

Op83.33
H44

древнее
М. НЕЗНАМОВ

СТАРЕЙШИЙ РУССКИЙ ТЕАТР НА УРАЛЕ



ОГИЗ

ЧКАЛОВСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1948

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач _____

Сух. тип. № 7. 10296 — 10.000 000.

23567-45.

Op 76
Op 85.33
M 44
М. Незнамов.
Старейший
русский театр

4-0-60к

Op 85.33

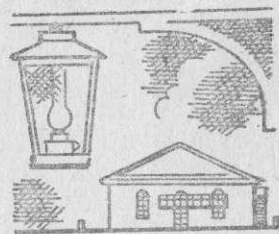
М. НЕЗНАМОВ

Н 44

1959
23567
X
0

СТАРЕЙШИЙ РУССКИЙ ТЕАТР НА УРАЛЕ

Под общей редакцией
Ю. ЮЗОВСКОГО



1949г

Бугурусланская
центральная библиотека
имени Ленина

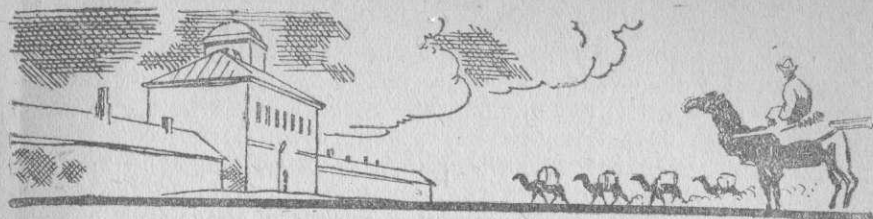
ОГИЗ

ЧКАЛОВСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1948

Ш

Op 76
85.443(2)7



НА ГРАНИЦЕ ЕВРОПЫ И АЗИИ

В истории русского театра особое место занимали театры периферии. Они дали русской сцене много выдающихся мастеров. Вместе с корифеями Малого, Александринского, Художественного театров актеры периферии создали русский национальный театр — гордость нашей культуры.

В прошлом столетии, с 30-х по 80-е годы, Москва и Петербург были отданы «на откуп» императорским театрам. Монополия казенной сцены исключала организацию каких бы то ни было зрелищ, свободных от правительственного руководства. Только в провинции частная инициатива в области театрального искусства не встречала формального запрета со стороны царских чиновников.

В те годы театры периферии ставили пьесы, которые не видели света рампы на императорской сцене (поскольку они разрабатывали социальную тематику), пополняли новыми, одаренными артистическими силами театры столицы и сообща двигали вперед русское искусство.

В своей массе актеры периферии часто противопоставляли себя тому «обществу», которому служили. Они считали себя «жрецами» храма Мельпомены, хотя находились в полной зависимости от антрепренера, предпринимателя.

Стрепетова в своих воспоминаниях пишет, что в провинции существовало только восемь театров, которые имели довольно крупные актерские силы и ставили спектакли на значительном художественном уровне, это — Харьковский, Киевский, Одесский, Ростовский на Дону, Тифлисский, Воронежский, Казанский и Саратовский театры.

Материалы, которыми мы располагаем, дают основание утверждать, что Оренбургский театр был одним из передовых для

своего времени театром периферии. Он по праву может продолжить список тех театров, которые высоко несли знамя просветителей. Не прокладывая новых путей в искусстве, Оренбургский театр честно, подвижнически вел борьбу с безидейностью и пошлостью современного ему репертуара.

Островский в «актерских» пьесах показал широкую картину жизни провинциального театра. На подмостках выступали Несчастливцевы и Шмаги, «комики в жизни и злодеи на сцене», Аркашки и Робинзоны, которые «с детства питали отвращение к побоям». Однако не только они творили историю этого театра. В Оренбурге начинали свою артистическую жизнь такие мастера, как П. Стрепетова, М. Писарев, П. Свободин, В. Петипа, М. Тарханов, Н. Светловидов и другие.

Оренбургский театр принес на границу Европы и Азии русскую цивилизацию и на протяжении 50 лет, вплоть до Великого Октября, утверждал русскую культуру на территории Южного Урала. В течение всего этого времени театр находился под влиянием революционных элементов — политических ссыльных, которых направляло в Оренбург царское правительство. Они оказывали влияние на формирование актерского сознания, на репертуар, и даже на прессу, которая освещала работу театра.

Зал Оренбургского театра помнит радость актерских удач и горечь поражений. Его стены воздвигали не для храма Мельпомены, а для экирциргауза, т. е. манежа. И по иронии судьбы именно в этом здании в муках возник, рос и окреп театр-труженик, просветитель широких народных масс.

Как произошла эта необычайная для николаевской эпохи метаморфоза? Представьте себе бескрайнюю, выжженную солнцем, сиротливую башкирскую степь и где-то у самой реки — зеленый оазис, окруженный валом; это крепость Оренбург. «Глубоко ошибается тот, кто подумает, что (на берегу Урала) была заложена настоящая крепость, с высокими стенами, грозными башнями, бастионами, настоящая твердыня и оплот новых повелителей степей, русских», — читаем мы в записях местного историка.

Правда, в реляциях царских чиновников значилось, что «первая Оренбургская крепость о четырех бастионах, купно с цитаделью малою, с земляною работою при пушечной пальбе заложена». В действительности, как свидетельствует современник, «здешняя крепость была оплетена хворостом и имела ров в полтора аршина шириною». Такой видел Оренбургскую крепость Емельян Пугачев, стремясь взять ее штурмом. Такой сохранилась она в памяти Пушкина, посетившего Оренбург в 1833 году.

В первой половине XIX столетия Оренбург стал «столицей степей», крупным торговым центром, меновым двором, через который проходил весь торг России с Средней Азией.

Население города было пестрым. Здесь жили русские, киргизы, башкиры, татары, казахи, французы и итальянцы, остатки пленных 1812 года; даже людям разных социальных прослоек — военным, чиновникам, купцам и ремесленникам — резко бросались в глаза контрасты столицы степей. Оренбург был богат хлебом, сыром, дешевой рабочей силой, но беден культурой. Здесь не было ни театра, ни циркового балагана. Только в 30-х годах прошлого столетия В. И. Даль, друг Пушкина, знаменитый русский лексикограф, пытался создать в Оренбурге краеведческий музей.

«Поражения во время Крымской войны, — писал Энгельс, — показали необходимость быстрого промышленного развития для России».¹ Это в свою очередь содействовало быстрому росту русской национальной культуры. Вслед за литературой и русское искусство — живопись и театр — приобрело большое общественное значение. В Оренбурге, как и в ряде других городов, возникли различные культурные учреждения, в том числе и общество содействия народному образованию. Деятельное участие в работе общества принимали Ал. Жемчужников, соавтор А. К. Толстого по книге «Козьма Прутков», поэт А. Плещеев, видный сотрудник пограничной комиссии, в зале которой впервые прозвучал голос любителей русского театра.

Любительские спектакли начались во второй половине 50-х годов. В своих трудах Оренбургская ученая комиссия отмечает, что вначале любители играли в столовой дворянского собрания и только «с постепенным развитием дела перешли в зал, но занимали его в те дни, когда не бывало танцевальных вечеров».

Репертуар любителей не выходил за рамки русского и французского водевиля. Тем не менее спектакли привлекали внимание не только тех, кто посещал дворянское собрание, но и более широких кругов населения. Однако ограниченность сценической площадки сковывала любителей, лишала их возможности ставить классику. Так как в здании экирциргауза занятий с рекрутами не вели, возникла мысль — использовать манеж для организации спектаклей любителей. После настойчивых требований общества помощи и содействия народному образованию каменное здание манежа было приспособлено под театр; правда, ложи устроили так, что они напоминали «лошадиные стойла». В 1863 году состоялось открытие первого театрального сезона любителей. Спектакли имели успех и составляли главную статью дохода общества помощи нуждающимся школьникам.

Несколько позже театр почти полностью реконструировали. Оренбургский губернатор генерал Крыжановский поручил местному подрядчику Алексееву изменить «конфигурацию здания», так как вход в ложи и партер шел прямо со двора. После капи-

¹ Ф. Энгельс. «О России», стр. 33, 1923 г.

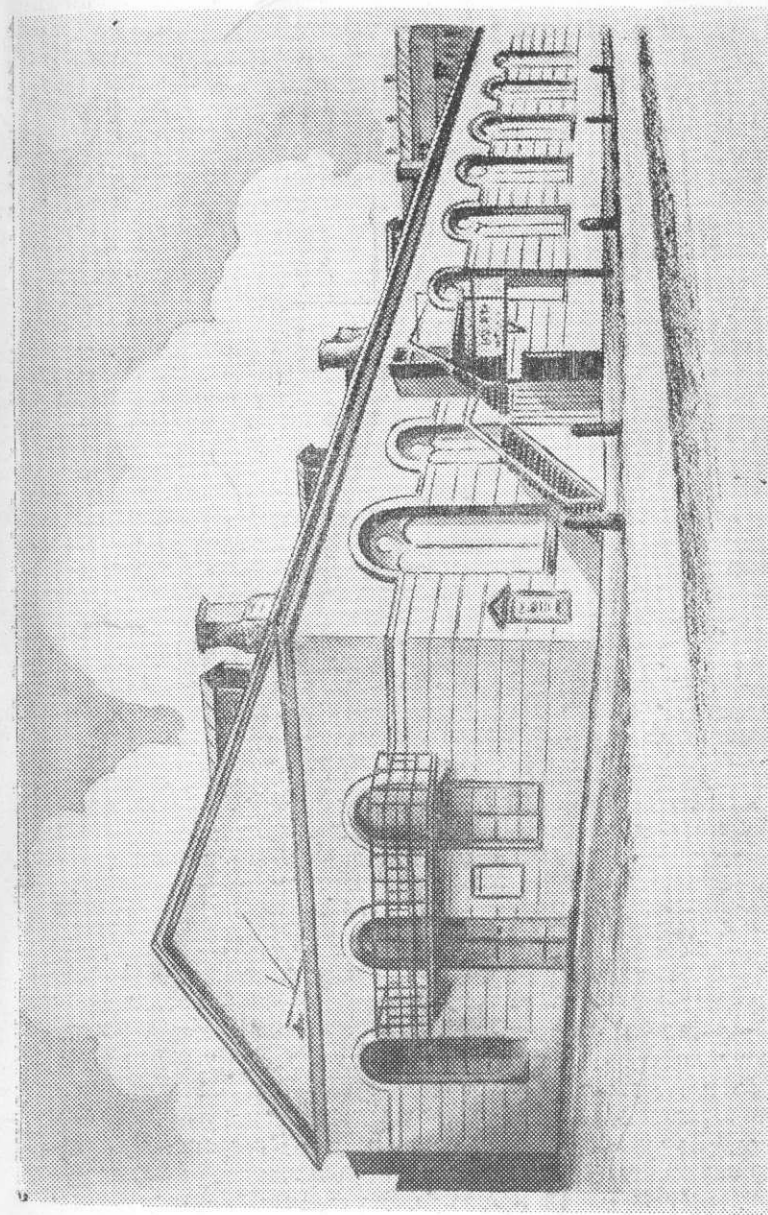
тального переоборудования зрительный зал отвечал всем требованиям профессионального театра; он стал длиннее, ему придали форму подковы, возвели третий ярус под «раек», т. е. галерею, улучшили освещение и акустику, отстроили и утеплили коридоры и фойе. Сцену углубили на три аршина, создали «карманы» для декораций, построили несколько актерских комнат, и театр только по внешнему виду напоминал манеж.

На реконструкцию здания генерал-губернатор Крыжановский израсходовал 12,5 тысячи рублей из так называемого башкирского капитала (налогов, поступавших от башкир). Вслед за этим Крыжановский, один из любителей и «меценатов» театра, возбуждает перед военным министерством и министерством внутренних дел ходатайство о передаче театра городу: «Оренбург, находясь на рубеже Европы и Азии, составляет пункт, куда съезжаются торговцы всех среднеазиатских ханств, давно уже нуждался в театре в видах усиления влияния на азиатцев русской цивилизации и для удовлетворения потребностям общественной жизни самого города, население которого превышает 35 тысяч душ... Находя средства города Оренбурга слишком недостаточными для того, чтобы иметь театр, и сознавая настоятельную нужду в этом учреждении, здесь более чем во всяком другом губернском городе для удовлетворения потребностям быта массы азиатцев, живущих в Оренбурге круглый год, я имею честь покорнейше просить разрешить передать театр в ведение города».¹ Ходатайство Крыжановского было удовлетворено как министерством внутренних дел, так и военным, которое разрешило изъять из ведения казачьего войска здание манежа, уже ставшего зданием театра, и передать его городу.

К этому времени, т. е. к 1869 году, относится переписка между видным провинциальным антрепренером А. П. Бельским и канцелярией генерал-губернатора. Бельский обратился к генералу Крыжановскому с просьбой предоставить вновь отстроенный театр его труппе, «совершенно достаточной для удовлетворения вкуса самой взыскательной публики». В своих письмах Бельский особо подчеркивал, что его «жена, будучи талантливой актрисой, обеспечит успех театральному сезону». В ответ управляющий канцелярией генерал-губернатора Холодковский телеграфировал антрепренеру: «Одного таланта Бельской слишком недостаточно, необходимо увеличить число даровитых актеров».

14 января 1869 года состоялось торжественное открытие Оренбургского городского театра. По свидетельству старожилов, зрительный зал был по-праздничному освещен, на занавесе местный художник написал картину «Въезд царя Михаила Федоровича в Москву». Газета «Оренбургский листок» отмечала, что

¹ Чкаловский Государственный архив, фонды канцелярии губернатора, дело № 14154-а, 1869 год.



Оренбургский драматический театр (1915 г.).

В этот вечер «партер, ложи и «раек» были наполнены публикой до отказа». Для открытия поставили «Холостяка» Тургенева и водевиль «Колечко с бирюзой». Всего в течение января и февраля группа Бельского показала 15 премьер — в основном комедии и водевили, причем в течение вечера ставилось 2—3 «пьесы». Сохранившаяся в областном архиве первая театральная афиша дает ясное представление о репертуаре труппы Бельского: это комедии «Гражданский брак», «Зараза», «Нынешняя любовь», «Любовь и предрассудок», «Гувернер» и водевили «Женит в затруднительном положении», «Девушка-гусар», «Комедия с дядюшкой» и другие.

Заслуживают внимания данные о ценах на места в первый год работы театра (в то время счет вели на серебро): ложи литерные стоили шесть рублей, номерные — четыре рубля, бенуарные — три рубля пятьдесят копеек, кресло первого ряда — два рубля, второго и третьего ряда — один рубль пятьдесят копеек, седьмого и восьмого — 75 копеек, остальных рядов — 50 копеек и галерея 25 копеек. В те годы на кирпичных заводах Оренбурга зарплата составляла 10—12 копеек в день, так что покупка мест даже на галерею большинству населения была не под силу.

Пока шли спектакли Бельского, между канцелярией губернатора и думой состоялся любопытный обмен письмами. Видный чиновник канцелярии генерал-губернатора Донауров, назначенный директором театра, не раз просил Крыжановского освободить его от «унизительной, смешной обязанности». Идя на встречу Донаурову, канцелярия генерал-губернатора обратилась к городской думе с предложением выдвинуть своего кандидата на пост директора театра.

Дума не замедлила ответом: «Канцелярия просила уведомить, не пожелает ли кто из любителей театрального искусства из среды здешнего купечества принять на себя звание и труды директора Оренбургского театра. Вследствие этого дума делала предложение всем лицам оренбургского купечества, но согласия принять на себя труд директора здешнего театра никто не изъявил». Эти документы превосходно освещают обстановку и положение театра в «столице степей».

Кто посещал театр? Наиболее полную картину социального состава зрительного зала дает «Оренбургский листок»: «Надо правду сказать, в Оренбурге держать театр вещь очень мудреная. Прежде всего трудно потрафить на вкус публики, слишком разнородной. Чиновничество недостаточное по средствам своим и малочисленное любит заглянуть на драму или комедию, купеческие сынки и другие жуиры захлебываются от буффонады и пьес каскадного свойства, купцы старого покроя считают за грех смотреть на то и другое, татары и мещане предпочитают фантастические представления с провалами в преисподнюю и т. д. Поди тут, угоди! И бедняга антрепренер мечется-мечется,

совет с толку артистов, наделает массу долгов, надоеет всем и самому себе и в конце концов потерпит крушительное фиаско».¹

В 1875 году в Оренбурге начала играть труппа А. Рассказова. По этому поводу газета писала: «Театр ныне пуст не бывает, как случалось в прошлые годы... Средний класс общества: торговые люди, чиновники и ремесленники, которые не пользуются клубами и не устраивают балов, находят единственное общественное убежище в театре».

