам в 1938 году объединился с группой артистов Театра-студии под руководством Р. Н. Симонова и {104} также стал именоваться Театром имени Ленинского комсомола.

Во второй половине 1930‑х годов театры рабочей молодежи были реорганизованы по всей стране. Иркутский, Астраханский, Воронежский стали театрами юного зрителя; Магнитогорский, Минский, Борисовский — городскими профессиональными театрами. Пермский трам, переведенный в Свердловск, получил наименование Свердловского театра имени «Комсомольской правды» (в октябре 1938 года возвратился в Пермь, где продолжал работать как профессиональный театр). Многие трамы вернулись в лоно самодеятельности.

# **{105}** Глава 6 Трамовские традиции и современный театр

Феномен трамовского движения, блестящий взлет Лентрама сейчас, за давностью лет, кажется трудно объяснимым, даже загадочным. Традиционные слагаемые успеха здесь отсутствуют; популярность Лентрама росла как бы наперекор всем устоявшимся правилам, историческим примерам. Пьесы здесь ставились самодельные, и нигде, кроме трамов, они не шли. Труппа была ровной, дружной, талантливой, но без крупных актерских индивидуальностей. Руководитель и режиссер Лентрама М. В. Соколовский, покинув театр в 1935 году, позже уже ничем не проявил себя, хотя его режиссерская деятельность продолжалась в разных театрах. Имя Соколовского неотделимо от Лентрама: только на этой сцене, в содружестве именно с трамовским коллективом он мог утвердить себя как режиссер, воспитатель, организатор.

Тем не менее трамовское движение не осталось в тени, а Лентрам сравнялся в известности с ведущими театрами страны. Общественный резонанс его постановок оказался наиболее ощутим в 1920‑е годы, когда состав труппы был однороден, учеба велась под руководством своих трамовских педагогов, когда репертуар составляли пьесы только трамовских авторов («Выстрел» Безыменского был единственным исключением).

Лентрам, «привязанный» к своему времени множеством разнообразных нитей, сумел выразить революционный, созидательный дух второй половины 1920‑х годов. Именно Лентрам (а за ним и другие трамы) стал первопроходцем рабочей темы в драматургии и на сцене.

Трамовцы первыми вывели на сцену новых героев — молодых рабочих, кто своим трудом, энтузиазмом и самоотверженностью создавал материальные ценности советской страны. Их спектакли нарисовали групповой портрет рабочей {106} молодежи 1920‑х годов, впитали живое содержание действительности и неповторимую атмосферу тех лет. Здесь трамы опережали крупнейшие театральные коллективы, которые еще только-только присматривались к темам новой действительности.

В 1920‑е годы на афише ведущих театров страны появились названия прозаических произведений советских писателей: «Барсуки» Л. М. Леонова, «Мятеж» Д. А. Фурманова, «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной. Вехами молодого советского театрального искусства стали постановки пьес: «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского, «Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова, «Любовь Яровая» К. А. Тренева, «Разлом» Б. А. Лавренева.

Все эти произведения представляли собой глубокое художественное постижение революции, ее духовного опыта и обновляющей силы, то есть обращались к истории страны, недавней, близкой, волнующей, но тем не менее истории. В трамовских же спектаклях пульсировала та жизнь, которую зрители видели вокруг себя сейчас, сегодня — неукрашенная, взъерошенная, материально небогатая, кипящая острыми вопросами; трамовцы открывали поэзию в ней самой.

Зрители, в основном молодежь с фабрик и заводов, узнавали в героях спектакля себя и своих товарищей, вместе с театром горячо обсуждали то, что волновало их всех в те годы: создание молодой семьи и отношения в коллективе, столкновение личного и общественного, нравственный облик советского рабочего человека и его долг перед семьей, заводом, страной.

Трамы первыми затронули темы, которые позже зазвучали на более высоком уровне в профессиональной драматургии. Через два года после того, как пьеса «Будни» вывела на сцену героя, вернувшегося с гражданской войны и не сумевшего найти себя и свое место в мирной жизни, появилась драма Б. С. Ромашова «Огненный мост». Ее героиня Ирина Дубравина тоже болезненно восприняла переход от романтики к будням революции, видела только дисгармоничность прошлого и настоящего. Она не раз с тревогой спрашивала себя: неужели борьба была за эту «мещанскую, сытую, {107} глупую жизнь». Тот же вопрос — «За что мы боролись?» — прозвучал в сатирическом плане в комедии Маяковского «Клоп»: его задавал «бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених» Присыпкин. Трамовские спектакли о социалистическом соревновании, о трудовом энтузиазме рабочих масс — «Плавятся дни», «Клеш задумчивый», «Нефть», «Дай пять», «Цеха горят» — прокладывали дорогу драматургии Афиногенова, Киршона, Погодина.

Многое, найденное или развитое трамами, обогатило советский театр. Они разработали и утвердили принципы публицистического молодежного спектакля, музыкально-танцевального, динамичного по ритмам, оптимистического по звучанию. Приемы синтетических зрелищ Лентрама («наплывы», «проекты в будущее» и др.) были взяты на вооружение многими театральными коллективами. Все это, так или иначе, влилось в общее русло советского сценического искусства. И не только советского.

Трамы подняли знамя политического театра, создавая боевые публицистические спектакли в противовес нейтральным, аполитичным постановкам профессиональной сцены тех лет. Здесь они сближались с революционной сценой Запада, с опытами Пискатора в области политического театра, с поисками Брехта, который стремился превратить театр в фактор революционного переустройства мира.

Болгарский режиссер Боян Дановский, сформировавшийся под влиянием Брехта и Пискатора (в начале 1930‑х годов он работал в Германии) и внимательно следивший за новыми театральными явлениями в Советской России, организовал в Софии агитационный молодежный коллектив «Народная сцена» (1932 – 1933). «Когда мы проводили экзамены на звание актера нового театра, — рассказывал Дановский, — мы были настолько жестки в своих требованиях, что не принимали юношей и девушек, учившихся уже где-то искусству декламации или сценической игры. Нам хотелось найти в наших кандидатах жизненную непосредственность, а не отзвуки того, что мы и они уже видели на сцене и на эстраде, мы искали максимальную естественность и простоту… Не брали мы и кандидатов с красивыми — “оперными” — голосами. Наши артисты должны были быть совсем, совсем, {108} совсем простыми людьми из живой жизни, из бедных софийских кварталов, фабрик, мастерских, училищ»[[151]](#footnote-152).

Гастроли московской «Синей блузы» в Германии во многом определили развитие рабочей театральной самодеятельности, которая переняла «синеблузую» манеру игры. Трамы оказали значительное влияние на немецкие агитпропколлективы, возникшие в 1927 году. Коллективное творчество в создании пьесы, методы организации драматургического материала, характерные для трамов, были взяты на вооружение агитпропколлективами. Жанр доклада, практиковавшийся в деятельности «Красного рупора», «Колонны Линкс» и других коллективов, тоже был заимствован из трамовского движения.

В 1929 году агитпропколлектив «Красный рупор» с успехом гастролировал в СССР, где завязал творческую дружбу с Центральным трамом. Они взаимно обменивались опытом, лучшими номерами. В спектакль «Тревога» были вмонтированы целые сцены из программы «Красного рупора». В свою очередь, Центральный трам подсказал немецким коллегам много ценного в создании злободневных сценариев, в режиссерском построении программ; трамовский прием «наплыва» был также использован в работах коллектива.

Волна запретов, а потом фашистский переворот помешали и прервали дальнейшее развитие агитпропколлективов — они не смогли сделать шаг в театр профессиональный.

В 1930‑е годы опыт советской «Синей блузы» и трамов пригодился американскому рабочему театру. Именно в это время, на базе мощного рабочего движения и острых классовых боев, последовавших за кризисом 1929 года, в США возник революционный левый театр. Коллективы «левого крыла» осуществляли лозунг «Театр — это оружие»; они были оперативны, злободневны, тенденциозны, стремились к политическому воздействию на зрителей. По примеру «Синей блузы» и трамов создавали актуально звучащие программы, целые спектакли на определенную политическую тему, мобилизовали многообразные средства зрелищной выразительности.

{109} Сейчас аналога траму нет ни в профессиональном, ни в самодеятельном искусстве. Вряд ли возможно в настоящее время существование профессионального театра с таким своеобразным сочетанием составных частей, как в траме: необученные актеры, самодельная драматургия и т. д. Качественное различие между Лентрамом и молодыми театрами, возникшими уже в наши дни, очевидно: «Современник», Театр драмы и комедии на Таганке с самого начала формировались из профессионально обученных актеров. Тем не менее в их творческих биографиях есть точки соприкосновения и определенная мера общности.