В 1876 году железнодорожная магистраль связала Оренбург с Самарой и Сызранью. Это событие широко комментировалось в местной печати. Ему придавали большое общественное значение, полагая, что железнодорожная связь с центральной Россией оживит торговлю, привлечет в Оренбург новые капиталы. «Открытие железнодорожного движения — момент не только в истории нашего края, полутораста лет безмолвного и пустынного, но и в истории нашего общественного развития безусловно великий», — читаем мы в записях старожила.

И действительно, Оренбург привлек немало представителей торгового и промышленного мира, заинтересовавшихся дешевой рабочей силой. Если в центральной России большая часть рабочих получала 7—8 рублей в месяц, то в Оренбурге — 3 рубля. В эти годы купечество стало «хозяйном» зрительного зала. «Эта публика купеческая, второе и третье поколение разбогатевших московских купцов, купеческая аристократия московская. А так как она очень размножилась и обладает огромными капиталами, то все лучшие места в театре постоянно остаются за ней. Представители этой купеческой аристократии, потеряв русский смысл, не нажили европейского ума; русское они презирают, а иностранного не понимают».² Эти строки А. Н. Островского можно целиком отнести и к оценке роли оренбургского купечества и тех, кто посещал местный театр. И в Оренбурге купечество предъявляло свои требования к репертуару и в первую очередь ополчилось против классики. Эти настроения купечества довольно верно отражает «Оренбургский листок»: «Нашему театру не везет, его не посещают, хотя артисты играют хорошо. Что это — недостаточная развитость вкуса или наличие серьезного репертуара. Злополучному нашему театру приходится вести не легкую борьбу с трактирами, содержащими арфисток. Под аккомпанемент арфы «птички певчие» распевают любовные романсы и куплеты, вызывая восторг посетителей трактиров... Чтобы существовать, театр должен бросить серьезный репертуар и удариться во все фокусы современного адюльтера».

Несколько позже печать сообщает, что «несмотря на плохие сборы, антрепренер Вахтер (он же режиссер и актер) решил не

приглашать оперетты». На этой почве разгорается газетный бой. В «Оренбургском листке» некто, скрывшийся под псевдонимом «Оса», обвинял актеров в том, что они не отвечают на запросы публики; в частности, автор письма выражал удивление по поводу того, что театр не ставит каждый день новой пьесы, особенно водевили.

Поместив это письмо, газета взяла под защиту тружеников сцены: «Стало-быть, давайте каждый раз что-нибудь новое. Каждый раз! Подумайте, какая каторга, чуть не ежедневно выступать в новой роли без достаточного числа репетиций, почти без возможности выучить роль. Извольте каждый вечер в течение 3—4 часов надрываться, плакать, падать в обморок, негодовать, умолять, убивать и умирать и все это не по выучке, а нервами. Если вы хотите гениев, то они Оренбургу просто не по карману: не такие у нас сборы».¹

Другой, более веской причиной слабой посещаемости театра явился застой в торговле. В конце 80-х годов и в начале 90-х годов Оренбург переживал экономический кризис. «Как и во всех капиталистических странах, в дореволюционной России годы промышленного подъема сменялись годами промышленных кризисов, застоя промышленности, которые тяжело ударяли по рабочему классу, обрекали сотни тысяч рабочих на безработицу и нищету».² «Плохие сборы объясняются плохими временами на рынке. В театр ходят изредка по привычке или для отдыха при свободном рубле. Но свободных рублей нынче что-то не видать. Все рубли перепутались в торговле, с делами неожиданных несостоятельств или крахов и капиталистам не до театров. Такого скрбного театрального сезона еще не бывало здесь, тем более, что труппу винить ни в чем нельзя».³

И тем не менее, актеры мужественно несли знамя просветителей. Подчас голодные, перехватывая рубли, они подвижнически насаждали русскую культуру в этой отдаленной окраине России. Среди нищенской бутафории и старенькой мебели они создавали образы большой жизненной правды. Только любовь к искусству и связь с передовой интеллигенцией города и политическими ссыльными поддерживала их в служении русскому искусству. Именно этот, наиболее чуткий зритель тепло принимал актеров, подносил им цветы, бросал с галереи трогательные записки. Что касается «меценатов» искусства, людей, смотревших на театр глазами торгашей, то они подносили «любимцам публики» ценные подарки, а больше всего конверты с ассигнациями.

Когда «меценаты» преподносили артисту Казанцеву неуклюжий венок из «сомнительной зелени» и шесть ассигнаций десяти-

¹ 10 февраля 1873 г.

² «О театре», изд. «Искусство», стр. 62, 1947 г.

¹ «Оренбургский листок», 10 января 1883 г.

² «Краткий курс истории ВКП(б)», стр. 7.

³ «Оренбургский листок», 22 января 1889 г.

рублевого достоинства, печать не без иронии отмечала: «К чему эти шестьдесят рублей? Неужто г. Казанцев, как общественный деятель, как артист и человек, заслуживает того, чтобы оренбургская публика выразила ему свою благодарность подачей 60 рублей. Дешево ценим мы труд артиста, не дорога и благодарность наша»¹. На другой день Казанцев через газету внес 60 рублей в пользу нуждающихся школьников.

Немногие из тружеников сцены уклонялись от получения конвертов с ассигнациями. Для того времени отказ от денежных подарков был актом большого мужества, так как он разрывал устоявшиеся театральные традиции. Об этом убедительно и красочно рассказывает артист П. Дьяконов.

«Среди неизменных посетителей Оренбургского театра (в сезон 1893 г.) постоянное место в первом ряду занимал местный богач-киргиз, который многие годы был заправкой на Меновом дворе, как посредник в торговых операциях России с соседними странами. Не отказываясь поддерживать бенефицианта крупной суммой денег, он сам никогда не был инициатором подношений. Этот «меценат» всегда появлялся в театре в богатом шелковом халате и тубитейке. От других театралов он отличался тем, что с актерами никогда не знакомился, хотя хорошо знал особенности каждого. Мне казалось, что ко мне он чувствовал определенные симпатии: он всегда энергично аплодировал после наиболее удавшихся монологов.

Вдруг, неожиданно для всех, в первом антракте моего бенефисного спектакля, он сам начал собирать мне на подарок: грузный и важный расхаживал он по коридорам, фойе, буфету, останавливал знакомых купцов и требовал, — именно требовал, а не просил, — у каждого определенную сумму денег. При огромных знакомствах и большой популярности среди городских коммерсантов этому восточному меценату очень скоро удалось собрать «на артиста Дьяконова» порядочную сумму.

После четвертого акта, когда я вышел на авансцену, моя партнерша Летар, сжав мне руку, шепнула:

— Вам подарок... возьмите.

Я взглянул в оркестр и увидел дирижера, который, улыбаясь, протягивал мне серебряный поднос с двумя пакетами. Я вспыхнул. Глубокий стыд охватил меня. Что было делать? Я, конечно, знал, что, не приняв пакет, подвергну себя некоторой опасности, но, с другой стороны, не хотел принимать этой оскорбительной подачи. Я сделал вид, что не замечаю дирижера с подносом. В шуме аплодисментов я все же отчетливо услышал шопот дирижера:

— Возьмите же, господин Дьяконов, ваш подарок.

А Летар продолжала жать мне руку и твердить:

— Это неудобно, возьмите же, я вам говорю.

¹ «Оренбургский листок», 13 ноября 1883 г.

Но я был упрям и продолжал не замечать дирижера. До меня доносились из-за кулис возгласы товарищей-актеров:

— Почему он не берет? Что за демонстрация!

После спектакля я сразу почувствовал, что своим поступком нажил врагов и в городе и среди постоянных посетителей театра, и — что всего хуже — в самой труппе. Один из очень близких товарищей тут же за кулисами в присутствии других актеров раздраженно заявил мне:

— Своим отказом ты лишаешь и нас ценных подношений. Подумал ли ты об этом?

— Кто хочет, может брать, а я не возьму. Мне принадлежит только то, что имеется в кассе, а унижительных подачек я не желаю.

На следующий день этот, казалось бы, незначительный сам по себе факт произвел в городе целую сенсацию. Восточный меценат с возмущением говорил везде, что я нанес не только городу, но прежде всего ему несмыслаемую обиду: я не имел права с таким пренебрежением отвернуться от «именинного» подарка, который был сделан от души, по искреннему расположению ко мне. Оренбургское купечество его поддержало.

Режиссер Корсаков, хотя и продолжал говорить всякие приятные вещи, тоже, очевидно, был недоволен моим поступком. Он рассказал мне, что происходит в городе. Оказывается, местное купечество, по совету восточного мецената, требовало убрать из труппы актера, осмелившегося публично оскорбить расположенное к нему общество. Дело принимало дурной оборот. К счастью для меня, в данный момент не было подходящего заместителя»¹.

Несмотря на то, что это происшествие имело место в далекой провинции, протест П. К. Дьяконова оказался столь значительным событием, что его отметила и столичная печать. Так, журнал «Артист» писал:

«В Оренбурге артист г. Дьяконов в свой бенефисный спектакль не принял поднесенного ему от публики пакета с какою-то суммой денег. На следующий день он счел нужным объяснить в местной газете мотивы своего поступка. Выразив свою благодарность за внимание и симпатии к нему неизвестных ему участников подношения, он просил у них извинения в том, что своим поступком, основанным на известных принципах, дал им повод считать себя оскорбленными в добрых чувствах, руководивших ими.

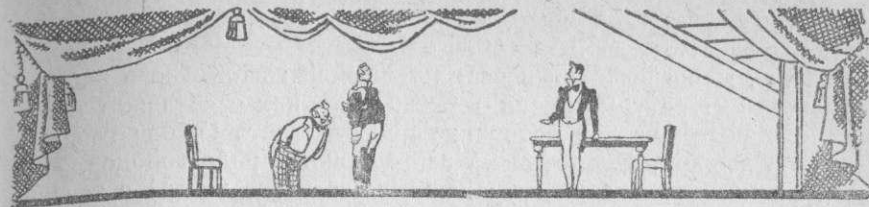
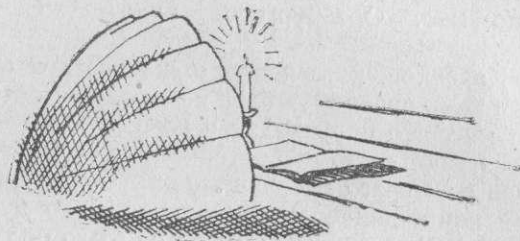
В том-то вся и беда, отмечал журнал, в том-то и причина приниженности и беспомощности русского актера, что среди сценических деятелей в наше вообще беспринципное время днем с огнем надо искать людей, деятельность которых бы-

¹ «На провинциальной сцене», ВТО, 1937 г.

ла бы основана на известных принципах, подразумевая под словом «известных» — понятие, приуроченное к поступкам, строго выдержанным в смысле требований нравственного чувства и долга».¹

Выступление П. К. Дьяконова против барских подачек «меценатов» — акт большого мужества, продиктованный стремлением поднять протест против приниженности и беспомощности русского актера. Социальное неравенство, которое остро почувствовал П. Дьяконов, было типичным для старого провинциального театра. Отказ от денежных подношений характерен для настроений передовой части актеров. Они не хотели мириться с устаревшими театральными традициями и в меру своих сил боролись против «неколебимого» быта кулис и гнета «меценатов».

¹ «Артист» № 28, стр. 181, 1893 г.



БОРЬБА ЗА РУССКУЮ КЛАССИКУ

На открытие сезона в 1863 году любители поставили «Ревизора». Это было время, когда бессмертную комедию Гоголя запрещали в Орле, Иркутске, Одессе. Новороссийский губернатор Строганов писал министру народного просвещения, что Гоголь — Бомарше, а «Ревизор» — «Свадьба Фигаро», сыгравшая роковую роль в революции 1793 года. И тем не менее «Ревизор» с 1863 года не сходил с репертуара Оренбургского театра. Сюжет комедии был частично построен на материале Оренбурга. Пушкин, как известно, являлся «крестным отцом» «Ревизора». Он подсказал Гоголю тему этой гениальной комедии.

Когда в 1833 году Пушкин прибыл в Оренбург и остановился у графа Перовского, местного губернатора, последний прочел ему письмо, полученное накануне от Нижегородского губернатора Бутурлина. «У нас недавно проезжал Пушкин. Я, зная, кто он, обласкал его, но должен признаться, никак не верю, чтобы он разъезжал за документами о пугачевском бунте; должно быть ему дано тайное поручение собрать сведения о неисправностях. Вы знаете мое к Вам расположение; я почел долгом посоветовать, чтобы вы были осторожнее». Об этом же говорит в своих «Воспоминаниях» и Сологуб: «Пушкин познакомился с Гоголем и рассказал ему про случай, бывший в г. Устюжине Новгородской губернии, с каким-то проезжим господином, выдавшим себя за чиновника министерства и обобравшим всех городских жителей. Кроме того, Пушкин, сам будучи в Оренбурге, узнал, что о нем получена графом В. А. Перовским секретная бумага, в которой последний предостерегался, чтобы был осторожен, так как история пугачевского бунта была только предлогом, а поездка Пушкина имела целью обревизовать секретно действия оренбургских чиновников. На этих двух дан-

ных задуман был «Ревизор», коего Пушкин называл себя всегда крестным отцом».¹

Н. Г. Чернышевский в своих «Очерках гоголевского периода русской литературы» писал о «Ревизоре», как о «великом творении», давшем первое основание провозгласить Гоголя гениальным писателем. Несмотря на запрещения в ряде городов, «Ревизор» не сходил с репертуара Оренбургского театра в течение десятилетий. Чиновники канцелярии генерал-губернатора, хотя и осуждали постановку комедии, но не решались ее запрещать, так как по заявлениям антрепренеров «Ревизор» шел в сценической интерпретации артистов императорских театров. Что касается рядовых зрителей, то их интересовала не столько художественная сторона спектаклей, сколько сюжет комедии, ее персонажи. Они живо напоминали обитателям «райка» местных градоправителей и держиморд из канцелярии губернатора. И галерея шумно аплодировала актерам. «Это придавало спектаклю злободневный характер и превращало его в открытую демонстрацию против местных властей».²

Кроме Гоголя широкой любовью актеров и зрителей пользовался Островский. А. Рассказов, державший антрепризу в Оренбурге (1875 г.), ревниво следил за появлением каждой новой пьесы Островского и немедленно включал ее в репертуар. Как только на сцене Малого театра появились «Волки и овцы», Рассказов, пользуясь своими старыми связями, получил экземпляр пьесы из Москвы и через две недели показал премьеру. Роль Глафиры исполняла Понизовская, одна из ведущих актрис труппы. «Обе сцены с Лыняевым, — писал рецензент, — Понизовская провела поистине безупречно». Апполона Мурзавецкого играл Рассказов, показавший «образец актерского мастерства».

Сезон 1876 г. открыли «Доходным местом». Затем ставили «Грозу» с Козловской в роли Катерины и Шмитгофом в роли Бориса. Позже театр показал «Последнюю жертву», причём артист Докучаев, по мнению рецензента, живо напоминал Шумского, блистательно исполнившего Прибыткова в Малом театре». Актеры превосходно понимали роль Островского в развитии русской драматургии; она была столь же велика, как роль Пушкина в русской поэзии, Гоголя и Тургенева в русской прозе. Рядом с Гоголем и Островским мы встречаем на афишах театра «Месяц в деревне» Тургенева, «Горе от ума» Грибоедова, пьесы А. К. Толстого, Писемского.

Однако в основном репертуар театра складывался из произведений ремесленной драматургии. Как и всюду в провинции, в Оренбурге шли пьесы Дьяченко, Крылова, Тарновского, т. е. произведения, которые сегодня могут рассчитывать на внимание

¹ В. Сологуб, «Воспоминания», стр. 516, 1931 г.

² «Гоголь и театр», Гослитиздат, 1936 г.

только специалистов-театроведов. Комедии и драмы этих модных для своего времени драматургов отличались острым сюжетом и злободневностью, но были лишены главного — идейности и художественности. Рядом с «Венецианским купцом» шла «Недотрога», сусальный «Белый генерал» сопутствовал «Свадьбе Фигаро», «Ромео и Джульетта» сменяла драму «Маркиза Помпадур» или «Нарцис Рамо».

Особое место в репертуаре занимал водевиль. Шла ли комедия «Свои люди, сочтемся» или «Отелло», заключал спектакль веселый водевиль с пением и танцами. Его играли с удовольствием, так как он давал материал для театральных шуток и общественной критики, хотя эта критика и носила поверхностный характер.