Писательница Вера Кетлинская, в молодые годы постоянная зрительница спектаклей Лентрама, хорошо знавшая театр изнутри, отметила эту общность: «Трамовцы вызывают в памяти более поздние (и более крепкие, более профессиональные) молодые театральные коллективы, такие, как “Современник” первых лет или Театр на Таганке, сплоченностью и убежденностью, поисками своего собственного репертуара, обращенного к своим собственным зрителям-единомышленникам, наконец — моральной атмосферой, готовностью отдать все силы и все время ради общего дела, поступаясь личной славой или выгодой»[[152]](#footnote-153). Принципы создания театра единомышленников — здесь опыт Лентрама сохраняет свою поучительность и живую ценность.

Существуют разные типы театров и разные способы их обновления. Чаще всего коллектив театра объединяет сильная творческая личность — режиссер. Недаром театры называют часто по имени режиссера: театр Акимова, театр Товстоногова, театр Эфроса и т. д. Индивидуальность К. Ирда определяет многое в деятельности эстонского театра «Ванемуйне». Драматический театр в литовском городе Паневежисе обязан своим рождением и самобытностью режиссеру Ю. Мильтинису.

Режиссер может возродить к новой творческой жизни труппу доселе неприметного театра, сплотить вокруг себя коллектив, воспитать в своей режиссерской школе интересных {110} актеров. Художественное своеобразие таких организмов складывается постепенно, с каждым годом проступает отчетливее.

Это — наиболее типичный путь обновления театра. И наиболее распространенный тип театрального коллектива. Реже встречается другой тип, близкий по структуре к Лентраму, то есть тип молодежного театра, демократичного по внутренней организации, по характеру взаимоотношений между режиссером и коллективом, где придается большое значение, как в студиях, человеческому единству, духовной общности, этической атмосфере. Студийное движение исчерпало себя еще в 1930‑х годах, новые молодые театры возникают не так уж часто. В конце 1930‑х годов спектаклем «Город на заре» громко заявила о себе студия Арбузова — Плучека; если бы не война, студия могла бы стать новым молодым московским театром. Сразу после XX съезда КПСС родился «Современник», в начале 1960‑х годов — Театр на Таганке. Не так уж много названий, но каждое вошло в историю советского театра, даже арбузовская студия, биография которой, прерванная войной, насчитывала лишь три года.

Характерно, что инициаторами создания студии весной 1938 года были А. Н. Арбузов и В. Н. Плучек. Арбузов, работавший в 1920‑х годах в ленинградских передвижных театрах, студиях, агитколлективах, нередко объединял в одном лице драматурга, режиссера, актера. Его первая пьеса «Класс» (1930), написанная под влиянием трамовской драматургии, разрабатывала ту же комсомольско-молодежную проблематику, копируя форму трамовских «диалектических» представлений, с наплывами, смещениями планов, проектами в будущее. В. Н. Плучек, ученик Вс. Мейерхольда, руководил трамом электриков в Москве.

Вокруг Арбузова и Плучека объединились молодые актеры Театра Революции и Театра при ЦК профсоюза работников электростанций, учащиеся школы при Театре Революции. Для своего первого спектакля студийцы не захотели выбрать классическую или какую-то известную советскую пьесу — они горели желанием рассказать со сцены о себе, о своем поколении. Всех увлекла мысль создать спектакль о строительстве Комсомольска-на-Амуре. Арбузовская {111} студия, по сути дела, осуществила идею импровизационного создания пьесы и спектакля. «В основу эксперимента, — рассказывал потом Арбузов, — мы положили идею максимального приближения актера-исполнителя к авторству своей роли, к авторству всего спектакля в целом. Мысль М. Горького, изложенная им в письмах к Станиславскому (1912), о тесном содружестве актера и драматурга, в результате коего может возникнуть пьеса, рожденная коллективно, явилась нашим вдохновителем, нашей опорой»[[153]](#footnote-154).

Работа началась с того, что каждый из студийцев должен был написать заявку на тот образ, который он хотел бы воплотить на сцене в пьесе о строительстве Комсомольска-на-Амуре. Потом надо было определить взаимоотношения его героя с другими действующими лицами. Затем приступили к этюдам, а параллельно с этюдами литературная бригада в составе З. Е. Гердта, А. К. Гладкова, Л. Г. Нимвицкой, В. Н. Плучека и А. Н. Арбузова писала сценарий пьесы. После того как сценарий установил точный порядок сцен, студийцы приступили к импровизации. В этот период рождался текст пьесы. Он фиксировался, обсуждался, проходил сценическую проверку. Литературную шлифовку текста осуществлял Арбузов. 5 февраля 1941 года состоялась премьера.

История рождения пьесы, своеобразные методы коллективной работы, творческое горение студийцев, увлеченных романтикой подвига, — все это определило многие особенности спектакля «Город на заре».

Огромное воздействие «Города на заре», как и трамовских спектаклей, рождалось как бы вопреки всем правилам. «Минимум профессиональности, коллективно сочиненная пьеса, самодельный реквизит и — свалки из-за билета, зрители, забившие проходы, неистовые аплодисменты, раскаленные дискуссии: должен ли погибнуть Зяблик?» — вспоминает В. Кардин. Он же верно определил причину этого успеха: «Целое поколение, которому предстояло стыть в окопах, месить грязь подмосковных дорог, узнало себя в ребятах, строивших город на заре. Тревожное и точное предощущение, как в {112} довоенных стихах Павла Когана о мальчишках, что должны погибнуть возле речки Шпрее, спаяло воедино сцену и зал. Время доверяло себя юности, высокой, чистой, уповая на ее чуткость, самоотдачу и не слишком-то рассчитывая на понимание. Студия Арбузова сказала, нет, выкрикнула, выплеснула свое слово о нем, прежде чем это слово заглушил артиллерийский огонь»[[154]](#footnote-155).

В сущности, природа успеха была та же, что и в Лентраме. Протягивались нити духовной связи между сценой и залом, зрители, понимая молодых актеров, своих сверстников, с полуслова, «договаривали» то, что обозначалось в спектакле легким намеком, включались в его атмосферу естественно и просто.

Арбузов и Плучек стремились создать коллективное братство актеров, заботились о человеческом и художественном усовершенствовании студийцев, привлекали к работе молодых поэтов и прозаиков. В студии думали над пьесой о комсомоле в финскую войну. Но планам не суждено было осуществиться — другая, более суровая война прервала ее деятельность, студийцы ушли на фронт.

Молодые театры аккумулируют в себе энергию времени, породившего их. Поэтому ранние спектакли прочно западают в память, и облик театра долго не может «оторваться» от тех первых постановок, которые вывели его к зрителям. Лентрам был глашатаем комсомола первых пятилеток, он стоял в одном строю «с теми, кто вышел строить и месть в сплошной лихорадке буден», говоря словами поэта. Студийцы Арбузова — Плучека в единственном спектакле «Город на заре» высказались от имени предвоенного поколения молодежи. «Современник» был детищем второй половины 1950‑х годов.

О. Н. Ефремов, рассказывая о возникновении «Современника», настойчиво подчеркивал его отличие от существующих театров. «Все в его бытии определяется тем обстоятельством, — писал режиссер, — что он представляет собой театр единомышленников в точном значении этого слова»[[155]](#footnote-156). Ефремов {113} имел в виду содружество людей приблизительно одного возраста, театрального воспитания, исповедующих одни и те же идеи. Ядро студии молодых актеров (потом театра «Современник») составили воспитанники Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ: их объединяла вера в учение Станиславского и желание «рассказать о современности современно». Студия была создана в конце 1956 года, но лишь 8 апреля 1957 года показала первый спектакль — «Вечно живые» В. С. Розова. За это время часть актеров отсеялась; оставшиеся сплотились еще теснее. Театр, хотя ему нужны были актеры, не торопился, выбирал, принимая во внимание не только профессиональные данные исполнителя. «Современник» избегал и избегает приглашать известных, завоевавших признание актеров из других театров. В первые годы исключением был приход М. М. Козакова, с успехом сыгравшего Гамлета в постановке Н. П. Охлопкова на сцене Театра им. В. В. Маяковского. Но Козаков — выпускник Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко, ученик Ефремова; он был сокурсником Г. Б. Волчек, О. П. Табакова, И. В. Кваши, Е. А. Евстигнеева. Все же, по признанию Козакова, адаптация проходила трудно: «Придя в “Современник”, я говорил с “сильным акцентом”. Вот почему период моего органического проникновения в коллектив затянулся на три с лишним года»[[156]](#footnote-157).

У «Современника», детища мхатовской школы, естественно, иные, не схожие с трамовскими, символы веры, иной путь в искусстве. Но для молодого театра 1950‑х годов, как и для Лентрама в свое время, особое значение приобрели принципы коллективизма.