Отдавая дань таким комедиям, как «Губернер», «Дикарка», или мелодраме А. Дюма «Как поживешь, так и прослывешь» («Дама с камелиями»), пьесам Шпажинского и Потапенко, каждая труппа считала делом своей актерской чести постановку «Ревизора», «Горя от ума», «Грозы», стремясь тем самым укрепить связи театра с передовой русской литературой. Актеры театра, в первую очередь ведущие исполнители, мечтали показать на сцене «всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным». Борьба за русскую классику в Оренбургском театре велась настойчиво, преемственно из сезона в сезон, так как Гоголь, Грибоедов, Островский были драматургами, которые давали богатейший материал для того, чтобы нести в народ передовые идеи своего времени.

Во второй половине XIX столетия культура в России развивалась под огромным влиянием великих революционеров-демократов Белинского, Чернышевского, Добролюбова. В литературе это явственно ощущалось в творчестве Некрасова, в театре — в деятельности Островского, в живописи и музыке — в творчестве передвижников и «могучей кучки». «Казалось, все духовные силы народа, вся его творческая энергия, придавленные тяжелым прессом самодержавия, крепостнической кабалы и полицейщины, потерпев в 60—70-х годах временное поражение в политической схватке с царизмом, устремились в науку и искусство и здесь дали неслыханные разительные результаты. Тяжеловесная армия цензоров и охранителей основ вскоре убедилась, что неукротимый народный дух и здесь, в области науки и искусства, творит свое революционное дело».¹

Не только Гоголя и Островского, которыми «гордилась нация», но и Шекспира с увлечением играли актеры театра. Шекспир давал возможность показать на сцене столкновение сильных характеров, борьбу против гнета и тирании.

Труппа А. Рассказова впервые в городе поставила «Гамлет». Роль принца датского исполнял Рахманов. Давая поло-

¹ «История СССР», Москва, 1946 г.

жительную оценку игре артиста, рецензент в качестве эпиграфа к статье поставил перифраз пушкинских строк:

«Тень Каратыгина его усыновила
И Гамлетом из гроба нарекла».

Особенно удачно проводил Рахманов сцену объяснения с матерью, разговор с Полонием и беседу с могильщиками. Отмечая успех постановки, рецензент писал: «Зритель остался доволен «Гамлетом». Есть, значит, у массы какое-то чутье к великим произведениям. Прямая обязанность актеров разъяснить массе смысл великих произведений, а для этого необходимо их изучать. Приступайте же, господа актеры, к этому изучению: оно откроет перед вами новый, неведомый мир, а вы поведаете нам красоты этого мира!»¹

И актеры, побеждая рутину и штамп в своей собственной среде, алчность и невежество антрепренеров, ставили Шекспира, открывая зрителям новый неведомый мир, мир высоких человеческих страстей и сильных волевых характеров.

В 1882 году Вахтер в свой бенефис поставил «Отелло». «В зале было мало людей, — писала газета, — почему же г. Вахтер не показал какой-либо комедии. Ведь сбор идет в его пользу, что при нынешних временах является единственным источником доходов актерского бюджета, едва ли не на год». Почувствовав неловкость, вернее осознав допущенную рецензентом ошибку, редакция «Оренбургского листка» в статье, посвященной постановке «Короля Лира», писала: «Спасибо господину Вахтеру за шекспировский репертуар. Игра его доставила большое удовольствие любителям серьезной сцены».² Репетируя Лира, подчеркивала газета, Вахтер внимательно изучал материалы об Олдридже и в ряде сцен «удачно подражал негритянскому трагику».

Это было время, когда по мнению В. Н. Давыдова «на русской сцене владычествовал чародей-артист, и театр еще не превратился в доходный рынок. Актер был альфой и омегой театра». Шекспир и Шиллер были не случайными гостями, а задушевными, постоянными друзьями.

Наличие в репертуаре 80—90-х годов «Гамлета» и «Уриэля Акосты», «Отелло» и «Разбойников» свидетельствует о высокой культуре актеров театра, их стремлении ответить на запросы зрителей, в первую очередь демократической интеллигенции. Об этом говорит и другой, не менее значительный факт. В Оренбурге раньше, чем в других провинциальных театрах, поставили «Чайку». После провала «Чайки» в Александринском театре в 1896 году никто из провинциальных режиссеров не решался ставить пьесу Чехова. И только Оренбургский театр в январе

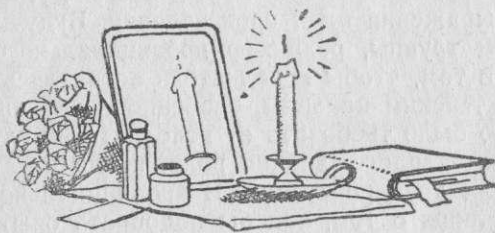
¹ «Оренбургский листок», 16 января 1883 г.

² Там же, 23 января 1883 г.

1898 года показал «Чайку». Публика холодно приняла и пьесу и исполнителей. «Объясняется это отчасти тем, — писала «Оренбургская газета», — что в «Чайке» мало действия, а отчасти и тем, что пьесы такого рода с рассуждениями о литературе не подходят для воскресной публики».¹ Но уже выбор пьесы как нельзя лучше характеризует художественный вкус коллектива театра и настроения оренбургской интеллигенции. «В театр переплескивалось то, что глухо и настойчиво бурлило в современном обществе».² В годы первой революции на сцену театра пришли герои «На дне» и «Мещан», буревестники новой эпохи. Но об этом подробнее мы рассказываем в главе «На рубеже двух эпох».

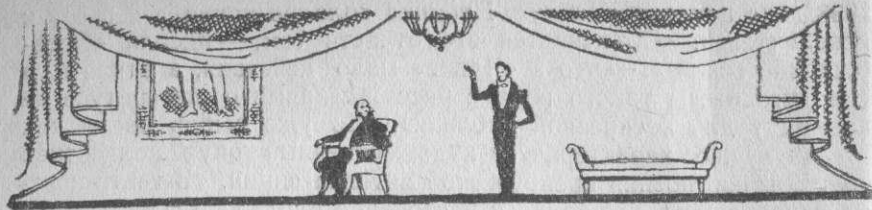
¹ 14 января 1898 г., № 286.

² П. Марков, «Театральные портреты», 1939 г.



70508





ОНИ ИГРАЛИ В ОРЕНБУРГЕ

Режиссер старого времени менее всего думал о лучшем сценическом выражении идей произведения. Будучи обычно ведущим актером труппы, режиссер провинциального театра заботился лишь о том, чтобы исполнители оставались верны установившимся актерским канонам, особенно в классике.

Да и трудно было требовать от исполнителей глубокого раскрытия образа, твердого знания роли, когда пьесы ставились после одной или двух репетиций. В провинциальном театре режиссер думал лишь о том, как бы подобрать опытных актеров на основные роли, чтобы «пьеса хорошо разошлась». Приглашая кого-либо в труппу, режиссер, часто он же и антрепренер, выяснял, что актер играл, особенно в классическом репертуаре, есть ли у него «гардероб», т. е. костюмы. Запас иггранных ролей и «гардероб» решали судьбу актера.

На репетиции режиссер в меру своего опыта, культуры и фантазии «разводил» пьесу, т. е. намечал, кто из какой двери выйдет, где будут разыграны основные мизансцены, в какую дверь уйдет тот или иной персонаж. Много хлопот доставляли режиссеру «бескостюмные» исполнители, шмаги и робинзоны, декоратор и помощник режиссера. Всех одолевала одна мысль, как «одеть» пьесу, где достать «исторические костюмы», как создать видимость дворцового павильона. Отсутствие прочной материальной базы и частая смена премьер обуславливали типичное для провинциального театра оформление, в котором смешение эпох и убогость декоративных красок сочетались с примитивным решением сценического пространства.

Первый режиссер Оренбургского театра А. Бельский, ведя переписку с канцелярией генерал-губернатора, требовал, чтобы кроме «передней занавесы были декорации колонного зала, тюрь-

мы, избы, фламандской комнаты, будуара, зала, улицы, всего десять перемен». Уже это одно подтверждает, что Бельский отдавал себе полный отчет в том, какое воздействие на зрителя оказывает хорошо оформленный спектакль.

Однако наиболее яркой фигурой, поднявшей роль и значимость режиссера в создании спектакля, явился А. Рассказов. Стремясь привлечь его в качестве антрепренера, городская дума вынесла специальное решение «О выдаче артисту императорских театров Рассказову пособия в размере 2.000 рублей серебром». Такой суммы пособия не получал ни один из антрепренеров за все существование Оренбургского театра.

Рассказов был одним из самых популярных в провинции театральных деятелей. В его труппе играли А. П. Ленский, М. И. Писарев, П. А. Стрепетова, что характеризует труппу Рассказова, как «благоустроенную, умело составленную». Заключив договор с городской думой, Рассказов особым пунктом оговорил, что он будет давать в неделю не более четырех спектаклей, остальное время уделяя репетициям.

Большинство пьес шло без суфлера. Актеры играли вдохновенно, создавая спектакли большой сценической культуры, необычной для периферийного театра. Как опытный режиссер, Рассказов заботился не только о репертуаре, подборе квалифицированных актеров, он внимательно следил за тем, чтобы спектакль был хорошо оформлен декоративно и музыкально.

Как актер, Рассказов выделялся своей яркой индивидуальностью, своим стилем игры. Ученик знаменитого Самарина, Рассказов в течение десяти лет пользовался большим успехом на сцене Московского Малого театра.

В Оренбурге Рассказов выступал преимущественно в пьесах Островского, Писемского, А. К. Толстого. У него были превосходные сценические данные: звучный с проносом голос, яркий выразительный жест и тонкая мимика. Рассказов покорял оренбургскую публику исполнением роли Апполона Мурзавецкого, самоуверенного, скользкого по поверхности чувств легкомысленного жуира, и Хлестакова, которого он играл блестяще.

В 1891 году, спустя пятнадцать лет, Рассказов вновь появляется на оренбургской сцене, играя Льва Гурыча Синичкина в классическом водевиле Ленского. «Игра Рассказова, — писал «Оренбургский листок», — бесспорно умная, талантливая и характерная, теперь отдает чуточку анахронизмом, старинкой, правда, хорошей московской школы, — но старинкой. Все-таки спасибо Рассказову, что пожаловал. Он оживил сцену своим появлением и дал нам случай посравнить с ним новых исполнителей. Он может служить для молодежи примером того, как в игру надо вкладывать всю душу, а не читать только роли».¹

Не только публика, но и актеры, участники спектакля,

¹ 13 февраля 1891 г.

внимательно следили за игрой старого мастера. Когда спектакль закончился, зрители устроили Рассказову шумную овацию. Аплодировали не только замечательному актеру, но и режиссеру, который так много сделал для русского провинциального театра, воспитав немало талантливых исполнителей.

После Рассказова на оренбургской сцене подвизался Докучаев. Как режиссер, он ничем себя не проявил. На смену ему пришел П. И. Казанцев, человек недюжинной энергии. Казанцев удвоил освещение в зрительном зале, переделал кулисы, портал, написал новый занавес, декорации, приобрел для сцены новую мебель и бутафорию. Придавая большое значение декоративному оформлению спектаклей, Казанцев пригласил итальянского художника Паулини для оформления каждой новой постановки.

Играла труппа ежедневно, за исключением понедельника и субботы.

Репертуар складывался из комедий и водевилей. Как режиссер, Казанцев обнаружил сценическую опытность, умение эффектно строить и тщательно отделять мизансцены. Актеры высоко ценили Казанцева за его культуру и знание репертуара.

Казанцев не только ставил, но и играл. Дорси в «Гувернере», граф Шикминский в комедии «Перемелется, мука будет», Александр Львович в «Дикарке» — таков репертуар Казанцева. Как актер, он отличался «хорошей дикцией, образованной речью, прекрасными манерами и любовью к искусству».

И. П. Новиков, сменивший Казанцева, держал одновременно театр в Самаре и Оренбурге. Куплетист, исполнитель ролей фатов и простаков, Новиков был своеобразной и колоритной фигурой провинциального театра. Будучи антрепренером, издавал «Самарскую газету»; обладая огромным опытом администратора, он «пользовался в театральном мире славой порядочного человека, всегда аккуратно расплачивавшегося с труппой».¹

В 1893 году Новиков устроил своеобразный конвейер, перебрасывая актеров из Самары в Оренбург, где малочисленная труппа далеко не блистала «звездами» первой величины. Все это отражалось на качестве постановок и посещаемости театра. Сборы падали из месяца в месяц. «Это прямой протест зрителей, — писала газета «Оренбургский край».² — Мы здесь еще помним лучшие театральные времена, помним, что на нашей сцене работали крупные сценические дарования, как, например, Свободин, Андреев-Бурлак, Рассказов, Рыбчинская, Лола и др. Г. Новиков должен считаться с этим, и не ему, конечно, в 2—3 сезона понизить уровень понимания сцены оренбургской интеллигенцией. Театр — школа, просветитель, но театр далеко не школа, когда он падает до уровня веселого дома. Г. Новиков

¹ «На провинциальной сцене», издание ВТО, 1937 г.

² 9 февраля 1897 г.



А. А. РАССКАЗОВ

думает ходить по косогору. Напрасно. Еще Козьма Прутков изрек: «Не ходи по косогору, сапоги стопчешь».

Выступление газеты оказалось плодотворным. Стремясь восстановить свой авторитет, Новиков формирует в новом сезоне более крепкую труппу. «Мужской персонал, — писала та же газета, — очень хорош: гг. Вольский, Крымов, Абрамов, Яковлев — опытные, даровитые артисты. Почти все спектакли проходят хорошо, за исключением плохих пьес современного репертуара, где нет ни людей, ни характеров, ни логики, ни здравого смысла, а одна лубочная сценичность».

Вслед за Новиковым главой театра был один из одаренных провинциальных режиссеров И. Губин. Враг безидейного и пошлого репертуара, Губин продолжает славные традиции Расказова и Казанцева. Это было время, когда публика восхищалась стихийным дарованием актеров. «Не только в Москве, но и на периферии от рядового актера зрители ждали прежде всего эмоциональной взволнованности, предпочитая нервозность игры — продуманности, вспышку темперамента — цельности и законченности образа».¹

Губин учел это веяние времени. В 1898 году на сцене появляются пьесы романтического и героического плана: «Разбойники», «Отелло», «Уриэль Акоста», «Гамлет». «Что сказать на прощанье г. Губину и его труппе, — писала местная газета. — Любители театра говорят всем труженикам сцены: «большое вам русское спасибо». Правда, критики и строгие рецензенты находили, что в труппе нехватало «сильного» трагика и первого любовника, и что будто бы особенный пробел чувствовался по части «энгеню драматик». Может быть, но за то мы не слышали жалоб или злых речей о репертуаре. Всё было и все были. Драмы и комедии, Шекспир и Островский».²

С трепетом следили за первыми успехами Московского Художественного театра режиссеры периферии. Работая в провинции, они видели, что штамп и рутинка, как ржавчина, разъедают театральный организм. И молодые режиссеры, в поисках выхода, шли по пути МХТ'а.

Н. Коралли-Торцов не мог точно определить, что лежит в основе метода МХТ'а, но его поразил ансамбль нового театра, вера в актера, в силу его таланта. Сохраняя в репертуаре современную мелодраму и классику, Коралли-Торцов стремился перенести в сезон 1902 года на сцену Оренбургского театра все, что приковывало его внимание при посещении спектаклей Художественного театра. В муках рождались новые постановки, иногда они радовали зрителей сценической правдой, новизной режиссерской мысли, однако в большинстве случаев на спектаклях лежала печать эпигонства.

¹ «Актер Южин», издание ВТО, 1941, стр. 40.

² «Оренбургский листок», 15 февраля 1898 г.

Много позже, в 1917 году, Коралли-Торцов вновь переступил порог Оренбургского театра. Теперь это был уже совершенно оформившийся «режиссер-деспот», со всеми присущими ему качествами. К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» критикует эту категорию руководителей театра: «Создалось целое поколение режиссеров-деспотов... Эти режиссеры нового типа сделали постановщиками, превратившими артистов наравне с мебелью в бутафорские вещи и вешалку для костюмов, в пешки для передвижения их по своим мизансценам». Постановки Коралли-Торцова 1917—18 гг. отражали все эти пороки.

Из других режиссеров, работавших в театре, отметим Никулина (1904 г.), Малиновскую (1905 и 1915 гг.), Аярова (1910—11 гг.), впоследствии перешедшего в театр Корша в Москву. Они создали много ярких спектаклей, которые привлекали внимание зрителей зрелостью режиссерского замысла и правдой сценических образов.

* * *

Островский в записке о театральных школах пишет: «Провинциальных актеров развелось огромное количество; но между ними артистов, сколько-нибудь годных для сцены, весьма малый, почти ничтожный процент, остальные — сброд всякого праздного народа всех сословий и всевозможных общественных положений. Провинциальная сцена — это последнее прибежище для людей, перепробовавших разные профессии и испытавших неудачи и которым уж больше решительно некуда деваться; это рай для лентяев и тунеядцев, бежавших от всякого серьезного дела и желающих не только быть сытыми, но еще и жуировать и занимать заметное положение в обществе».

Давая столь убийственную характеристику русской провинциальной сцене, Островский признает, что среди «праздного народа» имелись и актеры, способные создать художественные полноценные образы и спектакли. Сцена Оренбургского театра не раз была последним прибежищем для лентяев и тунеядцев. Однако не они составляли основной костяк актерских коллективов, где наряду с опытными исполнителями имелась и одаренная молодежь. Оренбург был колыбелью многих актеров, ставших впоследствии гордостью русской сцены.

Здесь обрела первые актерские навыки великая русская актриса Пелагея Антоновна Стрепетова. В своих «Воспоминаниях и письмах» Стрепетова отмечает, что в 1869 году Рассказов снял Самарский театр, где и начались ее первые выступления. Из Самары труппа переехала в Оренбург. Здесь в 1875 и в 1876 годах Стрепетова играла преимущественно в пьесах Островского и Писемского. Наиболее ярко ее дарование проявилось в «Горькой судьбине» в роли Лизаветы.

Много позже, когда Стрепетова играла в Москве, Лизавета стала ее коронной ролью. «Нехороша собой, дурно сложена, а заговорит — лучше всякой красавицы. Какой голос, что за глаза, — единодушно отмечали театралы. — Такой исполнительницы этой роли, как Стрепетова, еще никогда не бывало и исполнять ее лучше было нельзя. Это была уже не игра, это была полная иллюзия, художественное воплощение трагического женского образа. Когда Стрепетова в первом действии, потупившись, тербит кончики передника и затем поднимает свои удивительные глаза и говорит мужу: «Что мне говорить! Никаких я против вас слов не имею!»; когда она в третьем акте выбегает простоволосая, в посконном сарафане и кричит: «Нету, нету, не бывать по вашему!», в зрительном зале установилось то особенное, непередаваемое жуткое настроение, зарождение которого знакомо всем великим артистам. Вся публика, как один человек, все души собравшихся, таких не похожих собою, таких разнообразных людей, слились в одну душу, и эта душа отдавалась во власть артистки».

Другой ролью, которой Стрепетова покоряла зрителей, была роль Катерины в «Грозе». Эти образы были ей близки, дороги и созвучны по мироощущению. Стрепетова была актриса одной темы — ее волновала трагическая судьба русской женщины. Существует мнение, что Стрепетова, как и Мочалов, актриса «нутра», что она играла по вдохновению, не признавая никакой техники актерского мастерства. Однако все, кто встречался с Пелагеей Антоновной на сцене, особенно в Александринском театре, знали, что Стрепетова играла не только «нутром», но и владела высокой актерской техникой, приобретенной опытом, неустанной работой над ролью.

Особенность Стрепетовой как актрисы состояла в том, что она не играла в обычном понимании этого слова, а отдавала всю страсть, весь свой недюжинный темперамент исполнению роли, ибо Лизавета и Катерина были лично ей близки и дороги. Она играла не роль, а то, что волновало ее как женщину, как человека. Катерина и Лизавета выражали то, что испытала Стрепетова в своей личной жизни. Вот почему эта гениальная актриса достигала такого раскрытия образа, которое целиком захватывало зрителя.

Островский любил и ценил Стрепетову. Но и он отмечает, что Пелагея Антоновна не хотела, а подчас и не умела выходить за пределы своей темы — трагической судьбы русской женщины.

М. И. Велизарий в своей книге «Путь провинциальной актрисы»¹ рассказывает о работе Стрепетовой в Александринском театре: «Впервые я увидела ее в роли Кручининой в «Без вины виноватые». Я знала, что Стрепетова на Александринской

¹ Изд. «Искусство», 1938 г., стр. 40—42.

сцене недавно, после многих лет работы в провинции. Говорили, что она горбата, некрасива.

Но когда я увидела ее в первый раз, я поняла, что слухи о ее некрасивости преувеличены.

На сцене двигалась немного сгорбленная, но не горбатая женщина небольшого роста, с прекрасными, умными и страдальческими глазами. Заговорила. Красивый звук — немного странная певучесть тона. Но не пафос, а что-то своеобразное. Так говорят русские простые женщины. Ничего поражающего... жду. И вот Стрепетова, взглянув на карточку, которую ей дает легкомысленная подруга, узнает любимого человека, отца ее ребенка; он женится на ее подруге. У нее вырывается какой-то глухой крик:

— А-а-а!

Но не «из себя», как вскрикивают обычно актрисы, показывая испуг, изумление, отчаяние, а «в себя».

С этого момента вы уже под властью ее темперамента. Конец акта, когда она выгоняет обманувшего ее любовника и бежит к своему умирающему ребенку, идет в таком бурном темпе, что зал разражается громом рукоплесканий. И дальше вы уже не замечаете ее внешности: вы — целиком под ее обаянием.

Видела я Стрепетову в ее коронной роли — Лизаветы в «Горькой судьбине». Портрет Репина очень верно передает ее лицо. Но безнадёжная фигура Стрепетовой, когда ее приводят к судебному следователю, эти висящие беспомощно руки, какой-то живой труп, — это «видение» осталось только в памяти очевидца. Она почти висит на руках двух людей, ведущих ее. Веки опущены, лицо мертвеца. Но вот она должна проститься с мужем, убившим ее ребенка от любимого человека и идущим на каторгу. Как во сне, поднимает ресницы, и глаза, — полные ужаса, скорби и женской рабьей покорности, — останавливаются на муже. И валится ему в ноги. Лизавета почти не говорит в этом акте, но вся ее фигура остается в памяти зрителя, как образ канувшего в вечность русского бабьего горя.

Стрепетова была уволена с императорской сцены в 1890 году, при мне. Прощание ее с петербургской публикой было очень трогательным. Когда в последнем акте пьесы «Без вины виноватые» Кручинина, которую она играла, произносит тост и благодарит публику за любовь и внимание к себе, Стрепетова в этот последний вечер обратилась не к актерам, а к зрительному залу. И так акцентировала слова «Я вознаграждена морально», что в театре раздался гром аплодисментов. Студенчество отлично знало, что с императорской сцены ее «выжила» дирекция, и устроило артистке после спектакля восторженные проводы. Громадная толпа окружила карету Стрепетовой и, крича и аплодируя, медленно двинулась по площади...».



ПЕЛАГЕЯ АНТОНОВНА
СТРЕПЕТОВА

На сцене Оренбургского театра начал свою творческую жизнь и другой представитель русского реалистического искусства — Модест Иванович Писарев. Еще будучи студентом Московского университета, Писарев сблизился с театрами, которые группировались вокруг Островского. Когда раздался голоса против «Грозы», Писарев выступил с небольшой, но очень яркой статьей в защиту пьесы. В этой статье он подробно высказывал свой взгляд на творчество актеров: «Актер переводит лицо из словесного мира в мир живой, дает ему наружность, плоть, голос, движения, выражения, отчего внутренний мир этого лица, выраженный у автора только намеками, становится еще выпуклее, еще ярче, лицо, живущее в слове и только воображаемое, становится на сцене действительно живым осязанием для глаза и слуха». После нескольких лет игры на любительской сцене в Москве Писарев уезжает в провинцию, где пробует свои силы в ряде ответственных ролей, добываясь общего признания. Вместе со своей женой Пелагеей Стрепетовой Писарев служит в труппе Рассказова, где выступает преимущественно в пьесах Островского: «Не так живи, как хочется» и «Свои люди, сочтемся». Особенно удавалась ему роль Арбенина в лермонтовском «Маскараде». В пьесе Писемского «Горькая судьбина» Писарев мастерски исполнял роль Анания.

После Оренбурга Модест Иванович выступал в Москве в Народном театре и затем в Пушкинском театре у А. А. Бренко. «Уже одно то, что руководителем этого театра был приглашен такой просвещенный и принципиальный человек, как Модест Иванович Писарев, достаточно красноречиво рекомендовало само дело».¹

В 1885 году Модест Иванович Писарев перешел на сцену Александринского театра. Он резко отличался от других одним своим видом. «В нем ничего не было от «актера». Рампа, привычка всегда быть на глазах у публики, — никак не отразилась на нем. Его скорее можно было принять за ученого, привыкшего к кабинетной работе. Печать глубокой думы лежала на его лице. Он всегда точно отсутствовал, всецело уходя в свои мысли.

Его умное, доброе лицо, задумчивые глаза, вся манера держать себя говорили о том, что тут имешь дело с человеком содержательным, культурным, серьезным. Благожелательностью и уравновешенностью веяло от него.

Он был очень сценичен. Высокий лоб, правильные, крупные черты лица, светлые большие глаза, мощная статная фигура, — все это как нельзя более подходило к его коронной роли Несчастливцева, прославившей Писарева на всю Россию.

Еще в Москве я неоднократно слышал от С. А. Юрьева, от М. Н. Ермоловой и многих московских театралов о знаменитом

¹ «Записки» Ю. М. Юрьева, изд. «Искусство», стр. 73.

Несчастливцеве — Писареве и о знаменитом его партнере Андрееве-Бурлаке — Счастливецеве, выступавших всегда вместе в московском Пушкинском театре. Тут же всегда вспоминалась и другая его роль, не менее замечательная по силе исполнения — роль Анания из пьесы Писемского «Горькая судьбина». Более идеальных данных для этих ролей трудно себе и представить».¹

«...Он не хотел прислуживаться к всесильной дирекции, добиваться положения, расталкивая локтями товарищей. Был слишком мягок и деликатен. И на императорской сцене Писарева из героев быстро «спустили» до резонеров. А он ли был не «героем»? Высокий рост, хороший голос и при этом — большая культура... Печально дотянул он до конца свои дни на императорской сцене, играя «чужие» роли.

Так «съедала» эта «образцовая» сцена многих талантливых людей, которые не умели или не хотели примениться к господствовавшим на ней нравам».²

В труппе Рассказова ведущее положение занимал герой — любовник П. М. Свободин. Актер большой эмоциональности, Свободин уже после первого выступления в «Гамлете» завладел оренбургской публикой. Также он захватил зрителей в Тартюфе, Чацком, Отелло. Даже в труппе Рассказова, богатой дарованиями, Свободин выделялся огромным темпераментом и высокой культурой. Его выступления в театре и на концертах сопровождались шумным успехом. Свободин презирал местную знать. Демонстрируя свое неуважение к «партеру», где обычно восседало начальство, Свободин часто искажал тексты ролей. Однажды, читая монолог Гамлета, он, подойдя к рампе, громко вопрошал: «Бить или не бить?». Присутствовавший в зале оренбургский полицмейстер, усмотрев в этом «признаки нарушения общественного спокойствия», арестовал Свободина. Фельетонист «Оренбургского листка», апеллируя к читателям, писал: «Г-н Свободин отныне несвободен». Друзья вызволили Свободина из-под ареста, и он вынужден был навсегда покинуть Оренбург. Позже Свободин служил в крупнейших театрах провинции, а в конце 80-х годов поступил на сцену Михайловского театра в Петербурге.

История Оренбургского театра знает и другие случаи протеста актеров против полицейского начальства. В этом отношении очень показателен инцидент, который произошел в 1882 году в день бенефиса одного из популярнейших комиков театра — Крамеса. Артист Денисов, исполнявший роль исправника Куликовского, загримировался до полного сходства с оренбургским полицмейстером, что вызвало большое неудовольствие «власть

¹ «Записки» Ю. М. Юрьева, изд. «Искусство», стр. 73.

² М. Велizarий. «Путь провинциальной актрисы», изд. «Искусство», 1938 г.

имущих» и очень понравилось демократически настроенной публике.

Работал в Оренбурге и П. К. Дьяконов — один из одареннейших провинциальных актеров и режиссеров. По окончании Московского университета Павел Константинович был зачислен в труппу Московского Малого театра, где проработал три года. Затем он служил в Ковно, Екатеринодаре, позже в театре «Литературно-художественного общества» в Петербурге и в театре Корша в Москве. В советское время Дьяконов работал в Сталинграде, Пскове и Ленинграде. Его лучшие роли — Незнамов, Жадов, Чацкий, Раскольников, Гамлет. В своих воспоминаниях о работе в Оренбурге П. К. Дьяконов пишет:

«В 1892 году я окончательно расстался с Малым театром. Рассохин предложил мне службу в самарско-оренбургском товариществе И. П. Новикова, который формировал опереточную и две драматические труппы. Новиковым было намечено, что одна из драматических трупп вместе с опереттой будет работать в Самаре, а другая в Оренбурге до тех пор, пока ее не сменит опереточная.

Оренбургская труппа была составлена довольно умело; молодым актерам приходилось работать совместно с очень сильными и опытными товарищами. Режиссировал Н. А. Корсаков, весьма культурный человек.

Играли мы четыре раза в неделю. Лично мне много приходилось работать: что ни спектакль, то новая и большая роль. Репетировали старательно. Сразу же установилась дисциплина. Во всем царил порядок. Репертуар намечался заранее самим Корсаковым и посылался на утверждение в Самару И. П. Новикову.

Но, очевидно, во всяком, даже хорошем, провинциальном деле нельзя было обойтись без досадных прорывов. Однажды — не помню, по какой причине — срывается намеченный на следующий день спектакль. Нужно было спешно заменить одну пьесу другой и притом так, чтобы она могла идти с одной репетиции. После недолгого совещания с некоторыми старыми артистами Корсаков естановил свой выбор на «Разбойниках» Шиллера. У всех роли по многу раз были играны, вымарки известны, мизансцены обычные, «казенные». Только я один не играл еще Карла Моора.

Мне предложили сыграть эту роль. Я ужаснулся...

Мне предстояло совершить какой-то необычайный с моей точки зрения подвиг. К этому я не был готов, не чувствовал достаточных сил, чтобы за одну ночь разучить труднейшую роль трагедии Шиллера. Я категорически запротестовал, но просьбы товарищей, ссылка на безвыходность положения и общая уверенность, что пьеса должна дать хороший сбор, поколебали мое решение. Мне обещали к тому же прорепетировать сцены с Карлом по два раза и заверили, что суфлер выручит меня на спектакле. Кроме того, афиша уже заказана и выйдет вечером...

Я согласился. К сожалению, в этот вечер я был занят и до окончания спектакля не имел возможности хотя бы просмотреть роль Карла. После спектакля, в 11 часов, Корсаков дал сведенный экземпляр пьесы «Разбойники», подбодрил и уверил, что для меня, обладающего «гениальной» памятью, выучить роль за ночь не представляет большой трудности.

До 6 часов утра просидел я над пьесой. Вымарки были сделаны не совсем ясно, часто между отдельными фразами в монологах отсутствовала логическая связь благодаря слишком усердной работе режиссера. Пришлось, следовательно, прочитать целиком все сцены и исправить нелепые вымарки. Затем началось заучивание текста. А в голове неотвязная мысль: какое безумие я совершаю, какую ответственность взял на себя, и как это недобросовестно со стороны актера братья за труднейшую роль, не имея возможности как следует ее проработать.

Я сидел до шести часов утра, а в девять был уже на репетиции. Мои сцены провели по два раза. В страшном волнении явился я вечером на спектакль. Сердце учащенно билось, каждый нерв напряженно дрожал. Страх охватывал меня все сильнее и сильнее. Но дружеская улыбка режиссера Корсакова — Франца, подбадривание товарищей — старых актеров и особенно уверенность опытного суфлера, что это, мол, пустяки и не в таких переплетах приходилось бывать, — несколько успокоили меня. Я собрался с силами и вышел на сцену...

И вот спектакль прошел. Все мои терзания остались позади. Публика аплодировала, товарищи по сцене хвалили, режиссер и суфлер были довольны, а я чувствовал себя отчаянным преступником, слабо отдавая себе отчет в том, как играл и что говорил на сцене. Некоторое чувство облегчения я, конечно, испытывал после спектакля; но глубокий стыд за себя, за свою недобросовестность не оставляли меня долго. Я почувствовал себя ремесленником в искусстве. Для того ли мечтал я о сцене с малых лет, для того ли учился в университете и на драматических курсах, для того ли с величайшим трудом добился дебюта на сцене Московского Малого театра. И вот теперь, когда я овладел приемами сценического искусства и относился к игре как к какому-то священнодействию, в Оренбурге с одной репетиции, под суфлера, я дерзнул играть шиллеровского Карла Моора... Позор и стыд. Сон бежал прочь, и мне хотелось плакать...