О. Ефремов, многолетний руководитель театра, неоднократно говорил о роли коллектива как хозяина «Современника». В период становления «Современника» нормой его повседневной творческой жизни были дискуссии о спектакле, споры о репертуарном плане, обсуждения на коллективе всех вопросов. Близкий театру драматург А. М. Володин, рассказывая в 1966 году о своей дружбе с «Современником», {114} заметил, что здесь репетиции часто были похожи на собрания[[157]](#footnote-158).

Зрители и критики с первых спектаклей почувствовали нечто новое в этом молодом театре. Дело было не только в художественных достоинствах самих постановок. «Но важно еще и другое: какая-то совершенно особая атмосфера этого театра, живая волна убежденности, душевной чистоты, молодого энтузиазма и веры, идущие здесь со сцены в зрительный зал, — писал С. В. Владимиров. — И мы стремимся снова на спектакль не для того только, чтобы опять с волнением следить за событиями пьесы, за судьбами ее героев. Хочется встретиться с самим театром, встретиться с Олегом Ефремовым, его единомышленниками в искусстве и его друзьями, именно друзьями, а не подчиненными ему как главному режиссеру актерами, художниками, музыкантами»[[158]](#footnote-159).

Именно коллектив с самого начала определял лицо «Современника». И после назначения О. Ефремова главным режиссером МХАТ театр, при всех трудностях своего развития, продолжает жить, сохраняя свое творческое своеобразие (после ухода Ефремова коллектив возглавила одна из основательниц театра Г. Волчек).

Нынешний Театр на Таганке родился на основе курса Ю. П. Любимова в Театральном училище им. Б. В. Щукина при Театре им. Евг. Вахтангова: студенты сплотились во время подготовки дипломного спектакля по пьесе Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана». Ю. П. Любимов с самого начала сформулировал три необходимые, на его взгляд, предпосылки плодотворной деятельности театра: крепко спаянный коллектив, объединенный одинаковыми эстетическими устремлениями, оригинальный репертуар и свой зритель[[159]](#footnote-160). Молодые актеры театра могли бы назвать себя «детьми 60‑х»; они обратились от своего собственного имени к зрителям-сверстникам, которые безоговорочно и восторженно признали театр.

{115} Любимов оберегает однородность труппы, осторожно выбирает новых актеров. Естественно, что театр пополняется его учениками из вахтанговского училища. При этой основной тенденции — создать и сохранить театр единомышленников — здесь другие, отличные от «Современника», взаимоотношения труппы и главного режиссера. В Театре на Таганке прежде всего замечаешь и чувствуешь властную волю режиссера. Несомненно, личность Любимова доминирует и во внутренней жизни театра — вокруг режиссера цементируется коллектив. Трудно представить себе Театр на Таганке без Любимова, невозможно вообразить, как он переживет ту же ситуацию, которую пережил «Современник», оставшись без Ефремова.

Молодые театры, как и трам в свое время, упорно ищут своих авторов. Естественно, они не пытаются заниматься драматургической самодеятельностью, как это вынужден был делать трам, не имевший в своем распоряжении широкого выбора современных советских пьес. Первым спектаклем «Современника» были «Вечно живые» по пьесе В. С. Розова, и дружбу с драматургом театр сохранил на многие годы. «Своим» драматургом современниковцы считают и А. М. Володина.

«Современник» ставит пьесы, которые идут и в других театрах. Любимов же убежден, что своеобразие театра — это, прежде всего, оригинальный репертуар. Первым спектаклем Театра на Таганке был «Добрый человек из Сезуана» Брехта, пьеса, редко ставившаяся на советской сцене. Затем — «Десять дней, которые потрясли мир» по книге Джона Рида, оригинальное «народное представление с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой».

На афише театра — поэтические спектакли: «Антимиры» А. Вознесенского, «Павшие и живые», «Пугачев» С. Есенина, «Товарищ, верь!». Любимов не взял ни одну из пьес Горького, не поставил брехтовскую «Мать», а создал вместе с Б. Глаголиным свою композицию по роману М. Горького «Мать». «Для Юрия Любимова, — справедливо отмечал А. Н. Анастасьев, — драматургия не предшествует режиссерской мысли, рождению спектакля, а существует неотрывно от него, в едином процессе творчества… В том, что Любимов {116} выстраивает драму в ходе работы над спектаклем, нет и его преимущества перед другими — просто это его особенность…»[[160]](#footnote-161) В поисках близкого репертуара театр обращается к современной прозе: «А зори здесь тихие…» В. Васильева, «Деревянные кони» Ф. Абрамова, «Обмен» Ю. Трифонова.

Как мы видим, пути молодых театров наших дней определенным образом соприкасаются с трамовскими. Создание театра единомышленников выдвинуло перед ними те же проблемы, что и перед Лентрамом: формирование нравственной и гражданственной общности коллектива, сохранение студийной атмосферы, однородности труппы, актеры которой, как правило, воспитаны одной театральной школой, поиски близких театру драматургов и т. д. В Лентраме эти проблемы решались стихийно; в молодых театрах — сознательно и целеустремленно.

Трамовские традиции живут в современном советском театре, хотя деятели профессиональной сцены редко ссылаются на них, предпочитая более громкие имена и явления.

Театральная самодеятельность также до недавнего времени редко апеллировала к опыту трама. Даже в известной дискуссии о профессиональном и самодеятельном искусстве на страницах журнала «Огонек» в 1960 году никто из участников ни разу не упомянул трам. Стоит кратко напомнить содержание этой дискуссии, развязанной статьей М. С. Шагинян «Ленинградские вечера». Шагинян, посетившая Ленинград, писала о своем разочаровании спектаклями ленинградских театров, которые ей удалось посмотреть, и о радостных впечатлениях от самодеятельности. Размышляя о профессионалах и любителях, автор высказала суждение, которое уязвило мастеров сцены и определило нервный тонус всей дискуссии. Она писала: «Быть профессионалом в искусстве уже мало для человека — мало, потому что этим урезывается для него сама жизнь, снимается привычный заводской труд в коллективе, отбираются те необходимые условия, при которых только и гранится, только и наполняется жизненным опытом приложение его сил в искусстве, творческая игра на {117} сцене»[[161]](#footnote-162). Именно это показалось обидным деятелям профессионального театра.

На защиту театра и профессионализма ринулись актеры, режиссеры, педагоги; с Шагинян спорили Н. К. Черкасов, Р. Н. Симонов, Р. Я. Плятт, М. Ф. Романов; их ответные письма публиковались в журнале «Огонек» под рубрикой «Художник. Разве этого мало?» Редакция журнала и ВТО провели в Центральном Доме актера итоговую конференцию «Театр эпохи коммунизма». Естественно, у М. С. Шагинян оказалось много оппонентов. Но любопытно, что она не нашла союзников и среди любителей: режиссеры и актеры народных театров, принимавшие участие в дискуссии, клялись в верности профессионализму, доказывали, что их цель — овладение сценическим мастерством, говорили о родстве с профессиональным искусством и ничего о том, что же все-таки разделяет самодеятельность и профессиональный театр, есть ли у любительского театра своя специфика, свое назначение.

Давно уже отшумела эта дискуссия. На профессиональный театр никто не покушается, хотя его конкурентом время от времени представляют то кино, то телевидение. Антагонизма между профессиональной сценой и самодеятельностью нет, они работают рука об руку, профессионалы шефствуют над народными театрами. Художественная самодеятельность признана массовой школой искусства, резервуаром для большой сцены. Огромна ее роль в эстетическом воспитании человека, в гармоническом развитии личности.

Многие практические работники самодеятельной сцены убеждены, что самодеятельность надо ориентировать на высоты профессионального искусства. Для них бесспорно, что актеру-любителю нужно мастерство не в меньшей мере, чем профессионалу. Особенно часто с такими заявлениями выступают режиссеры крупных народных театров. Л. А. Новский, режиссер народного театра Дворца культуры Метро-строя, не признает какого-либо существенного различия между любительским и профессиональным искусством. Он пишет: «Если народный театр, следуя по пути крупнейших {118} профессиональных коллективов, пытается в рамках так называемой “традиционной” современной и классической драматургии найти свое решение, свой подход, то такой театр вправе называться самобытным»[[162]](#footnote-163). В. Ремизов, режиссер народного театра Дворца культуры работников просвещения в Ленинграде, разделяет эту точку зрения, правда, с одной поправкой: по его мнению, народные театры не должны дублировать репертуар профессиональной сцены. Но учеба необходима, такая же, как в театральных институтах и школах-студиях: ведь чтобы осилить интересный драматургический материал, продолжает свою мысль Ремизов, «актера-любителя надо основательно подготовить»[[163]](#footnote-164).

Двухлетняя учебная программа в студии «Обелиск» при Центральном клубе Министерства внутренних дел СССР принципиально ничем не отличается от программы обучения профессионального актера. Руководитель студии Г. М. Ялович, выпускник школы-студии при МХАТ, категоричен: «Не принимаю деления на самодеятельность и профессионалов. Искусство — одно на всех»[[164]](#footnote-165).