Провинциальный театр. Сколько в нем радостных моментов и сколько горечи!¹

Эта мысль пронизывает и воспоминания Е. А. Волгиной-Покровской. Ученица М. И. Писарева, Елена Александровна приобрела в Оренбурге большой сценический опыт, стала подлинным мастером театра. В течение 45 лет Волгина-Покровская

¹ «На провинциальной сцене», изд. ВТО, 1937 г.

служила почти во всех крупных городах дореволюционной России. Ее лучшие роли — Настасья в «Чародейке», Василиса Мелентьевна, Катрин Юбше в «Мадам Сан-Жен». Вот что рассказывает Елена Александровна о своей работе в Оренбургском театре в 1895—96 гг.:

«Труппа была неплохая. Пользовались успехом герой-любовник В. Ф. Эльский и резонер А. П. Горин-Гульшин. В этом сезоне во всех провинциальных городах была поставлена новая пьеса «Мадам Сан-Жен», которую Корш вывез из Парижа. Мы решили как следует поставить эту пьесу. Достали у кого-то старинную стильную мебель. Актрисы сшили себе хорошие костюмы (в то время театр давал исторические костюмы только актерам, актрисы же должны были сами делать себе гардероб, не только «городской», но и исторический), сами отделявая их блестками и камнями. Приходилось ночами сидеть за работой, но всем хотелось блеснуть костюмами, несмотря на то, что роли были у многих незначительные.

Пьеса имела громадный успех: Эльский — Наполеон и я в роли Катрин Юбше, как говорится, пожинали лавры. Играли мы эту пьесу без конца, так что некоторые платья даже изнасились, и на следующий год пришлось много подновлять.

Сезон этот для меня был так удачен, что на всю жизнь остался в моей памяти; потом я всегда охотно ехала в Оренбург работать».

Выступал в Оренбургском театре в комедиях и водевилях К. Э. Пузинский — драматический актер, исполнявший всегда только женские роли. Он служил в крупных провинциальных городах: Астрахани, Самаре, Казани, Иркутске. До вступления на сцену, имея высшее юридическое образование, Пузинский в течение нескольких лет работал судебным следователем. «Оренбургский листок» называет Пузинского «знаменитым актером на роли субреток и старух». «Когда я прочитал на афише театра в начале сезона, что амплуа комических и драматических старух занимает г. Пузинский, я счел это за типографскую опечатку: несомненно, следовало читать: г-жа Пузинская, — пишет в своих воспоминаниях режиссер Н. И. Дорохов: — Но вот съехались актеры, и я увидел «комическую старуху» в чесучевом пиджаке и брючках в крупную шотландскую клетку.

Этот оригинальный актер всю свою жизнь играл исключительно женские роли. Он возил с собою несколько громадных сундуков с самыми разнообразными женскими туалетами. Что же касается гардероба, свойственного его собственному полу, то, кроме уже упомянутых чесучевого пиджака и клетчатых брючек, никаких других нарядов у него не имелось.

Походка у него была семенящая, настоящая женская, ноги в коленях почти не сгибались. Садился он жеманно, поджав под стул ножки. Если бы ему пришлось в голову сказать, что он воспитывался в женском институте, этому легко все поверили бы.

Он всегда стыдливо поджимал губки и опускал глаза. Говорил на высоких нотах с интонациями, свойственными женщинам. Верил в приметы и в дурной глаз. Жег дома неугасимую лампаду. Крестил рот, когда зевал. В обращении к кому бы то ни было у него всегда фигурировало: «матушка моя».

— Слушай-ка, Анкудин Анкудинович, — говорил он нашему парикмахеру, — матушка моя, перечеси-ка ты мне мои локоны, что-то порастрепались».¹

Пузинский довольно удачно играл не только комических старух, но и женщин средних лет и даже молодых. В Оренбурге он блестяще исполнял роль невесты в водевиле «Тринадцатый жених».

Большим успехом у оренбургского зрителя пользовалась З. Н. Донская — исполнительница ролей старух. В 1892 году она служила в товариществе И. Новикова.

«Донская была изумительной художницей на сцене. Она заставляла верить себе с первого же сказанного ею слова не только публику, но и актеров. Ее игра состояла из бесчисленного количества бытовых деталей, которые ловко и убедительно цеплялись одна за другую, как петли в вязаньи. Невольно приходилось удивляться, как человек мог накопить такую неисчерпаемую сокровищницу опыта. Разумеется, весь этот капитал был чисто русским и совершенно не годился для иностранных ролей. Играя Матрену во «Власти тьмы», она настолько выдвигала эту роль на первый план, что пьеса казалась написанной ради одной Матрены. Получалась не просто яркая бытовая фигура, а настоящий трагический образ.

Между тем в самой артистке не было ничего трагического. Это была маленькая, кругленькая, как мячик, старушка. Когда она шла, получалось впечатление будто она не идет, а катится бесшумно на каких-то хитрых роликах.

Так же просто, без всякого нажима Донская играла и комедию. Ее комизм заключался в верности жизненным положениям и в четкости характерных деталей. Играя, например, Улиту в «Лесе», она одним своим появлением в сцене свидания с Аркашкой вызывала гром аплодисментов. Это была драгоценная музейная статуэтка: кругленькая, как шарик, да еще в необъятном розовом кринолине, с гладко причесанными на пробор реденькими старческими волосиками, в которых каким-то чудом держалась гигантская бумажная роза. Дряблые щеки краснеют круглыми пятнами румян, губки поджаты сердечком, в руках крошечный бумажный веер. Ее незамысловатые, чуточку жеманные приемы кокетства — приемы юной деревенской модницы — вызывали такой гомерический хохот, что на глазах у зрителей выступали слезы».²

¹ «На провинциальной сцене», издание ВТО, 1937 г.

² Там же.



К. Э. ПУЗИНСКИЙ
в женской роли

Представителем «романтического» направления в Оренбургском театре был А. П. Двинский. Драматический любовник с большим темпераментом и редким по тембру голосом, он начал в Москве в школе Коровякова — педагога и театрального критика. В школе с молодыми актерами занимался М. И. Писарев. Двинский принадлежал к числу наиболее одаренных учеников. Особенным успехом он пользовался в «Марии Стюарт», блестяще играя Мортимера. В Оренбурге А. П. Двинский выступал преимущественно в шекспировском репертуаре. В свой последний бенефис Двинский поставил «Ромео и Джульетту». Спектакль имел огромный успех.

«Это был блестящий Ромео, — писал «Оренбургский листок» (1898 год). — Артист умело, с большой теплотой и подлинным темпераментом передавал трагедию молодого человека, который оставался верен голосу своего сердца». Много позже Двинский играл в Харькове у Н. Н. Синельникова, в Ростове в труппе Н. И. Соболяшкова-Самарина, где пользовался широкой известностью.

Другим представителем романтического направления был В. М. Петипа — один из талантливейших отпрысков знаменитой семьи Петипа. Виктор Мариусович прибыл в Оренбург совсем юным актером. И здесь, что называется, нашел себя: именно в Оренбурге он создал лучший на русской сцене образ герцога Рейштадтского в драме Ростана «Орленок». «Г-н Петипа изображает сына Наполеона исторически верно, с блеском несомненного таланта, — писал рецензент «Оренбургской газеты». — Артисту заслуженно поднесли венки и ценные подарки, его наградили громом рукоплесканий и оваций. Желаем юному артисту дальнейших успехов — из орленка стать орлом русской сцены». Виктор Петипа, работая впоследствии в Харькове в труппе Н. Н. Синельникова, вписал не одну блестящую страницу в историю русского периферийного театра.

В 1905—1906 годах наибольшим успехом в трагедийном репертуаре пользовался А. А. Чаргонин — один из популярных в провинции драматических героев. «Заслуга г. Чаргонина в том, — писала «Оренбургская газета», — что он, не опасаясь монополии гастролеров, продолжает играть в классическом репертуаре... Всякий раз, когда актер провинциального театра выступает в классическом репертуаре, игра его подвергается сравнениям, пересудам, проходит через горнило самой беспощадной критики, в которой почти всегда дельное свободное суждение вытеснено бессмысленным слепым подчинением авторитету. Недурно, говорит в таких случаях толпа, но Чарский лучше. Как играет эту роль Дальский! Ясно, что подобная мерка обидна, и хорошо сделал г. Чаргонин, что пренебрег ею. Отелло в исполнении Чаргонина — это человек чистого сердца, который, как говорил Пушкин, не ревнив, а доверчив. Артист хорошо передал эту доверчивость мавра... Верьте не только искусству гастролера

ров, — заключает газета, — но и всем, кто рядом с вами, не покладая рук, работает над классическим репертуаром».

В комических ролях огромного мастерства достигали такие актеры, как М. Г. Шевченко и С. Лидин. Выразительный грим, яркая по окраске речь, простота, жизненность поведения на сцене составляли основные особенности игры Шевченко. В 1905 году он праздновал свой 35-летний юбилей. В Оренбург прибыло немало приветствий и среди них телеграмма К. Варламова: «Сердечно поздравляю старого товарища, желаю многие годы украшать сцену своим талантом».

С. Лидин был мастер, которым по праву гордился Оренбургский театр. «С первого спектакля, с первой роли, — писала «Оренбургская газета», — в которой мы увидели С. Лидина, мы поняли, что перед нами незаурядный работник сцены. Не ремесленник, честно исполняющий свой долг, а истинный художник, могущий приковать к себе исключительное внимание театрального зала. Живой, неподкупный юмор, заставляющий зрителя порой смеяться до слез, хорошим честным здоровым смехом, богатейшая мимика, тонкий выразительный грим, верное понимание роли, — вот что всегда выделяло г-на Лидина при такой незаурядной труппе, какую мы имеем в текущем сезоне. Блестящий Аркашка, тонкий, своеобразный Робинзон, весь пустой Бобчинский и не менее легкомысленный Репетиллов, — таков Лидин».

В расцвете творческих сил работал в Оренбурге М. М. Тарханов. В телеграмме, опубликованной в журнале «Театр и Искусство» (1911 г.), отмечалось, что на роли комиков и простаков в театр приглашен Тарханов. В течение одного сезона Михаил Михайлович переиграл огромное количество ролей, выступая буквально в каждом спектакле. Актер огромного сценического обаяния, Тарханов, несмотря на спешку в работе, умел находить яркое, типичное, комическое в каждом образе. Причем, что бы ни играл Михаил Михайлович, он никогда не впадал в шарж, не гнался за дешевым успехом, за аплодисментами. Местные газеты в рецензиях отмечали, что Тарханову — ученику щепкинской школы, предстоит «большое будущее».

После Оренбурга Михаил Михайлович работал в Харькове, в Киеве, Орле, участвовал в гастрольных поездках братьев Адельгейм, М. Дальского, П. Орленева, М. Петипа. Старую провинцию Тарханов исколесил вдоль и поперек, сыграв свыше 800 ролей.

В своей статье «Как я стал актером» Тарханов с особой теплотой вспоминает о своей встрече с М. М. Петипа: «Большой, разнообразный комедийный репертуар был отличительной особенностью его театра. После театра трагедии, каким был в сущности театр Дальского, работа у Петипа вошла в мою творческую биографию, как новый для меня и совершенно необходимый этап.

у Петипа я научился владеть диалогом, у него же я впервые со всей силой познал чувство творческого контакта с партнером. Этим, я думаю, следует объяснить тот факт, что, работая у Петипа, я добился первых серьезных успехов.

В «Гартюфе» я играл Оргона, имел партнером Петипа. Надо ли говорить, как я был счастлив, получив от него высокую похвалу в виде надписи на фотографии: «лучшему Оргону, с которым я играл».¹

Не только М. М. Петипа, но и рядовые работники сцены воздавали должное комическому таланту М. М. Тарханова. Старейший бутафор чкаловского театра А. И. Копытин говорит: «За 36 лет работы многое выветрилось из моей памяти, но Тарханова забыть не могу. Я был рабочим сцены, когда Михаил Михайлович приехал в Оренбург. Играл он легко, весело, заразительно. Смеялась не только публика, но и мы, рабочие сцены. Много я видел актеров, но такого комика больше не встречал. У него талант истинный, народный».

Многое можно было бы рассказать о работе других одаренных актеров, игравших в Оренбургском театре на протяжении полувека. Давая характеристику наиболее значительным и выдающимся мастерам, мы руководствовались одним критерием — показывать типичные для Оренбургского театра исполнительские силы, которые вместе с тем отражали определенные тенденции в развитии русского сценического искусства на периферии.

Кроме этих мастеров в Оренбурге играли такие актеры, как Шателен, Малевская-Гофман, Лаврова-Брянская, Матрозова, Чаруская, Е. Горская, Микулин, Малевский, Степанов, Звездич, А. М. Мичурин. В последние годы перед Октябрьской революцией в театре работали А. Н. Андреев и З. Н. Зорич, ныне заслуженные артисты РСФСР; Е. О. Любимов-Ланский, впоследствии художественный руководитель театра имени Моссовета, народный артист РСФСР; Н. А. Светловидов — ведущий артист Московского Малого театра, народный артист РСФСР.

* *

В 80-е годы прошлого столетия Оренбург приобрел славу театрального города. Если кто-либо из крупных московских актеров собирался в провинцию, Оренбург автоматически включался в маршрут гастрольного турне.

В 1885 году выступал в Оренбурге известный провинциальный трагик М. Т. Иванов-Козельский, которого многие считали «наследником Мочалова». Актер огромного дарования, признанный «шекспирист», Козельский проникновенно исполнял Гамлета. В Оренбурге он выступил в пьесах «От судьбы не уйдешь», «В семье преступника» и в шекспировской трагедии. Рецензия, помещенная в местной газете, коротко, но выразительно отра-

¹ «Театр», 1938 г., № 10—11.

жает настроение зрительного зала: «Иванов-Козельский обнаружил несомненные дарования. Реализм в драматических местах был так велик, что некоторые из наших дам падали в обморок, за что нельзя не попенять на артиста».

Как свидетельствует постоянная спутница его гастролей Мария Велизарий, Козельский был небольшого роста, с некрасивым и маловыразительным лицом. Вся сила его очарования была в голосе. Слезы, звучавшие в голосе Козельского, были так правдивы и так трогали самую разнообразную публику, что целое поколение актеров подражало ему в очень многих деталях.

«Козельский не получил образования и, взявшись впервые за «Гамлета», был подавлен грандиозностью вставшей перед ним задачи. Но своей мечтой — играть принца датского — не бросил, а с головой ушел в книги, в изучение Шекспира.

И нашлись люди, — конечно, все то же студенчество, — которые работали вместе с молодым актером, помогали ему спускаться в бездонные глубины шекспировского творчества.

Он играл Гамлета, «своего» Гамлета, с текстом роли, сведенным по целому ряду различных переводов. Он обычно давал суфлеру свой экземпляр пьесы с «рецептами», то-есть целым рядом прикрепленных записочек, содержащих сведенные варианты текста. Если сравнивать двух исполнителей Гамлета — Дальского и Козельского, то у Дальского внешний рисунок был сделан гораздо интереснее. Но благодаря изумительному голосу Иванова-Козельского публика забывала его неэффектную внешность. В самом тоне его Гамлета была изумительная простота. Никакой декламационной фальши — стихи читал он, как прозу...

Козельский был оригинальный Гамлет, Гамлет-философ. Никакой неврастени, как у других Гамлетов, у него не было.

Я слушала на репетициях, как он объяснял каждую сцену товарищам. Его объяснения не были узко-профессиональными, актерскими, — нет, он объяснял всей труппе, почему он именно так ставит сцену, а не иначе. Это было точнейшее обоснование каждого слова, каждой фразы, каждой мизансцены.

И вот перед зрителями предстал Гамлет — сомневающийся, разочарованный, порою пылкий даже, но чаще подавленный свалившимся на него несчастьем.

Особенное впечатление производила сцена встречи с тенью отца в первом акте. Здесь в голосе Козельского было так много любви. Лицо его было лицом человека, близкого к умпомещательству. Да, он способен был сойти с ума от тоски по дорогому, так бесчеловечно убитому отцу. И его фраза: «Вот он уходит... ушел...» звучала таким горем, таким отчаянием, как будто вместе с этим дорогим образом исчезло все для бедного Гамлета.¹

¹ М. Велизарий. «Путь провинциальной актрисы», изд. «Искусство», стр. 35—37. 1938 г.

Кроме Гамлета, Иванов-Козельский выступал в «Отелло», покориw оренбургскую публику своим подлинно трагическим талантом.

В 1885 году приезжал в Оренбург на гастроли В. Н. Андреев-Бурлак. Выступая в своем обычном репертуаре, Бурлак блестял коронной ролью Аркашки в «Лесе» Островского и затем по традиции на одном из спектаклей прочел «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя.