Несомненно, ориентация на профессиональную сцену преобладает, особенно в народных театрах. В том распространенном типе народного театра, который защищают Новский, Ремизов и другие, нужен курс обучения по методике профессионалов, ибо без этой подготовки любители просто не смогут играть. Ведь в репертуаре народных театров — русская классическая и зарубежная драматургия, лучшие советские пьесы, произведения разных жанров и стилей. Для того чтобы создать образы Булычова, короля Лира или Машеньки, актеру любителю необходимы умение работать над ролью, сценическая техника, определенная сумма профессиональных навыков.

Иногда в газетах мелькают сообщения о попытках оживить в самодеятельности традиции «Синей блузы», трама. {119} В 1967 году был создан трам при Доме культуры «Высотник» в Москве; годом позже писали о траме, организованном любителями Московского завода «Красный пролетарий». Они называли свой театр еще одним цехом завода: «То, что мы делаем, должно быть синхронно мыслям рабочих». Трам репетировал «Радио-Октябрь» и «Летающий пролетарий» Маяковского, «Трамовские перепевки» — «шутейный» спектакль по пьесе, которую писали сами трамовцы.

Но эти скромные и не столь частые попытки никак не влияют на общую тенденцию в развитии самодеятельного искусства. Да и вряд ли плодотворны попытки что-то реставрировать в искусстве: новое время требует новых песен. Вспомнить же о «Синей блузе» или о траме стоит. Не только потому, что без них была бы неполной картина театральной жизни страны тех лет. Стоит вспомнить о революционном духе исканий, который пронизывал их деятельность, а кому, как не самодеятельности, пристало экспериментировать, пробовать, дерзать. Трамовский опыт, бесспорно, во многом поучителен для самодеятельной сцены и ныне.

Исчерпывается ли самодеятельное театральное искусство народными театрами в той форме, в какой они существуют? Нет ли других, забытых или новых, источников самодеятельного творчества? Плодотворно ли ориентировать самодеятельность исключительно на профессиональную сцену? Все эти проблемы оказались в центре дискуссии, проходившей на страницах журнала «Клуб и художественная самодеятельность» в 1974 году. Характерно, что именно сторонники самостоятельного развития театральной самодеятельности вспоминают трам, его спектакли, стиль актерской игры, отношения со зрительным залом.

Дискуссия открылась статьей режиссера Калининского областного Дома художественной самодеятельности профсоюзов В. М. Тишинина «За самобытность!». Автор темпераментно доказывал, что «в творческом соревновании с профессионалами народные театры в большинстве случаев проигрывают»[[165]](#footnote-166) и призывал самодеятельность к самобытности. {120} Найти же самобытность, по его мнению, народный театр может прежде всего в репертуаре: любительские драматические коллективы должны работать над пьесами местной темы. В подкрепление этого тезиса Тишинин назвал спектакли «Дом Павлова» в исполнении самодеятельных артистов Волгограда и «Константин Заслонов» в Осташкове.

Е. Д. Уварова, автор книг и статей о самодеятельном театре, суммируя итоги дискуссии, поставила вопрос: «Не подтачиваем ли мы самобытности, обучая участников самодеятельности по методике наших профессиональных актеров? Не зря ли мы стараемся, чтобы они освоили те элементы мастерства, которые так необходимы профессионалам и без которых можно обходиться в самодеятельности?»[[166]](#footnote-167) Вопрос, как и ответ, — да, самобытность исчезает — продиктованы основательным знакомством критика с театральной самодеятельностью.

Ю. А. Смирнов-Несвицкий, руководитель ленинградского клуба-театра «Суббота», поддержал Е. Д. Уварову, отстаивая стихийность и фольклорность любительского искусства. Он убежден, что высокая литература — это удел профессионального театра, что постановка пьес профессиональных авторов в самодеятельном коллективе ведет к простому подражанию[[167]](#footnote-168).

Деятельность клуба «Суббота» впрямую соприкасается с экспериментами Лентрама. И «Суббота» не скрывает этого: напротив, в одной из программ есть сцена переклички с Трамом, а руководитель театра-клуба Ю. А. Смирнов-Несвицкий в своих выступлениях не раз в качестве примера упоминал театр рабочей молодежи.

«Суббота» возникла первоначально как молодежный театральный клуб энтузиастов, любителей искусства. В основе начинания — забытая форма домашнего театра, познавательно-игровая, простая, непринужденная. С самого начала последовательно осуществлялась задача собрать вокруг «Субботы» постоянных зрителей, чтобы все, и актеры-любители, и зрители, были знакомы друг с другом, как дома или {121} в клубе, чтобы спектакли шли в интимной, почти домашней обстановке. Такая обстановка, без особых усилий со стороны театра, создавалась на спектаклях Лентрама, когда он показывал их в заводских клубах или в своем небольшом помещении на Звенигородской, 10, на Литейном, 51.

Спектакли «Субботы» — «Театральные страницы», «Молодежная вечеринка» созданы на основе собственной драматургии, родившейся в коллективе. Игра, распланированная режиссером, максимально приближена к самим исполнителям и (это сверхзадача постановки) к постоянным зрителям театра-клуба. Представление «Окна, улицы, подворотни» целиком построено на судьбах участников коллектива Нины Савкиной, Гали Романовской и Маши Смирновой.

Поиски форм самодеятельного искусства, не повторяющих каноны профессионального театра, ведутся сейчас преимущественно в небольших коллективах, на небольшой сцене. Народные театры, возникшие в конце 1950‑х годов, теперь представляют собой сложившиеся коллективы, со своей историей, традициями, привычками, регламентом творческой жизни.

Конечно, утопично для подобных народных театров перестраивать всю свою деятельность, отказаться от накопленного репертуара и методов формирования труппы, обучения и т. д. Более подвижны и гибки студенческие театры, более чутки к запросам времени. Не случайно, что эксперименты режиссеров Р. А. Быкова и М. А. Захарова были связаны с коллективом студенческого театра Московского государственного университета, что КВН был студенческим движением.

Процесс поисков продолжается, захватывая разные пласты и сферы самодеятельного искусства. Истина добывается и подтверждается практикой. Исторический пример трама, театра злободневной тематики и смелого художественного эксперимента, помогает кристаллизации этой истины.

Накопленное трамами растворилось в общем богатом опыте советского театра, продолжая жить в нем, пусть безымянно. Традиции боевого советского искусства 1920 – 1930‑х годов, о которых часто теперь вспоминают, создавались и театрами рабочей молодежи. Наша сцена гордится и дорожит этими традициями, неустанно развивая их.

# **{122}** Хроника трамовского движения (1925 – 1938)

## 1925

— Июнь. Ленинградский Губполитпросвет утвердил «Театр рабочей молодежи» (Трам) на базе рабочей театральной студии при Доме коммунистического воспитания молодежи им. М. В. Глерона.

— 22 сентября. Лентрам приступил к работе в помещении Дома коммунистического воспитания им. М. В. Глерона (Звенигородская, 10). Художественный руководитель театра — М. В. Соколовский.

— 27 октября. Статья А. И. Пиотровского «Театр рабочей молодежи» в журн. «Жизнь искусства», № 46.

— 21 ноября. Спектаклем «Сашка Чумовой» по пьесе А. Н. Горбенко открылся Лентрам.

## 1926

— 6 марта. «Фабзавшторм» Д. Г. Толмачева в Лентраме.

— 9 июня. «Будни» С. М. Кашевника и П. Ф. Маринчика в Лентраме.

— Октябрь. Спектаклем «Хулиган» по пьесе Я. Л. Задыхина открылся Иваново-Вознесенский трам.

— 7 ноября. Спектаклем «На острие штыков» по пьесе С. М. Лунина открылся районный Рогожско-Симоновский трам в Москве.

— 27 ноября. «Мещанка» П. Ф. Маринчика в Лентраме.

## 1927

— Январь. Районный Замоскворецкий трам в Москве показал первую программу: сцены из пьес «Тартюф» и «Проделки Скапена» Мольера, «Бесприданница» Островского, «Борис Годунов» Пушкина.

— 5 февраля. «Шеф» А. Н. Горбенко в Лентраме.

— 14 марта. Спектаклем «Броненосец “Потемкин”» по пьесе Г. А. Шенгели открылся Пермский трам.

— 24 апреля. «Зорька» Н. Ф. Львова в Лентраме.

— Июль — ноябрь. Дискуссия о театрах рабочей молодежи в «Комсомольской правде» и «Комсомольском агитпропработнике». В дискуссии приняли участие А. И. Пиотровский, И. И. Чичеров, Б. И. Ивантер, Е. О. Любимов-Ланской и др.

{123} — 27 августа. «Бузливая когорта» И. В. Скоринко в Лентраме.

— 13 декабря. Статья А. И. Пиотровского «О трамизме» (В порядке постановки вопроса) в журн. «Жизнь искусства», № 50.

## 1928

— 7 января. «Зови фабком!» С. Ершова и И. Коровкина в Лентраме.

— 2 апреля. «Шлак» В. Н. Державина в Рогожско-Симоновском траме.

— 29 апреля. «Плавятся дни» Н. Ф. Львова в Лентраме — первый спектакль на стационаре (Литейный, 51).

— 1 июня. Начались гастроли Лентрама в Москве, в помещении Оперной студии им. К. С. Станиславского («Зови фабком!», «Бузливая когорта», «Плавятся дни»).

— 9 июня. Диспут о спектаклях Лентрама, организованный редакцией газ. «Комсомольская правда».

— 15 июня. М. Горький посетил спектакль «Плавятся дни» во время гастролей Лентрама в Москве.

— 26 – 30 июня. Всесоюзное совещание по художественной работе среди молодежи, созванное Главполитпросветом РСФСР и Агитпропом ЦК ВЛКСМ. Доклады А. В. Луначарского и И. И. Чичерова.

— 1 июля. Статья А. И. Пиотровского «Пути Ленинградского трама» в журн. «Современный театр», № 26 – 27.

— 8 июля. Статья А. В. Луначарского «Трам» в газ. «Правда».

— 2 сентября. Спектаклем «Будни» по пьесе С. М. Кашевника и П. Ф. Маринчика открылся Колпинский трам.

— 6 октября. Статья М. В. Соколовского «Лицо Комсомольского театра» в газ. «Смена».

— 14 октября. «Плавятся дни» Н. Ф. Львова в Бакинском траме.

— 15 ноября. «Дружная горка» В. М. Дешевова и Н. С. Дворикова в Лентраме.

— 20 ноября. Спектаклем «Зеленые огни» по пьесе А. Акмолинского открылся Центральный трам в Москве.

— 16 декабря. Статья А. И. Пиотровского «Трам и проблема реконструкции театра» в журн. «Жизнь искусства», № 51.

— 23 декабря. «Заре навстречу» («Конец Криворыльска») Б. С. Ромашова в Бакинском траме.

Вышли из печати: Театр рабочей молодежи. Сборник пьес для комсомольского театра. М.‑Л, 1928; «Бузливая когорта». Пьеса в 4‑х действиях И. Скоринко. Л., 1928; Ленинградский трам в Москве. Июнь 1928 Л., 1928.

## **{124}** 1929

— 11 мая. «Клеш задумчивый» Н. Ф. Львова в Лентраме.

— 25 июня. Статья М. В. Соколовского «Работа Ленинградского трама» в журн. «Рабис», № 26.

— 29 июня. «Зови фабком!» С. Ершова и И. Коровкина в Центральном траме.

— Июль. Главным режиссером Бакинского трама назначен И. А. Савченко.

— 21 июля. Статья И. А. Савченко «Трам — художественный агитпроп комсомола» в газ. «Молодой Баку».

— 1 – 6 июля. Первая Всесоюзная конференция театров рабочей молодежи в Москве. Докладчики А. В. Луначарский, М. В. Соколовский. И. И. Чичеров.

— Август. Спектаклем «Бузливая когорта» по пьесе И. В. Скоринко открылся Иркутский трам.

— 3 ноября. Четыре ленинградских театра — Трам, Госагиттеатр, Красный и Рабочий театр Пролеткульта — подписали «революционный договор».

— 11 ноября. «Дай пять» Н. В. Ростиславлева в Центральном траме.

— 29 ноября. «Нефть» И. А. Савченко и Л. Перельмана в Бакинском траме.

— 14 декабря. «Выстрел» А. И. Безыменского в Лентраме.

— 16 декабря. Открылись Всесоюзные курсы трамруководителей, организованные ЦК ВЛКСМ при Лентраме. Выпуск состоялся в феврале 1930 года.

Вышли из печати: «Зови фабком!». Пьеса в 3‑х действиях И. Коровкина и С. Ершова. Л.‑М., 1929; «Мещанка». Пьеса в 4‑х действиях П. Ф. Маринчика. Л.‑М., 1929. «Плавятся дни». Диалектическое представление в 3‑х кругах Н. Ф. Львова. Л.‑М., 1929. «Дружная горка». Комсомольская оперетта, в 3‑х действиях. М.‑Л., 1929. За Трам. Всесоюзное совещание по художественной работе среди молодежи. Сост. И. И. Чичеров. М., 1929.

## 1930

— 9 мая. «Целина» Н. Ф. Львова и А. Н. Горбенко в Лентраме.

— 20 июня. Спектаклем «Зеленые лужки» по пьесе Н. Благина открылся Пионерский трам. Режиссеры С. М. Кашевник и Р. Р. Суслович.

— 30 июня. Статьей А. И. Пиотровского «Борьба за художественный метод» в журн. «Жизнь искусства» началась дискуссия об актерской игре в театрах рабочей молодежи. В дискуссии приняли участие А. А. Гвоздев, И. И. Чичеров, М. В. Соколовский и др.

{125} — 23 ноября. «Прими бои» («Баландинцы») Н. Ф. Львова в Лентраме.

— 2 декабря. Вечер-митинг, посвященный 5‑летию Лентрама.

Вышли из печати: «Клеш задумчивый». Диалектическое представление в 3‑х кругах Н. Ф. Львова. Л.‑М., 1930; «Выстрел» А. И. Безыменского Агитационное зрелище в 3‑х актах. Л., 1930; «Дай пять». Пьеса в 3‑х кругах 10‑ти картинах Н. Ростиславлева. Л.‑М., 1930.

## 1931

— 20 января. «Крыша» А. Н. Горбенко в Лентраме.

— 21 января «Тревога» Ф. Ф. Кнорре в Центральном траме.

— 23 и 24 января. Лентрам показал в Москве для делегатов IX съезда ВЛКСМ спектакли «Целина» и «Крыша».

— 1 марта Спектаклем «Лен» по пьесе П. Е. Максимова открылся Колхозный трам.

— 4 марта. «Погибла Расея» И. А. Савченко и Л. Перельмана в Бакинском траме.

— 9 мая. «Правь, Британия!» А. И. Пиотровского в Лентраме.

— 1 июля. Открытие гастролей Бакинского трама в Москве.

— 9 июля Диспут о спектаклях Бакинского трама, организованный редакцией газ. «Комсомольская правда» и ЦС трамов.

— Сентябрь Статья Ю. С. Калашникова и Б. И. Ростоцкого «Уроки “Тревоги”» в жури. «Советский театр», № 9.

Вышли из печати; Ленинградский государственный театр рабочей молодежи. Сб., М.‑Л., 1931. Ф. Кнорре «Тревога». Пьеса в 3‑х кругах. М.‑Л., 1931.

## 1932

— 30 января. «Сплошной поток» М. В. Соколовского в Лентраме.

— 19 марта. «Московский 10-10» Ф. Ф. Кнорре в Центральном траме.

— 23 апреля. Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

— 6 мая. «Зеленый цех» И. И. Дзержинского в Лентраме.

— 30 мая. Открытие пленума ЦС трамов, обсудившего Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

— 21 июня «Страна должна знать» И. И. Назарова в Центральном траме.

— 1 сентября. «Боевым курсом» А. Н. Горбенко, Н. Ф. Львова, М. В. Соколовского в Лентраме.

— Октябрь. Постановлением Моссовета Центральному траму передано помещение б. Введенского нардома.

{126} — 20 ноября. 300‑е представление оперетты «Дружная горка» в Лентраме.

— 16 декабря. «На Западе бой» В. В. Вишневского в Лентраме.

## 1933

— Январь. В Центральный трам приглашены мхатовские режиссеры И. Я. Судаков, Н. П. Хмелев, Н. П. Баталов.

— 5 апреля. «Недоросль» Д. И. Фонвизина в Лентраме.

— 1 июня. «Девушки нашей страны» И. К. Микитенко в Центральном траме.

— 1 июня – 15 июля Гастроли Лентрама в Москве («Плавятся дни». «Дружная горка», «Правь, Британия!»). Во время гастролей состоялась премьера пьесы А. Н. Толстого и А. Н. Старчакова «Право на жизнь».

Вышли из печати: Комсомол и театр. Сб. статей. М., 1933; Девушки нашей страны. Сб. статей. Л., 1933.

## 1934

— 29 января. «Продолжение следует» А. Я. Бруштейн в Центральном траме.

— 24 мая. «Чудесный сплав» В. М. Киршона в Центральном траме.

— Июль, август. Гастроли Центрального трама в Ленинграде («Девушки нашей страны», «Чудесный сплав» и «Продолжение следует»).

## 1935

— 15 февраля. «Испытание» К. Т. Ванина и Д. И. Витязева в Лентраме.