На другой день в «Оренбургском листке» появилось «письмо в редакцию». Автор писал: «Если г-н Андреев-Бурлак считает, что оренбургская публика осталась довольна тем отрывком из «Записок», который он прочел, то артист глубоко ошибается. Вы думаете, что мы не заметили, что большая и глубоко драматическая часть «Записок» выброшена вами. Вы читали «Записки» в Москве и в других городах и нигде не сокращали знаменитый гоголевский текст. Неужели вы думаете, что оренбургский зритель не знает Гоголя, и вам в Оренбурге все позволено. Ничего подобного у нас не позволяли себе такие артисты, как Рассказов, Свободин и другие».

Под письмом редакция поставила постскриптуm в две строки. «Господин Андреев-Бурлак, разве не следует стараться для оренбургской публики?» Вопрос, поставленный редакцией, не остался без ответа. На заключительном спектакле Бурлак с большим подъемом и уже без всяких купюр прочел «Записки сумасшедшего», тем самым признав справедливость критических замечаний зрителей и газеты.

Народный артист Союза ССР Ю. М. Юрьев в своих «Записках» рассказывает о встрече А. Н. Островского с Андреевым-Бурлаком.

«Особой популярностью пользовался «Лес» Островского, главным образом благодаря участию в нем известного комика В. Н. Андреева-Бурлака и М. И. Писарева, прославившихся в ролях Аркашки и Несчастливцева. А между тем, когда Андреев-Бурлак вздумал продебютировать в Малом театре в своей коронной роли Аркашки, — он не был принят: препятствием к тому послужило якобы несоблюдение Андреевым-Бурлаком текста Островского.

Его бывший партнер по пьесе, постоянно игравший с ним Несчастливцева, — Модест Иванович Писарев рассказывал как-то нам, актерам Александринского театра, что когда Островский, много наслышанный о талантливом исполнении Андреевым-Бурлаком роли Аркашки, пошел посмотреть его в этой роли, то по окончании спектакля он возмел желание с ним познакомиться. Пройдя к нему в уборную, Александр Николаевич горячо благодарил его за доставленное удовольствие и, со свойственной ему манерой спотыкаться на согласных, добавил:

— З-замечательно... эт-то з-замечательно... Только знаете

что?... Я эт-того н-никогда н-не писал... Но з-замечательно... Все эт-то в образе... з-замечательно!

И тут же дал Андрееву-Бурлаку разрешение ввести в текст роли Аркашки некоторые фразы, т. е., иначе говоря, «отсебятины» артиста, которыми в настоящее время пользуются многие исполнители этой роли».

Выступала в Оренбурге и В. Ф. Комиссаржевская, гениальная «актриса жизни», как метко назвал ее П. Д. Боборыкин. Первое выступление состоялось 20 августа 1891 года, второе — весной 1903 года. В нашем распоряжении две заметки — хроника и коротенькая рецензия, — опубликованные в местной газете. Тем не менее они представляют большой интерес. Ибо всякий раз, когда встречаешь новые материалы о жизни и творчестве Комиссаржевской, не отмеченные ее биографами, то невольно с особой бережливостью относишься к каждому новому документу, который в той или иной степени дорисовывает облик этой замечательной русской актрисы.

Известно, что Вера Федоровна впервые, как актриса драматического театра, выступала в 1893 году в Новочеркасске в труппе Н. Н. Синельникова, где собственно и началась ее артистическая биография. За два года до поездки в Новочеркасск Вера Федоровна вместе со своим отцом, знаменитым тенором, бывшим артистом императорских театров Ф. П. Комиссаржевским, приезжала в Оренбург. Здесь она выступала в концерте на сцене городского театра. Вера Федоровна исполняла арию няни из оперы «Евгений Онегин» и арию Зибеля из оперы «Фауст». Рецензент местной газеты писал, что В. Ф. Комиссаржевская «фразировкой, страстностью и изяществом исполнения напоминала своего отца в молодости».

Из Оренбурга Комиссаржевская выехала в Москву. По просьбе К. С. Станиславского Вера Федоровна заменила одну из заболевших артисток в очередном спектакле в Охотничьем клубе, где выступали любители из «Общества искусства и литературы». «Я играл, — вспоминает Константин Сергеевич, — с новоиспеченной любительницей довольно изящную одноактную пьесу Гнедича «Горящие письма». Это было первое и весьма успешное сценическое выступление в Москве будущей знаменитости».

В 1902 году В. Ф. Комиссаржевская ушла из Александринского театра и уехала в гастрольное турне по провинции. Весной 1903 года Комиссаржевская вновь приезжает в Оренбург, но уже в качестве драматической актрисы. «Гастроли г-жи Комиссаржевской в городском театре, — писал «Оренбургский листок»,¹ — ограничились всего тремя спектаклями, привлечшими массу публики; были проданы даже места в оркестр. Шли «Дикарка» Островского, «Вопрос» Суворина и «Волшебная сказка» Потапенко. Даровитая артистка очаровала оренбургскую публи-



ВЕРА ФЕДОРОВНА
КОМИССАРЖЕВСКАЯ

¹ 20 апреля 1903 г.

ку талантливой и нервной игрой, нежностью дикции, теплотой и поэтической передачей текста, искренним увлечением сценическими положениями. Мы благодарим случай, давший возможность оренбуржцам «на яву» увидеть это чудо, о котором они столько слышаны из текущей прессы. Но жаль, что актриса выступала в столь мало интересном, одностороннем репертуаре; мы имеем в виду «Вопрос» и «Сказку». Далее газета высказывала пожелание, чтобы В. Ф. Комиссаржевская вновь приехала в Оренбург, но «с лучшим репертуаром и более сильным антуражем» т. е. труппой.

В начале мая 1905 года «Оренбургский листок» сообщал: «Мы можем поделиться с нашей театральной публикой интересным фактом: 13, 14 и 15 мая в Оренбургском городском театре состоится три гастрольных спектакля артистов Московского Малого императорского театра при участии Елены Константиновны Лешковской. Приезд артистов первого русского театра — событие безусловно выдающееся». Через день газета отмечала: «К появившемуся объявлению о предстоящих спектаклях артистов Малого театра с участием г-жи Лешковской публика отнеслась очень внимательно. Несмотря на сравнительно отдаленное время приезда ожидаемых гостей и открытие летнего театра, билеты раскупаются с боя и почти уже все проданы». В Оренбурге Е. К. Лешковская выступала в пьесах «Волки и овцы», «Сильные и слабые» и «Мисс Гобс».

Спустя 34 года, уже в советское время, артисты Московского Академического Малого театра вновь приехали на гастроли в Оренбург, вернее в Чкалов. В гастрольной поездке участвовали народный артист СССР М. М. Климов, народный артист РСФСР М. Ф. Ленин, артисты Царев, Тарасова, Фадеева и другие. С 10 по 15 июля 1939 года были показаны отрывки из «Горе от ума», «Укрощения строптивой», «Леса», Н. Прянишников в статье, опубликованной в «Чкаловской коммуне»,¹ писал:

«Прежде всего хочется от души поблагодарить организаторов приезда к нам, в г. Чкалов, группы артистов Московского Малого театра. Многие из чкаловских зрителей никогда не были в Малом театре, иные, побывав однажды, мечтали побывать когда-нибудь еще, и вдруг этот самый Малый театр (пусть частично) сам, можно сказать, приехал сюда. Конечно, впечатленье было бы более полным, если бы показаны были целые спектакли, а не фрагменты, или если бы фрагменты эти даны были при декорациях и в гримах, а не в концертном исполнении. Но, может быть, оно и лучше: отсутствие декораций и грима дает гастролерам возможность показать свое актерское мастерство в его, так сказать, чистом виде, т. е. блеснуть как раз тем, что всегда составляло самую сильную сторону Малого театра...

В интересах роста местной театральной культуры остается

¹ 16 апреля 1939 г.

горячо пожелать в заключение, чтобы театральная Москва, по праву занимающая ведущее положение в театральном искусстве всего мира, впредь почаще делилась с «периферийными» городами и, в частности с гор. Чкаловом, достижениями своего высокого искусства».

Приезжал на гастроли в Оренбург и Ф. П. Горев, один из выдающихся русских трагиков. Он прошел большой и вместе с тем тернистый путь провинциального актера. После ряда удачных выступлений в провинции Горева пригласили в Москву в Малый театр, где он создал яркие образы в «Якобитах» Копше и в «Родине» Зуддермана. В «Женитьбе» Гоголя он играл роль Жевакина. Но в силу ряда причин Горев вынужден был покинуть Малый театр и вернуться к работе в провинции. В Оренбурге он выступал в шекспировском репертуаре. Особенно удачно прошел «Король Лир» (1908 год), поставленный в его бенефис. По существу это была лебединая песня старейшего мастера русской сцены.

«На днях в Оренбург приезжает народный артист республики В. Н. Давыдов, — писала газета «Советская степь». ¹ — С именем Владимира Николаевича Давыдова связана целая эпоха русского театра. Великий мастер сцены одинаково прекрасен и в драме и в комедии».

В номере от 11 июля газета вновь возвращается к оценке творческого пути В. Н. Давыдова. «Еще жив в памяти Мартынов, величайший художник сцены, о котором Тургенев сказал: «Гениальный Мартынов». Прямым и достойным преемником его главных ролей классического репертуара явился Давыдов, пополнивший этот репертуар галереей новых сценических образов. У Давыдова своя творческая индивидуальность. Но его роднит с Мартыновым редкое совмещение глубокого и скрытого юмора с драматизмом высокого напряжения. Это-то и заставляет зрителя то смеяться, то плакать. Оренбуржцам предстоит редкий случай увидеть артиста, который 40 лет украшал сцены академических театров».

13 июля В. Н. Давыдов выступил в роли Расплюева в комедии «Свадьба Кречинского». Спектакль имел огромный успех. Давыдову были преподнесены адреса от Губполитпросвета и союза Рабис. Кроме Расплюева В. Н. Давыдов сыграл в Оренбурге роль антрепренера в популярной пьесе «Кулисы» Щепкиной-Куперник.

«Приезд В. Н. Давыдова в Оренбург, — писала «Советская степь», — должен быть отмечен, как редкое и выдающееся событие в художественной жизни города».

Летом 1925 года приезжал в Оренбург на гастроли Павел Орленев, народный артист РСФСР. Оренбуржцы увидели едва ли не одно из последних выступлений Орленева. Заметка в

¹ 7 июня 1924 г.

местной газете говорила о нем, как о крупнейшем актере социальной драмы. Орленев играл в Оренбурге царя Федора Иоанновича — роль, которая принесла ему славу. Выступив впервые в трагедии А. К. Толстого, Орленев потряс театральный Петербург, но вскоре покинул столицу и, как большинство одиноких актеров, стал разъезжать по городам, где щедро растрачивал себя.

«Он был жертвой своей трагической раздвоенности. Вступив на сцену в переломную для русской истории эпоху, он не нашел себя до конца, но и не хотел жертвовать ничем из того, что считал дорогим и ценным. Он еще не оторвался от реалистической линии XIX века, но уже всем существом чутко откликался на раздробленные переживания предреволюционной мелкобуржуазной интеллигенции. Он нес в себе след разлада между мечтой и действительностью. Мечтатель театра, он был менее всего способен учитывать реальную обстановку. Он тосковал и метался, переходя от надежды к отчаянию и от успехов к неудачам».¹

Орленев с увлечением играл Дмитрия Карамазова. Увидев Орленева в этой роли, А. М. Горький сказал, что в его игре — поразительное соединение ребенка со зверем; огромная наивность и трагические взлеты. Вершиной его мастерства явился Раскольников в «Преступлении и наказании».

В Оренбурге летом 1925 года Орленев выступал в роли царя Федора Иоанновича. Газета «Смычка» писала: «Образ царя Федора, вылепленный артистом в первые годы его сценической деятельности, не утратил свежести до сих пор. Орленев не играет, он живет на сцене. И если способность перевоплощения является признаком большой художественной одаренности, то наш гастролер обладает ею в совершенстве. Его естественное, искреннее, волнующее исполнение не могло, однако, затусшевать того удручающего впечатления, какое оставляли участники спектакля. Но бедность обстановки и убожество костюмов забывались при появлении на сцене Орленева. И только исключение из пьесы Толстого целых картин, рождало зияющую пропасть между замыслом и цельностью впечатления от спектакля».²

Народный артист РСФСР М. Ф. Ленин, как и многие другие выдающиеся мастера советского театра, начинал свою сценическую деятельность в Оренбурге. «В 1906 году, — пишет в своих воспоминаниях М. Ф. Ленин, — я с актрисой Московского Малого театра А. А. Левшиной был приглашен на летние гастроли в труппу Кручинина в Оренбург. Помню первое, что поразило нас при въезде в город, невообразимое количество пыли, страшные колдобины на мостовых. В труппе Кручинина

¹ П. Марков. «Театральные портреты», стр. 83, 1939 г.

² 12 сентября 1925 г.

играли очень сильные актеры — М. А. Саблина-Дольская, хорошая героиня, А. И. Каширин, очень хороший бытовой герой, известный во всех поволжских городах, чудесный комедийщик Д. Наумовский.

В дни, когда я был впервые в Оренбурге, исполнилось шесть лет моей работы в Малом театре. Прошло 33 года. Многие за это время изменились. Трудно сравнивать тогдашний Оренбург с теперешним Чкаловом; это два разных города. Раньше это была очень далекая окраина. Сейчас, благодаря грандиозному строительству Советского Союза, в частности железнодорожному строительству, Чкалов — это близкий город, с прекрасной асфальтовой дорогой, идущей с вокзала; уютными зданиями и чистотой, он производит хорошее впечатление.

Теперь город носит имя Чкалова. Я знал и встречал Валерия Павловича. Но особенно мне запомнилась одна дата. Это было после героического перелета Чкалова в Америку. 27 сентября 1937 года в Кремле В. П. Чкалову и нам, артистам Малого театра, были вручены ордена... Я слышал выступление Чкалова, беседовал с ним. Это был настоящий русский богатырь, человек большой души, большого юмора, жадный к жизни, всем интересующийся, на все находящий отклик. Это был исключительный патриот.¹

Славные имена украшали сцену Оренбургского театра. Для одних его подмостки являлись колыбелью и школой, для других — творческой мастерской. Почти невозможно в полной мере воссоздать словом живое творчество артистов. Задача, которую мы ставили перед собой, скромнее — рассказать об особенностях сценического исполнения, о реалистическом характере искусства старшего поколения русских актеров, игравших в Оренбурге. Сохраняя лучшие традиции прошлого и обогащаясь передовым опытом советского театра, молодые исполнители обретут верный путь в своей творческой работе.

¹ «Чкаловская коммуна», 15 июля 1939 г.



НА РУБЕЖЕ ДВУХ ЭПОХ

Оренбургский театр всегда живо откликался на крупнейшие явления жизни. Менялись актеры и режиссеры, но традиции сохранялись. Театр оставался верен демократической направленности.

В 1887 году вся страна отмечала пятидесятилетие со дня смерти А. С. Пушкина. Специальным пушкинским спектаклем отметил эту траурную дату и Оренбургский театр. Медленно поднимается занавес. На сцене в цветах бюст гениального художника слова. Артист Лавровский читает гневные строки Лермонтова:

Погиб поэт!.. Невольник чести
Пал, оклеветанный молвой...

Затем идет «Борис Годунов». Заключительным аккордом спектакля явился апофеоз: Пушкин и его создания. Здесь Петр и Мазепа, Онегин и Пугачев, Алеко и Руслан. Все устремляют взоры к Пушкину — создателю, творцу бессмертных образов...

На авансцене — артист Завьялов. Без ложного пафоса, проникновенно читает он пророческие строки поэта:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

«Большой, волнующий спектакль. Сила и обаяние его в атмосфере Пушкина. Как хорошо, что театр воздал должное поэту, который посетил наш город и здесь зачинал свою знаменитую повесть «Капитанская дочка».¹

1902 год. В марте Московский Художественный театр

¹ «Оренбургский листок», 16 февраля 1887 г.

выехал на гастроли в Петербург, где поставил «Мещан» А. М. Горького. Пьеса имела огромный успех. В день постановки «Мещан» на площади перед театром разъезжали конные жандармы. «Можно было подумать, — пишет К. С. Станиславский, — что готовились не к генеральной репетиции, а к генеральному сражению».

В октябре 1902 года главный режиссер Оренбургского театра Коралли-Торцов направил в Петербург в главное цензурное управление ходатайство на право постановки «Мещан». Разрешение было дано с обязательством ставить пьесу по «экземпляру с вымарками», по которому она шла в Московском Художественном театре. Пьеса была изрядно изуродована. Были начисто вычеркнуты все социально-значительное в речах Нила и Тетерева, имевшее политическое значение.