— Февраль. В Лентрам приглашены режиссеры В. П. Кожич и Н. С. Рашевская.

— 5 апреля. «Бедность не порок» А. Н. Островского в Центральном траме.

— 10 апреля. «Соло на флейте» И. К. Микитенко в Центральном траме.

— 18 июня. «Афродита» Н. В. Богданова в Центральном траме.

— 20 июня. «Проделки Скапена» Ж.‑Б. Мольера в Лентраме.

— 25 сентября. «Афродита» Н. В. Богданова в Лентраме.

— 16 декабря. «Начало жизни» Л. С. Первомайского в Лентраме.

## **{127}** 1936

— 7 января. «Жена товарища» Я. И. Ялунера в Центральном траме.

— 30 января. «Глубокая провинция» М. А. Светлова в Лентраме.

— 18 февраля. «Дальняя дорога» А. Н. Арбузова в Центральном траме.

— 1 апреля. «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского в Лентраме.

— 25 мая. «Ася» А. Я. Бруштейн в Лентраме.

— 11 апреля. Редакционная статья «Что скажет Трам комсомолу?» — о последних постановках Центрального трама — в газ. «Советское искусство».

— Сентябрь. Приказом Управления по делам искусств исполкома Ленинградского Совета Лентрам слит с Красным театром и объединенному коллективу присвоено наименование Театра имени Ленинского комсомола.

Вышли из печати: Ленинградский государственный театр рабочей молодежи. Сб., изд. Лентрама, 1936.

## 1937

— 1 февраля. «Бабьи сплетни» К. Гольдони в Центральном траме.

— 6 апреля. «Как закалялась сталь» Н. А. Островского (инсц. И. Я. Судакова и Ю. Э. Гегузина) в Центральном траме.

— 7 ноября. «Ночь в сентябре» И. В. Чекина в Центральном траме.

## 1938

— Январь. Центральный трам объединился с группой артистов театра-студии под рук. Р. Н. Симонова и стал именоваться Московским театром имени Ленинского комсомола.

— Октябрь. Пермский трам переименован в Пермский областной драматический театр.

1. Ф. Шишигин. Художники, которых следует вспомнить. — «Театральная жизнь», 1967, № 24, с. 16. [↑](#footnote-ref-2)
2. Б. Равенских. Источник новой энергии. — «Театральная жизнь», 1967, № 24, с. 18. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: Павел Маринчик. Рождение комсомольского театра. М., 1969. [↑](#footnote-ref-4)
4. Г. А. Хайченко. Путь советского театра, вып. 1. М., 1967, с. 89 – 90. [↑](#footnote-ref-5)
5. А. Гвоздев. Новая победа советского кино. — «Жизнь искусства», 1926, № 4, 26 января, с. 7. [↑](#footnote-ref-6)
6. В. Ф[едоров]. Что дают актеатры? — «Жизнь искусства», 1925, № 10, 10 марта, с. 11. [↑](#footnote-ref-7)
7. А. Пиотровский. За советский театр! Л., 1925, с. 49. [↑](#footnote-ref-8)
8. Адр. Пиотровский. «Свои» и «попутчики» в революционном театре. — «Жизнь искусства», 1925, № 8, 24 февраля, с. 8. [↑](#footnote-ref-9)
9. А. Пиотровский. К теории «самодеятельного театра». — В кн.: Проблемы социологии искусства. Л., 1926, с. 127. [↑](#footnote-ref-10)
10. Рув. Шапиро. Еще о рабочем театре. — «Жизнь искусства», 1923, № 26, 3 июля, с. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-11)
11. А. Гвоздев. В борьбе за новый театр. — «Жизнь искусства», 1924, № 50, 9 декабря, с. 9. [↑](#footnote-ref-12)
12. А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 3 М., 1964, с. 243. [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же, с. 242. [↑](#footnote-ref-14)
14. А. Пиотровский. Самодеятельный театр и советская театральная культура. — В кн.: Г. Авлов. Клубный самодеятельный театр. Л.‑М., 1930, с. 8. [↑](#footnote-ref-15)
15. С. Мокульский. Побеги нового искусства. — «Жизнь искусства», 1925, № 21, 26 мая, с. 13. [↑](#footnote-ref-16)
16. А. Гвоздев. В борьбе за новый театр. — «Жизнь искусства», 1924, № 50, 9 декабря, с. 10. [↑](#footnote-ref-17)
17. Б. Алперс. Молодежь и театр. — «Юный коммунист», 1927, № 23 – 24, декабрь, с. 94. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: Лидия Лесная [Л. В. Шперлинг]. Клуб печатанное. — «Жизнь искусства», 1924, № 15, 8 апреля, с. 16. [↑](#footnote-ref-19)
19. Николай Дон. Рабочий клуб и революционная инсценировка. — «Ленинградская правда», 1924, 23 марта, № 67, с. 5. [↑](#footnote-ref-20)
20. О спектакле в рабочем клубе. — «Новый зритель», 1924, № 49, 16 декабря, с. 11. [↑](#footnote-ref-21)
21. О. Любомирский. Спектакль или живая газета. — «Новый зритель», 1925, № 24, 15 июня, с. 11. [↑](#footnote-ref-22)
22. Диспуты в клубах. — «Жизнь искусства», 1927, № 8, 22 февраля, с. 14. [↑](#footnote-ref-23)
23. Цит. по кн.: Г. Авлов. Клубный самодеятельный театр, с. 142 – 143. [↑](#footnote-ref-24)
24. См.: А. Пиотровский. Самодеятельный театр и советская театральная культура. — В кн.: Г. Авлов. Клубный самодеятельный театр, с. 10. [↑](#footnote-ref-25)
25. Б. Арватов. Современный рабочий театр и левые. — «Новый зритель», 1925, № 32, 11 августа, с. 6. [↑](#footnote-ref-26)
26. Адр. Пиотровский. Театральное разорение. — «Жизнь искусства», 1925, № 36, 8 сентября, с. 9. [↑](#footnote-ref-27)
27. А. Гвоздев. Иль-Ба-Зай. — «Жизнь искусства», 1924, № 27, 1 июля, с. 8. [↑](#footnote-ref-28)
28. Ан. Глад[ков]. Бум ленинградцев. — «Жизнь искусства», 1926. № 35, 31 августа, с 12. [↑](#footnote-ref-29)
29. С. Радлов. Рубикон актеатров. — «Жизнь искусства», 1925, № 29, 21 июля, с. 7. [↑](#footnote-ref-30)
30. В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1959, с. 472. [↑](#footnote-ref-31)
31. Э м. Бескин. Театральный Леф. — «Советское искусство», 1925, № 6, с. 57 – 58. [↑](#footnote-ref-32)
32. В. Блюм. Театральный термидор. — «Жизнь искусства», 1926, № 20. 18 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-33)
33. А. Гвоздев. На путях к новому театру. — «Жизнь искусства», 1924, № 53, 30 декабря, с. 10. [↑](#footnote-ref-34)
34. Н. Волков. Красный театр ЛГСПС (Московские гастроли). — «Труд», 1925, № 96, 29 апреля, с. 6. [↑](#footnote-ref-35)
35. Осенью 1926 года Красный театр, объединившись с труппой «Красный молот», возобновил свою деятельность в форме передвижного коллектива. В 1930 году он был включен в систему государственных театров. [↑](#footnote-ref-36)
36. И. Терентьев. Самодеятельный театр. — «Рабочий и театр», 1925, № 50, 15 декабря, с. 17. [↑](#footnote-ref-37)
37. В. Е. Рафалович. Весна театральная. Л., 1971, с. 54. [↑](#footnote-ref-38)
38. В. Е. Рафалович. Весна театральная, с. 44. [↑](#footnote-ref-39)
39. И. Л—ский. Гододской театральный совет. — «Рабочий и театр», 1925, № 25, 23 июня, с. 7. [↑](#footnote-ref-40)
40. Павел Маринчик. Рождение комсомольского театра, с. 87. [↑](#footnote-ref-41)
41. Театр нового быта. — «Рабочий и театр», 1925, № 48, 1 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-42)
42. Г. Белицкий. Сегодня и завтра комсомольского театра — «Ленинский комсомол», 1926, № 9 – 10, с. 37. [↑](#footnote-ref-43)
43. С. Шор. Тарарам о Траме. — «Юный коммунист». 1927, № 23 – 24, декабрь, с. 103. [↑](#footnote-ref-44)
44. И. Чичеров. За театр рабочей молодежи. — «Комсомольский агитпропработник», 1927, № 13 – 14, с. 75. [↑](#footnote-ref-45)
45. Б. Ивантер. Какой нужен Трам? — «Комсомольский агитпроп-работник», 1927, № 16, с. 41. [↑](#footnote-ref-46)
46. Если взяться серьезно (Беседа с тов. Любимовым-Ланским) — «Комсомольский агитпропработник», 1927, № 20, с. 41. [↑](#footnote-ref-47)
47. А. Пиотровский. О трамизме (В порядке постановки проса). — «Жизнь искусства», 1927, № 50, 13 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-48)
48. Адр. Пиотровский. Театр рабочей молодежи. — «Жизнь искусства», 1925, № 43, 27 октября с. 13. [↑](#footnote-ref-49)
49. К открытию Театра рабочей молодежи (Беседа с заведующим театром М. В. Соколовским). — «Жизнь искусства», 1925. № 46, 17 ноября, с. 19. [↑](#footnote-ref-50)
50. Н. Львов. Автор о пьесе. — В кн.: «Зорька». Пьеса в трех действиях Н. Львова. Л.‑М., 1929, с. 4. [↑](#footnote-ref-51)
51. Тим. Ч[ернов]. Театр рабочей молодежи. — «Ленинградская правда», 1926, № 67, 24 марта, с. 6. [↑](#footnote-ref-52)
52. См.: Дм. Щеглов. У истоков. — В кн.: У истоков. М., 1960, с. 175. [↑](#footnote-ref-53)
53. Адр. Пиотровский. «Фабзавшторм» Д. Г. Толмачева. — «Красная газета», веч. вып., 1926, № 64, 16 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-54)
54. В. Блюменфельд. «Бузливая когорта». — «Красная газета», веч. вып., 1927, № 234, 31 августа, с. 4. [↑](#footnote-ref-55)
55. В Блюменфельд. «Шеф» (В Театре рабочей молодежи) — «Красная газета», веч. вып., 1927, № 38, 10 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-56)
56. Д. Толмачев. «Шеф». — «Жизнь искусства», 1927, № 8, 22 февраля, с. 13. [↑](#footnote-ref-57)
57. В. Блюменфельд. «Зови фабком!». — «Красная газета», веч. вып., 1928, № 13, 14 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-58)
58. С. Кашевник. Ржавое искусство. — «Смена», 1928, № 19, 22 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-59)
59. Н. Чужак. Кто убил? («Гляди в оба» в Московском Пролеткульте). — «Жизнь искусства», 1927, № 18, 3 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-60)
60. С. Цимбал. 200‑й спектакль «Шлака». — «Жизнь искусства», 1929, № 9, 24 февраля, с. 9. [↑](#footnote-ref-61)
61. См.: Павел Маринчик. Мещанка. Пьеса в 4‑х актах. Л.‑М., 1929, с. 5. [↑](#footnote-ref-62)
62. В. Б[люменфельд]. «Плавятся дни» (Открытие стационарных спектаклей Ленинградского трама). — «Жизнь искусства», 1928, № 19, 8 мая, с 7. [↑](#footnote-ref-63)
63. А. Пиотровский и М. Соколовский. Диалектическая пьеса — В кн.: Н. Львов. «Плавятся дни». Диалектическое представление в 3‑х кругах. Л.‑М., 1929, с. 5. [↑](#footnote-ref-64)
64. А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 3, с. 400. [↑](#footnote-ref-65)
65. Завтра начинаются спектакли Ленинградского трама. — «Вечерняя Москва», 1928, № 125, 31 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-66)
66. П. Максимов, Н. Львов, С. Кашевник. Авторы о пьесе. — В кн.: Ленинградский государственный театр рабочей молодежи. М.‑Л., 1931, с. 13. [↑](#footnote-ref-67)
67. Павел Маринчик. Рождение комсомольского театра, с. 242. [↑](#footnote-ref-68)
68. А. Пиотровский и М. Соколовский. Спектакль о социалистическом соревновании. — В кн.: Н. Львов. «Клеш задумчивый». Диалектическое представление в 3‑х кругах. Л.‑М., 1930, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-69)
69. А. Безыменский. Автор о постановке. — «Комсомольская правда», 1929, № 292, 19 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-70)
70. См.: А. Безыменский. Письмо в редакцию. — «Ленинградская правда», 1930, № 13, 13 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-71)
71. Гр. Авлов. «Клеш задумчивый» в Театре рабочей молодежи. — «Рабочий и театр», 1929, № 20, 19 мая, с. 7. [↑](#footnote-ref-72)
72. Мих. Д. Идут новые люди (На диспуте о театре рабочей молодежи). — «Комсомольская правда», 1928, № 138, 16 июня, с. 5. [↑](#footnote-ref-73)
73. А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 3, с. 400. [↑](#footnote-ref-74)
74. Бойм. «Чапаев» в Рогожском траме. — «Комсомольская правда» 1927, № 257, 11 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-75)
75. Л. Ч. Театр рабочей молодежи. — «Бакинский рабочий», 1926, № 150, 1 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-76)
76. Евг. Кригер. «Зови фабком!» — «Современный театр», 1929, № 26 – 27. 2 июля, с. 377. [↑](#footnote-ref-77)
77. Ф. Кнорре. Московский трам. — «Рабис», 1929, № 26, 25 июня, с. 8. [↑](#footnote-ref-78)
78. Микаэло [С. А. Марголин]. На конференции трамов (Мысли и впечатления). — «Современный театр», 1929, № 28 – 29, 16 июля. с. 396. [↑](#footnote-ref-79)
79. М. Соколовский Работа Ленинградского трама — «Рабис», 1929, № 26, 25 июня, с. 7. [↑](#footnote-ref-80)
80. А. А. Фадеев. Собр. соч. в 7‑ми т., т. 5. М., 1971, с. 80. [↑](#footnote-ref-81)
81. Н. Волков. Московский Центральный трам. — «Известия», 1929, № 299, 19 декабря, с. 6. [↑](#footnote-ref-82)
82. В 1929 году пьеса «Плавятся дни» была экранизирована (под названием «Ветер в лицо»). Этот фильм явился первой самостоятельной работой режиссеров А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица. В кинокартине снимались молодые пролеткультовские актеры, а также уже известный в те годы О. П. Жаков. [↑](#footnote-ref-83)