Тем не менее «Мещане» явились для оренбургского демократического зрителя «знаменем времени», призывом к борьбе. Тема борьбы с особой силой прозвучала и в другой пьесе Горького — «На дне». Если в «Мещанах» Тетерев заявляет, что он — вещественное доказательство преступления, совершаемого эксплуататорским обществом, то в пьесе «На дне» все обитатели ночлежки были свидетельством царящего в буржуазном обществе зла.

Когда «На дне» после «особого ходатайства» была поставлена Оренбургским театром, в печати развернулась дискуссия о пьесе Горького. Одна из газет выражала недоумение по поводу того «шума», который поднялся вокруг пьесы о «босяках». «Есть люди, превозносящие эту сенсационную пьесу до небес, — писал рецензент «Оренбургского листка», — а самого автора титулуя «величайшим поэтом земли русской», сажают на Парнасе в самой середине его». Критикуя «На дне», рецензент не мог не признать, что «грязь подонков русской жизни изображена Горьким яркими красками, притом тьма его «босаяцкая» выведена не без просвета (Лука, Сатин). И это правдоподобие жизни, естественно, приковывает внимание зрителя». Характерно, что в том же номере «Оренбургского листка» (18 января 1904 года) появилась другая заметка, в которой автор воздал должное Горькому:

«То, что происходит на сцене, никогда еще не выводилось на ней, и что главное — слишком просто, обыденно, без всяких сценических эффектов. Честь и хвала тебе, Горький, за то, что, изображая падение человека, изображая ужас жизни, ты показал, что жизнь может быть великолепна, что человек — это звучит гордо и что бы ни делалось, какой бы мрачной не казалась жизнь, все же горит огонь, все же раздаются звучные голоса, которые зовут на простор, которые увлекают за собой на подвиги...

Честь и хвала тебе, поэт, за то, что ты будишь нашу спячку, шевелишь в нас совесть, заставляешь говорить сердце, за-



В. Н. АНДРЕЕВ-БУРЛАК
в роли Подхалюзина («Свои люди, сочтемся»)

ставляешь работать умом, вспоминать то, что мы давным-давно забыли. Ты не даешь нам успокоиться, а в этом и есть величайшая заслуга каждого общественного деятеля. Каждого, кто хочет не только носить имя человека, но и быть им».

Автор заметки, выступивший в защиту Горького, отражал не только свое личное мнение, но и взгляды передовой интеллигенции города Оренбурга, в частности коллектива театра. В течение одной недели «На дне» поставили три раза и три раза театр был переполнен, тогда как другие пьесы в течение всего сезона проходили не более двух раз. Огромный общественный интерес, который вызвала пьеса и спектакль, свидетельствовали о силе горьковской драматургии, мастерстве исполнителей и прежде всего о революционном подъеме накануне 1905 года.

22 февраля 1905 года театр поставил новую пьесу Горького — «Дачники». Публика, зная об аресте писателя, овациями по его адресу и по адресу актеров выражала свой политический протест. На другой день в «Оренбургской газете» было опубликовано распоряжение полицмейстера: «В виду того, что во время спектаклей публика заполняет проходы из зрительного зала в коридор, кроме того, занимает места приставными стульями, дежурным приставом отдано приказание — не допускать скопления публики в проходах». Полицмейстер только не рискнул написать о том, как принимала оренбургская демократическая публика пьесу «Дачники», поставленную в бенефис артистки Е. И. Шейной.

Политические демонстрации на представлении «Дачники» прокатились по всей провинции. «Театр и искусство» сообщает о таких демонстрациях в Одессе, Киеве, Ростове, Саратове, Тбилиси и других городах. Впервые в истории русского театра горьковские пьесы превратили сцену в политическую трибуну.

Осенью 1905 года Оренбургский театр оказался во власти мелодрамы. Городское театральное начальство, напуганное размахом революционного движения, охватившего всю страну, предложило театру не ставить «политически вредных» пьес. В связи с этим в «Оренбургском листке» появляется большая статья, в которой автор упрекает театр за постановку художественно-никчемных пьес. «И когда, в настоящий великий исторический момент! — писала газета. — Артист — общественный деятель, — он более чем кто-либо должен понимать значение момента. Роль артиста, пожалуй, более значительна, чем даже роль писателя. Но это только в том случае, если театр является действительно театром, если на нем даются пьесы, которые «жгут сердца», которые заставляют человека и, что главное, простого обывателя помыслить, почувствовать, хоть на мгновение отрешиться от той пошлой прозы, которая сковывает нас тяжелыми цепями. Дайте Горького, Чехова, дайте классиков,

дайте Островского, но не ставьте Протопоповых, Потапенко и прочих». ¹

Статья «Оренбургского листка» сочувственно встретило большинство актеров. Их поддержали зрители. В дирекцию театра были направлены письма с требованием возобновить постановку пьес Горького и Островского. И в ноябрьские дни 1905 года, когда по городам и селам России бушевало революционное пламя, когда реакция пыталась задушить революцию, — на сцене Оренбургского театра продолжал звучать мощный голос Горького. Шли «Дети солнца» и «На дне».

«Революционный подъем в тот год (1906) еще ощущался во всем и не мог не отразиться на нашем репертуаре. Шли пьесы «Евреи» Чирикова, инсценированная повесть Куприна «Поединок» и, кроме того, пьесы классического репертуара — «Без вины виноватые» и «Бесприданница» Островского, «Борис Годунов» А. Пушкина. Кроме того, шла инсценировка «Мальвы» М. Горького — самого популярного и любимого нами автора. В «Мальве» я играл роль Сережки, в «Еврейях» — Нахмана, в «Без вины виноватые» — Незнамова.

Тогда в Оренбурге выходило несколько сатирических журналов с очень хорошими и злыми, попадающими в цель карикатурами, направленными против царского самодержавия. Дело в том, что эти журналы не цензуровались, а выходили явочным порядком». ²

С наступлением эпохи реакции буржуазная критика истошно завопила о «конце Горького». Многие провинциальные театры вынуждены были отказаться от постановок пьес Горького. На сцену хлынули драмы и комедии, написанные представителями реакционного «чистого искусства».

Но Оренбургский театр сохранял верность Горькому. В 1908 году театр возобновил постановку «На дне». После ленинских событий 1912 года Оренбургский театр продолжает систематическую работу над пьесами Горького; в ноябре 1913 года и в феврале 1914 года «На дне» вновь идет на сцене театра. В декабре 1915 года театр показывает инсценировку «Фомы Гордеева». Характерно, что не только в городском театре, но и в Народном доме с большой любовью и вниманием ставили пьесы Горького. Народный дом возник в Оренбурге в конце 90-х годов. Здесь для рабочих и служащих устраивались лекции на гуманитарно-просветительные темы и ставились спектакли. После премьеры «На дне» «Оренбургская газета» писала: «Вчера Народный дом поставил «На дне». Можно только приветствовать выбор пьесы Горького. В этом отношении Народный дом зарекомендовал себя с хорошей стороны. Типичен был г-н Демулин в роли Костылева; просто, естественно, без

¹ 4 октября 1905 г.

² Народный артист М. Ф. Ленин. «Чкаловская коммуна», 15 июля 1939 г.

излишней эффектации изобразил Сатина г-н Муромцев». ¹
В Оренбурге, как и всюду, где шли горьковские пьесы, они стали боевым знаменем политической борьбы, особенно в период подъема революционного движения. Из пьес Горького зритель усваивал «его бодрый призыв к работе, его веру в то, что уже глубоко, до самого дна всколыхнуло Россию, и она жаждет новых форм жизни». ²

1904 год. Умер Антон Павлович Чехов — великий писатель, снискавший славу и признание своего народа. «Чехов заслужил того, чтобы быть отмеченным всей оренбургской публикой, особенно интеллигенцией, для которой покойный драматург и беллетрист был любимым автором». Театр поставил «Чайку». Автор статьи благодарил театр «за устройство простого, но милого апофеоза покойному писателю. Перед портретом Чехова М. Никулин прочел стихи. Виктор Петипа рассказал несколько эпизодов из биографии писателя. Затем казачий оркестр исполнил русскую «Славу». Это было просто и трогательно».

В 1910 году не только городской театр, но и Народный дом ставят спектакли, посвященные памяти А. П. Чехова. Театр драмы показывает «Дядю Ваню», Народный дом силами любителей ставит «Чайку». Перед спектаклями в докладах отмечалась любовь Чехова к русскому народу. Доктор Ю. Португалов указывал, что Чехов начал свою литературную работу в пасмурную эпоху 80-х годов и более двух десятилетий бичевал обывательскую жизнь. Теперь снова наступают пасмурные годы. Снова обыватель погряз в тине повседневности. Словно он ничего не ищет, ни к чему не стремится. Но нет Чехова, который будил бы обывателя. Теперь, когда все уснуло и замерло, продолжал Португалов, хочется вновь прислушаться к голосу того человека, который так страдал и мучился из-за пошлости и безидейности нашей серенькой жизни... «Независимо от практических дел каждого из нас, интеллигенция должна ободрить себя и облегчить страдания крестьянина и рабочего. Нужно только бояться все засасывающей, все нивелирующей русской обывательщины». В конце отчета газета писала: «Публики было не особенно много, но приятно отметить, что в зрительном зале преобладала интеллигенция и учащаяся молодежь».

Осенью 1914 года театр отмечает десятилетие со дня смерти А. П. Чехова.

«В далекой провинции, хотя бы в том же Оренбурге за отсутствием каких-либо художественных организаций, некому, кроме газеты и театра, отмечать юбилей того или иного писателя. Только печать и театры могут будировать нашу серую повседневную жизнь и указать нам на то или иное ценное литера-

¹ 23 ноября 1913 г.

² «Звезда», апрель 1912 г.

турное и художественное событие. С этой точки зрения театр поступил правильно, поставив «Иванова». В области русского театра Чехов оставил слишком большой след, и было бы очень печально, если бы театр оказался неблагодарным и забыл отметить чеховскую годовщину».¹

1910 год. Умер Лев Николаевич Толстой. «Море голов, переполненный театр. Оренбург чтит память гениального писателя. На сцене большой портрет Льва Николаевича, Креп и венки. Кафедра, свечи, бледное лицо лектора и уголок мужицкого мира — изба Петра из «Власти тьмы»...

Лектор предлагает почтить память Льва Николаевича вставанием. Весь зал встает. Траурная минута молчания. После доклада театр показал «Власть тьмы».

Не было ни одного общественного явления, которое не нашло бы своего отклика в стенах театра. Незримо для внешнего мира актеры держали крепкую связь с теми, кто находился под надзором полиции. Это сказывалось в частности на репертуаре театра. Встречались актеры с политическими ссыльными в «Психологическом обществе».

В 1910 году в Оренбург приехал артист Московского Художественного театра Харламов, который силами любителей поставил спектакль в Народном доме и затем выступил с докладом о русском театре на заседании «Психологического общества». Этому заседанию «Оренбургская газета» посвятила четыре подвала. В статье «Не все то золото, что блестит» дан детальный разбор выступления Харламова и оценка современного русского театра. Автор статьи писал: «Из речи г. Харламова не усматривается, чтобы он имел какое-либо научное понятие о театре, как социологическом явлении, не усматривается, чтобы он уяснил себе проблему взаимоотношения театра, как арены эстетического взаимодействия, с театром, как социально-экономическим явлением».

Останавливаясь на тезисе Харламова о росте театра, автор статьи писал: «Если раньше труппы кочевали только по Российской империи, а теперь совершают турне и за границу, то театр растет. Да... г. Харламов прав: театр растет, но прогрессирует ли он? Я повторю слова нашего почтенного председателя мало того, что растет, но как растет?»

Г. Харламов картинно нарисовал поездку русского театра за границу (не помню в Париж или Берлин), он рельефно подчеркнул тот восторженный прием, который оказывали там русским актерам. Их всюду сопровождал триумф.

Вместо банально-актерского повествования о пальмовых ветвях и цветах г. Харламов должен был бы нам сообщить какие настроения и переживания вызвал возрожденный русский театр в хладном и зачерствевшем сердце европейского



МОДЕСТ ИВАНОВИЧ
ПИСАРЕВ

¹ «Оренбургская газета», 16 октября 1914 г.

уравновешанного джентльмена — этого олицетворения посредственности, так беспощадно заклеянной Герценом.

Если г. Харламов, затронувший вопрос об успехах внутренней организации театрального дела в России, пожелал бы научно постигнуть силу и значение этой организации, то он должен был обратиться к экономическому пониманию театрального дела, как капиталистического предприятия. В капиталистическом обществе, в коем живем мы все, вместе с г-ном Харламовым, существует своеобразная картина отношений труда и капитала, так гениально постигнутая автором «Капитала»...

Г-н Харламов не обнаружил понимания судьбы театра в капиталистическую эпоху, не понял, что высшие вдохновители театра в сущности воевали через театр с мещанским мишурным блеском, ослепившим г-на Харламова.

Выходит, что для выступлений даже в нашем скромном оренбургском «Психологическом обществе» нужно иметь нечто большее, чем фиктивный актерский пафос, выразительную экспрессию, энергичность и пластичность жестов и превосходную декламацию.¹

Дискуссия, развернувшаяся на собрании «Психологического общества» и в печати, явилась отражением идейных процессов, характерных для того времени. В эти годы большевистская публицистика вела непримиримую борьбу с реакционными упадническими явлениями в литературе и искусстве. Это был тяжелый и смутный период в жизни русского театра. Александр Блок писал, что старый театр «остановился, перевел дух и умер». Оценивая события, происходившие в театре, московский журнал «Рампа и жизнь» писал: «Если в столице в этом году (1910) театр только судорожно искал чего-то неведомого, но желанного, то в провинции просто падали, падали без конца и без всякого смысла. Провинциальный театр в этот год захлестнула, затопила волна того морально-художественного падения, в котором глубоко потонула и наша литература. Ни Шекспир, ни Гоголь не увидели ни разу света ramпы, но зато долго и хорошо держались на сцене авторы патриотического немецкого «Тайфуна» или раздражающие мелодрамы «Неизвестная женщина» и другие».

Либерально-буржуазный журнал не сумел до конца раскрыть истинных причин падения русского театра. Это превосходно сделала «Правда». Газета писала: «Русский театр, подпав под влияние реакционно-эстетских теорий, гибнет, став театром утонченных и избранных поклонников. Не порвав с узким и затхлым миром «избранных», он обрекает себя на окончательное вырождение» («За правду», № 38, 1913 год).

В статье «Современный театр и рабочие» «Правда» вновь подчеркивала, что «Современный театр, питающийся вниманием

¹ «Оренбургская газета», 10 апреля 1910 г.

и любовью нынешних господ жизни — вырождающейся буржуазии и ее приспешников, — сам гибнет от своего творческого худосочия и от неустойчивости своих художественных целей». (Цитаты из «Правды» по сборнику «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе», Москва, 1937 г.).

Вместе с тем была и другая тяжелая трагическая сторона в жизни провинциального театра. «Это пленение театра темными силами страны. Провинция словно охвачена татарской ордой, билась в судорогах, ища выхода из тяжелой беды и освобождения от лютых тисков. В одном городе запрещала ставить ту или иную пьесу местная черносотенная организация, в другом — объявляли проклятия и анафему актерам, не пожелавшим отказаться от постановки пьес с политической окраской, в третьем — театральная городская комиссия диктовала антрепренеру, каких актеров ему принимать и каких нет» («Рампа и жизнь»).

Все это было типично не только для «медвежьих углов», но и для таких губернских городов, как Оренбург. В 1910 году в Оренбурге произошел случай, который привлек внимание всей русской театральной общественности. Председатель городской театральной комиссии нотариус Пятницкий, «меценатствуя», по существу принуждал к сожительству молодых актрис. В частности его «увлекла» актриса Е. А. Мельгорская. Пригласив ее в ресторан, «меценат» попытался надругаться над актрисой. Мельгорская, схватив лежавший на столе револьвер, выпустила в Пятницкого несколько пуль и тяжело ранила его. Дело Мельгорской слушалось в Оренбургском окружном суде с участием присяжных заседателей.

По поводу этого процесса «Рампа и жизнь» писала, что выстрел Мельгорской — это протест русских женщин вообще, и актрис в частности, против тех, кто пытается превратить храм Мельпомены в альковный застеночек. Присяжные заседатели вынесли Е. А. Мельгорской оправдательный приговор.

Выстрел Мельгорской крайне показателен для тех настроений, которые существовали в Оренбургском театре на протяжении ряда лет. Со стороны актрисы это был акт большого мужества, который по-своему перекликался с выступлением актера Дьяконова против барских подачек.