83. Н. Волков. Московский Центральный трам. — «Известия», 1929, № 299, 19 декабря, с. 6. [↑](#footnote-ref-84)
84. Как я стал режиссером. Сб. статей. М., 1946, с. 254 – 255. [↑](#footnote-ref-85)
85. И. Савченко. «Нефть» в Театре рабочей молодежи. — «Рабочий зритель», Баку, 1929, № 5, 27 октября, с. 10. [↑](#footnote-ref-86)
86. Там же. [↑](#footnote-ref-87)
87. Н. Верховский. «Нефть». Бакинский трам в Ленинграде. — «Красная газета», веч. вып., 1931, № 181, 3 августа, с. 3. [↑](#footnote-ref-88)
88. Ан. Л. Бакинский трам. — «Рабочий и театр», 1930, № 3, 15 января, с. 15. [↑](#footnote-ref-89)
89. Лев Левин. Пермский трам. — «Новый зритель», 1929, № 28 – 29, 21 июля, с. 16. [↑](#footnote-ref-90)
90. В. Д. Офрихтер. Рождение театра. — В кн.: В буднях великих строек. Воспоминания строителей социализма. Пермь, 1967, с. 259. [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же. [↑](#footnote-ref-92)
92. Ю. Клашников и Б. Ростоцкий. Уроки «Тревоги». — «Советский театр», 1931, № 9, с. 9. [↑](#footnote-ref-93)
93. Пионерский трам. — «Рабочий и театр», 1930, № 34, с. 12. [↑](#footnote-ref-94)
94. Лев Шатов. Красный театр. — «Новый зритель», 1929, № 22 – 23, 9 июня, с. 8. [↑](#footnote-ref-95)
95. С. Марголин. Первый Рабочий театр Пролеткульта. М., 1930. с. 58. [↑](#footnote-ref-96)
96. М. Бертенсон. «Галстук» (Театр Пролеткульта). — «Труд», 1930, № 96, 8 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-97)
97. Ю. Калашников и Б. Ростоцкий. Уроки «Тревоги». — «Советский театр», 1931, № 9, с. 10. [↑](#footnote-ref-98)
98. Евг. Кригер. «Зови фабком!» — «Современный театр», 1929, № 26 – 27, 2 июля, с. 377. [↑](#footnote-ref-99)
99. В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12, с. 404. [↑](#footnote-ref-100)
100. Б. Алперс. Театр социальной маски. М.‑Л., 1931, с. 42. [↑](#footnote-ref-101)
101. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. М., 1968, с. 213. [↑](#footnote-ref-102)
102. Москва. Кризис театра им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1928, № 34, 19 августа, с. 14. [↑](#footnote-ref-103)
103. П. Марков. Правда театра. Статьи, М., 1965, с. 440. [↑](#footnote-ref-104)
104. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 414. [↑](#footnote-ref-105)
105. А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М., 1958, с. 243. [↑](#footnote-ref-106)
106. В. Блюменфельд. «Зови фабком!» — «Красная газета», веч. вып., 1928, № 13, 14 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-107)
107. Н. Львов. Как Трам делает пьесу. — «Смена», 1928, № 233, 6 октября, с. 6. [↑](#footnote-ref-108)
108. Лев Шатов. «Зови фабком!». — «Новый зритель», 1929, № 24 – 25, 23 июня, с. 10. [↑](#footnote-ref-109)
109. А. Гвоздев. Оперетта в Траме. — «Жизнь искусства», 1928, № 48, 25 ноября, с. 11. [↑](#footnote-ref-110)
110. С. Мокульский. «Клеш задумчивый». — «Жизнь искусства», 1929, № 20, 19 мая, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-111)
111. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 83. [↑](#footnote-ref-112)
112. Игорь Савченко. Трам — художественный агитпроп комсомола. — «Молодой рабочий», Баку, 1929, № 87, 21 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-113)
113. Евг. Кригер. «Зови фабком!». — «Современный театр», 1929, № 26 – 27, 2 июля, с. 377. [↑](#footnote-ref-114)
114. А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 3, с. 399. [↑](#footnote-ref-115)
115. М. Соколовский, Д. Шостакович, Р. Суслович, И. Вускович. О спектакле. — В кн.: «Выстрел». Агитационное зрелище в 3‑х актах. Л., 1930, с. 5. [↑](#footnote-ref-116)
116. См.: Ст. Бек. Три «Выстрела». — «Репертуарный бюллетень Главискусства РСФСР», 1930, № 3, с. 45. [↑](#footnote-ref-117)
117. Там же, с. 44. [↑](#footnote-ref-118)
118. См.: Л. А. «Накал» в ТАМе. — «Рабочий и театр», 1930, № 60 – 61, 6 ноября, с. 17. [↑](#footnote-ref-119)
119. Ленинградскому траму десять лет. — «Рабочий и театр», 1935, № 24, декабрь, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-120)
120. Б. Павловский. Фабзавуч на сцене. — «Смена», 1926, № 113, 19 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-121)
121. Павел Маринчик. Рождение комсомольского театра, с. 146. [↑](#footnote-ref-122)
122. С. Цимбал. «Прими бой!» Премьера в Траме. — «Рабочий и театр», 1930, № 66 – 67, 10 декабря, с. 6. [↑](#footnote-ref-123)
123. См.: Если взяться серьезно (беседа с тов. Любимовым-Ланским, директором театра МГСПС). — «Комсомольский агитпропработник», 1927, № 20, с. 41. [↑](#footnote-ref-124)
124. А. И. Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969, с. 60. [↑](#footnote-ref-125)
125. Адр. Пиотровский. Актеры в Траме. — «Рабочий и театр», 1930, № 43, 4 августа, с. 3. [↑](#footnote-ref-126)
126. М. Янковский. Актер в Траме. — В кн.: Ленинградский театр рабочей молодежи. Л., 1936, с. 59. [↑](#footnote-ref-127)
127. Мих. Борисов. Революционный театр за год. — «Рабочий и театр», 1930, № 36, 30 июня, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-128)
128. Театр нового быта. — «Рабочий и театр», 1925, № 48, 1 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-129)
129. О. Литовский. Побеждающая молодость. — «Комсомольская правда», 1928, № 128, 3 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-130)
130. Адр. Пиотровский. «Малиновое варенье». — «Жизнь искусства», 1928, № 41, 7 октября, с. 6. [↑](#footnote-ref-131)
131. См.: Ленинградский Пролеткульт на третьем фронте. Л., 1928, с. 22. [↑](#footnote-ref-132)
132. Вс. Вишневский. Слушай, Трам! — «Красная газета», веч вып., 1931, № 113, 15 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-133)
133. Вс. Вишневский. Не ходите в одиночках. — «Литературная газета», 1931, № 57, 22 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-134)
134. В. Блюменфельд. За пропагандистский стиль в Траме. — «Рабочий и театр», 1932, № 12, с. 14. [↑](#footnote-ref-135)
135. Ю. Юзовский. Спектакли и пьесы. М., 1935, с. 26. [↑](#footnote-ref-136)
136. В. Голубов. «Зеленый цех». — «Красная газета», веч. вып., 1932, № 113, 16 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-137)
137. И. М. Кролль. Опыт режиссерского анализа комедии А. Н. Островского «Бешеные деньги». — В кн.: Наша работа над классиками. Л., 1936, с. 168. [↑](#footnote-ref-138)
138. Вл. Н. Соловьев. «Бесприданница» А. Н. Островского. — В кн.: Наша работа над классиками, с. 237. [↑](#footnote-ref-139)
139. Мих. Соколовский. Повесть о судьбе шести молодых людей. К постановке «Недоросля» в траме. — «Красная газета», веч. вып., 1933, № 78, 4 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-140)
140. А. Гвоздев. Классика на советской сцене. — «Литературный современник», 1933, № 6, с. 130 – 131. [↑](#footnote-ref-141)
141. См.: А. Февральский. Новая постановка Лентрама. «Недоросль» Фонвизина. — «Советское искусство», 1933, № 21, 8 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-142)
142. Говорят авторы спектакля. «На Западе бой» — премьера в траме. — «Рабочий и театр», 1933, № 35 – 36, с. 23. [↑](#footnote-ref-143)
143. Говорят авторы спектакля. — «Рабочий и театр», 1933 № 35 – 36 с. 23. [↑](#footnote-ref-144)
144. А Февральский. Лентрам на распутье. К итогам гастролей в Москве. — «Советское искусство», 1933, № 30, 2 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-145)
145. Я. Гринвальд. «Право на жизнь». — «Вечерняя Москва», 1933, № 136, 16 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-146)
146. Ю. Юзовский. Законы дыхания. — «Литературная газета», 1933, № 34, 23 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-147)
147. См.: Е. Мин. Испытание трама. — «Юный пролетарий», 1935, № 7, апрель, с. 31. [↑](#footnote-ref-148)
148. Адр. Пиотровский. Песнь комсомольского мужества. — «Красная газета», веч. вып., 1935, № 291, 20 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-149)
149. Что скажет Трам комсомолу? — «Советское искусство», 1936, № 17, 11 апреля, с. 2. [↑](#footnote-ref-150)
150. См.: М. Янковский. Ленинградский театр рабочей молодежи. Послесловие к книге: Павел Маринчик. Рождение комсомольского театра. Л.‑М., 1963, с. 275. [↑](#footnote-ref-151)
151. Боян Дановский. По обе стороны занавеса. М., 1976, с. 67. [↑](#footnote-ref-152)
152. В. Кетлинская. Здравствуй, молодость! — «Новый мир», 1975, № 11, с. 49. [↑](#footnote-ref-153)
153. А. Арбузов. О моих соавторах — В кн.: Алексей Арбузов. Театр. М., 1961, с. 185. [↑](#footnote-ref-154)
154. В. Кардин. Достоинство искусства. Раздумья о театре и кинематографе наших дней. М., 1967, с. 18. [↑](#footnote-ref-155)
155. О. Ефремов. О театре единомышленников — В кн.: Режиссерское искусство сегодня. М., 1962, с. 336. [↑](#footnote-ref-156)
156. М. Козаков. Актеры о своем театре. — «Наш современник», 1966, № 9, с. 102. [↑](#footnote-ref-157)
157. А. Володин. О «Современнике» говорят. — «Театр», 1966, № 4, с 3. [↑](#footnote-ref-158)
158. С. Владимиров. Драма, режиссер, спектакль, Л., 1976, с. 167. [↑](#footnote-ref-159)
159. Ю. Любимов. Веление времени. — «Известия», 1965, № 41, 19 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-160)
160. А. Анастасьев. В согласии с Горьким. — «Театр», 1969, № 9, с. 12. [↑](#footnote-ref-161)
161. М. Шагинян. Ленинградские вечера — «Огонек», 1960, № 25, с. 24. [↑](#footnote-ref-162)
162. Л. Новский. Тоже за самобытность, но иную. — «Клуб и художественная самодеятельность-», 1974, № 2, с. 22. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: Нужен ли любителю профессионализм? — «Клуб и художественная самодеятельность», 1974, № 14, с. 23. [↑](#footnote-ref-164)
164. Г. Ялович. О студии и принципах ее работы — «Клуб и художественная самодеятельность», 1975, № 5, с. 28. [↑](#footnote-ref-165)
165. В. Тишинин. За самобытность! — «Клуб и художественная самодеятельность», 1974, № 1, с. 15. [↑](#footnote-ref-166)
166. Е. Уварова. Самобытность — это талант. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1974, № 16, с. 15. [↑](#footnote-ref-167)
167. Ю. Смирнов-Несвицкий. «Суббота» против «Риска». — «Смена», 1974, № 122, 26 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-168)