В предреволюционные годы актеры театра ясно чувствовали двойственность своего положения. С одной стороны они стремились сохранить горделивое представление о себе, как о людях, которые отдали свой труд служению русскому театру; с другой — не могли не замечать снисходительно барского отношения местного купечества и буржуазии к их профессии. «Капиталистический строй и царское правительство презирали «лицедеев-актеров». Церковь тоже считала драматическое действие «бесовым действием». Итти на сцену было подвижничеством. Дворянская «золотая молодежь» считала неприлич-

ным поклониться на улице актрисе. Толстосумое купечество частенько какого-нибудь афериста называло «артистом».¹ Относительная материальная обеспеченность не могла удовлетворить таких актеров, как Любимов-Ланский, Светловидов, Зорич, Андреев и других, игравших в Оренбургском театре; они остро ощущали тупик, в котором оказался русский театр и русское актерство.

В эти годы (1913—1916) репертуар Оренбургского театра отражал борьбу двух направлений. Одно из них отстаивало классику, Горького и Чехова, другое тянуло на сцену ремесленную драматургию: пьесы Трахтенберга, Рыжкова, Истомина, Урванцева, Арцыбашева. Безидейная драматургия суживала актерские возможности, порождала в театре скуку, штамп, ремесленничество. Лучшие исполнители понимали, что кризис, который переживал русский театр, не может длиться годы. Раскрепощение театра должно наступить.

Великая пролетарская революция открыла перед театром новые, невиданные перспективы и творческие возможности.

Большой и сложный путь прошел русский театр, в том числе провинциальный, со второй половины XIX века вплоть до Октября. Под влиянием великих революционных демократов театр крепил связи с передовой русской литературой, нес в массы гуманитарно-просветительные идеи. Романтические и героические пьесы стали составной частью его репертуара. На рубеже XIX и XX веков в стране усилилось освободительное движение рабочего класса. «Революционные выступления рабочих и крестьян показывали, что в России назревает и близится революция».²

В эти годы в театр пришел новый, демократически настроенный зритель. Он ютился на галерее и балконах, но к его голосу не могли не прислушаться деятели театра. Вместе с расширением аудитории расширился и репертуар театра. На сцене появляются совершенно новые персонажи — герои пьес Горького. Возникает общественно-политическая драма, которую горячо приветствует демократический зритель.

После поражения революции 1905 года, когда среди интеллигенции усилилось разложение и упадочничество, когда попутчики рабочего класса стали приспособляться к реакции и царизму, театр захлестнула волна пошлости.

Великая Октябрьская революция вдохнула жизнь в старые стены театра. Она вернула его народу. В статье «Партийная организация и партийная литература», написанной в 1905 году, Ленин, вскрывая «свободу» буржуазного писателя, художника, артиста как «замаскированную (или лицемерно маскируемую)

¹ М. М. Блюменталь-Гамарина. «Молодые мастера искусства», изд. «Искусство», 1938 г.

² «Краткий курс истории ВКП(б)», стр. 28.

зависимость от денежного мешка», говорил: «И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески, — не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободная на деле связанная с буржуазией, литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу».¹ Великие указания, данные Лениным, легли в основу художественной политики большевистской партии советской власти. Они обеспечили расцвет искусства, создание подлинно народного социалистического театра в стране Советов.

¹ В. И. Ленин, соч., т. VIII, стр. 389.



НАШИ СОВРЕМЕННОКИ НА СЦЕНЕ И В ПЬЕСАХ

25 февраля 1917 года на сцене Александринского театра шел «Маскарад» Лермонтова. «Его готовили четыре года. Весь театральный Петербург ждал заинтересованный. И то, что публика увидела на спектакле, превзошло самые смелые ожидания. Размах и роскошь постановки, невиданные еще в Александринском театре, а может быть и вообще в театре. Обстановка настолько грандиозная, что актеры в ней теряются. Бедняги выглядят в этих стеганых шелках, перьях, блеске одеяний малоубедительными. Робко звучит текст. Актеры как будто раздавлены художником и режиссером».¹

Один из критиков, связывая спектакль с концом императорского режима, писал: «Это пустое и громоздкое зрелище было последним бесцельным фейерверком на фоне только что умершего прошлого».²

Умер не только старый, прогнивший режим, умер вместе с ним и старый театр, который в годы империалистической войны находился в состоянии глубокого идейного и художественного кризиса.

Однако в провинции, в частности в Оренбурге, продолжали жить еще старыми представлениями о театре. Февральская революция не внесла ничего принципиально нового в его репертуар.

Зимний сезон открылся 10 октября 1917 года пьесой «Измена». А. Коралли-Торцов, выступавший в роли последнего антрепренера Оренбургского театра, сохранил все качества «режиссера-деспота», он диктовал репертуар и оказывал влияние на всю творческую работу коллектива. Но революционные события

¹ «Записки актрисы», Москва, «Искусство», 1946 г.

² «Театр», № 8, 1937 г.

вторгались в стены театра и заставляли актеров над многим задуматься, многое переосмыслить и переоценить. Играя пьесы французских модернистов вроде «Обнаженной» Батайля или пошлую «Войну» Арцыбашева, актеры проявляли полнейшее равнодушие к судьбе сценических героев.

Е. Серова, актриса театра, вспоминает, что в «те дни резче стали раздаваться голоса против экономического порабощения актера. В лице Коралли-Торцова видели прежде всего антрепренера, хозяина, который душил и давил актера».

Борьба политических партий оказывала свое влияние и на артистов. Митинги и собрания в театре и кино «Апполо», заседания Совета рабочих депутатов в Караван-Сарае (быв. губернаторском доме), пламенные речи руководителя оренбургских большевиков С. Цвиллинга рождали среди актеров стремление жить политическими интересами страны.

Широко раскрытыми глазами всматривались актеры в ход событий. Даже самые неискушенные в политике понимали, что надвигается новая буря.

5 ноября 1917 г. атаман Дутов закрыл газету «Пролетарий», орган оренбургских большевиков, и произвел многочисленные аресты.

7 ноября в театре шел «Набат» Гр. Ге. За кулисами шопотом передавали, что на телеграфе получена депеша о выступлении большевиков в Петербурге. Через день газета «Южный Урал» опубликовала телеграмму из Ставки:

«Наказному атаману Оренбургских казачьих войск.

Сегодня около трех часов ночи в Зимнем дворце арестованы члены Временного правительства».

Вечером в театре играли пьесу Шиманского «Кровь». Зрительный зал пустовал. Город жил слухами и провокационными вымыслами эсеров и белогвардейцев. 10 ноября «Южный Урал» сообщал: «Ввиду тревожного настроения в городе, вследствие ожидаемого выступления большевиков, занятия в школах прекращены».

В действительности события развивались по-другому. 14 ноября на заседании Совета в Караван-Сарае С. Цвиллинг предложил выпустить из тюрьмы большевиков, признать власть Советов, создать военно-революционный комитет и арестовать Дутова. Предложение Цвиллинга было принято большинством голосов. Едва Совет закончил избрание Ревкома, как казаки-дутовцы ворвались в помещение Совета.

Контрреволюция восторжествовала. Цвиллинг и другие были арестованы и отправлены в тюрьму.

Только в марте 1918 года, после разгрома дутовщины, театры широко раскрыли двери для нового зрителя. Перед началом сезона в б. Народном доме, ставшим Свободным театром Совета рабочих депутатов, состоялся митинг, на котором кроме

зрителей присутствовали все работники искусства. Комиссары труда выступили с докладами: «О значении театра в общем ходе социалистической революции» и «О демократизации искусства». После докладов режиссеры городского театра А. Каренин, Н. Себастьянов и артист Е. Савинов призывали работников искусства «горячо прислушаться к требованиям рабочего зрителя, освободить театр от рутины».

Ревком повел решительную борьбу за демократизацию зрительного зала. Не только политика цен на билеты, но и организация массовых выступлений актеров на предприятиях и в красногвардейских частях установили новую систему связей между работниками театров и массовым зрителем. Вместо рафинированной или неразборчивой мещанской публики в театр пришел действительно демократический зритель.

«Вряд ли можно указать еще другую эпоху, — писал журнал «Художественная жизнь», — в которую театр занимал бы такое исключительно большое место в жизни народа, входил такой существенной частью в его культурный обиход, как сейчас в России. Повсюду, на всем протяжении республики — великая неутолимая жажда театра, театральных впечатлений, жажда эта не только не убывает, а все увеличивается в силе. Театр стал потребностью всех».¹

Зритель хотел видеть на сцене пьесы, которые отвечали бы духу времени. Но так как новых пьес, способных отразить героизм революционных дней еще не было, то на сцене театра появились убогие скороспелки, такие, как «Труд и капитал», где современность подменялась мнимой злободневностью. Вновь шли «Дети Ванюшина» и «На дне». Однако в основном репертуар театра строили на «кассовых» пьесах, так как спектакли «труппы драматических артистов» перешли на самокупаемость. В Свободном театре после Островского играли «Вовку Сорви-голова», а в городском драматическом театре скатились до «короля» фарсов — «Мой солдатик». В течение весны и зимы 1918 года в театре прошло много пьес, но «в этом калейдоскопе зрелищ, в этой театральной вермишели, преподносимой в качестве духовной пищи, только порой, как редкие блестящие, мелькали пьесы, близкие духу времени».²

В тревожные дни борьбы с дутовщиной многие из актеров театра стремились поддержать красногвардейцев острым словом, задушевной песней, хорошей шуткой. Зимой 1919 года они играли в рабочих клубах и красногвардейских частях.

1919 год явился годом полного разгрома дутовщины и утверждения власти Советов на всей территории Оренбуржья. Основная масса работников искусства стала на сторону коммунистической партии и Советской власти. Ревком чутко подходил к

¹ № 4—5, 1920 г.

² «Коммунар», 13 мая 1920 г.

театру, к его запросам и нуждам, стремясь укрепить живую связь театра с народом, с тысячами неискушенных, но глубоко воспринимающих сценическое искусство рабочих, крестьян, красногвардейцев.

«Между тем, в театральном репертуаре, — писала газета «Коммунар», — преобладала банальная стряпня буржуазной драматургии, не было ничего нужного, полезного, желанного уму и сердцу современного зрителя. Иногда «рассудку вопреки, наперекор стихиям» со сцены и эстрады несло не то, чего ждали в зале. Случалось слышать и видеть не только преднамеренное, граничащее с вызовом, с профанированием искусства, а прямое издевательство над чувствами зрителей. Может быть, здесь центр тяжести не в аполитичности, которой проникнуты деятели сцены, а в их отсталости, в их неспособности уловить веяние момента. Как бы то ни было, а факты остаются фактами».¹

1 Мая 1920 года, в день международной солидарности трудящихся, в городском театре был дан спектакль-концерт. Шел отрывок из «Саввы» Андреева. В концертном отделении выступили актеры со стихами Бальмонта, Северянина, Фета. Молодежь роптала. Когда закрылся занавес, один из комсомольцев обратился к публике: «Товарищи, вечер был не пролетарский! Закончим его как следует. Споем нашу боевую песню!»

Передовые актеры понимали, что их постановки никак не перекликаются с современностью, и признавали справедливость требований нового зрителя, который хотел не только посмеяться и «отвести душу» в театре, но и увидеть на сцене «простые, скромные, будничные, но живые ростки подлинного коммунизма».² Зритель хотел, чтобы театр научил его понимать прошлое, любить настоящее и будущее. Он ждал, что театр поднимет его на подвиги во имя революции.

Но так как театр оставался глух к его запросам, зритель стал сам проявлять активность. В городе почти все фабрично-заводские комитеты имели свои сценические площадки. И рабочие оренбургских железнодорожных мастерских, и кожевники, и мукомолы ставили спектакли. Шли пьесы в школах, в клубах советских учреждений. В. И. Ленин в марте 1918 года писал в «Прекрасном размахе, который дала народному творчеству революция...»³

Массовое самодеятельное искусство оказало свое воздействие на театр. Массы хотели видеть актеров не только перед рампой, но и на площади, вместе с ними участвовать в театральных представлениях. Печать сообщала, что в Петрограде Маяковский поставил «Мистерию-буфф» — политический памфлет против буржуазии.

¹ «Коммунар», 13 мая 1920 г.

² В. И. Ленин, соч., т. XXIII, стр. 343.

³ В. И. Ленин, соч., т. XXII, стр. 376.

Требования зрителей, как и выступления печати, вызвали оживленную дискуссию в стенах театра. «Народ прав, — говорили молодые актеры, — мы не только попали в тупик, мы превратились в обывательское болото. Надо организовать в городе народные празднества или театральное представление, в котором бы участвовали тысячи зрителей». Молодежь поддержала Каренин и Савинов. Каренин предложил поставить спектакль на площади в Форштадте.

После длительной дискуссии предложение Каренина было принято; но как осуществить новый замысел, что ставить? Взоры всех обратились к Пугачеву, который около ста пятидесяти лет назад готовился к штурму Оренбурга. И никому не пришла в голову мысль показать героиню недавних революционных боев, показать Чапаева и его дивизию, которая только год назад била каппелевцев на территории Оренбуржья.

Постановку героического спектакля на площади в Форштадте поддержали и в народе, и всекорабисе. 25 июня 1920 года коллектив театра поставил «Сцены из жизни крестьянского казака Емельяна Пугачева»; в спектакле принимали участие кроме актеров и многие зрители. Об этом представлении газета «Коммунар» (29 июня) писала: «Сдвиг сделан. Всколыхнулось стоячее театральное болото. Несколько дней назад мы были свидетелями массового действия и зрелища на форштадтской площади. Это была попытка деятелей сцены выйти из замкнутого круга театра на простор, приблизиться к зрителям, вовлечь их в действие. Появилась первая ласточка, — будем ждать второй». К сожалению, газета не отметила, что в этом массовом агитпредставлении одновременно находили свое практическое осуществление символистско-декадентские концепции, чуждые театру страны Советов.

Большевистское руководство искусством (как организационное, так и идейное), приход нового демократического зрителя, широкая самодеятельность масс, — все это было выражением народности советского театра.

Вдохновляя своими идеями работников искусства, большевистская партия поставила перед ними вопрос о критическом освоении культурного наследия и современном репертуаре. Вместе с тем большевистская партия дала беспощадный отпор попыткам буржуазных декадентов использовать революционную ломку старого для того, чтобы под видом «нового» протащить формалистское трюкачество в молодое советское искусство. В Оренбурге, как и в других городах, основное внимание руководителей театра сосредоточивалось на выявлении нового репертуара, которого ждал массовый зритель.

Вместе с коллективом театра над новой тематикой работали и студии, руководимые Анненковой-Бернар (в прошлом актриса Александринского театра). Перед актерами и студийцами стояла задача выразить ощущение победы, одержанной наро-

дом в Октябре, и органически использовать традиции классики, увязать «героичность с трезвостью художественного мышления, злободневную политическую направленность с историчностью, романтику и патетику с реализмом».¹

Нередко вокруг той или иной пьесы разгорался бой между театром и студией. Репертуарная комиссия намечала к постановке «Разбойников». «Эту пьесу мы репетируем», — заявляли студийцы. Комиссия останавливалась на «Зорях» Верхарна. «Мы уже год готовимся к постановке «Зорь», — возражали студийцы. Так на почве здоровой конкуренции рождался новый репертуар.

В студии Анненковой-Бернар господствовало формалистически-эксцентрическое направление. Отрицая быт, студийцы играли Островского в скептически-нигилистическом плане. Образы купцов, например, давались в духе нарочитой абстракции, гиперболы. Формалистическое, «революционное» эстетство являлось существом студийных спектаклей. Зритель не принимал подобного «революционного действия» студийцев. В редакцию «Коммунара» поступали протестующие письма читателей. Прошло два года, и студия Анненковой-Бернар распалась.

Наступил НЭП; вместе с ним началось оживление буржуазных и мелкобуржуазных идей и теориек о «месте и роли театра», стремление реставрировать предреволюционные театральные формы и репертуар. В развернувшейся дискуссии молодежь требовала, чтобы театр ставил пьесы советских драматургов и сохранял в репертуаре Островского и Гоголя.

Что касается «стариков», то они настаивали на удовлетворении «запросов широкого зрителя», иными словами, выдвигали вопрос о пересмотре всей репертуарной политики театра. Раздавались голоса, что «следует вернуться к популярному (мещанскому — М. Н.) репертуару». Причем, принципиальные соображения сдвигались побочными мотивами: «в этом случае повысится и материальная обеспеченность актеров».

Все это было не чем иным, как проявлением вредных мелкобуржуазных тенденций. Классовая борьба, принявшая в этот период новые формы, захватила театр и его работников. На сцену вновь хлынула волна «исторических» пьес. Шли «Павел I», «Генрих Наваррский», «Женщина у трона» и другие. Печать Оренбурга справедливо и резко критиковала руководство театра за постановку драматургической макулатуры. В статье, посвященной репертуару, «Советская степь» писала:

«Пьеса за пьесой — мчатся цари, каются цари. Всех сортов, всех мастей, всех времен и всех народов! Российские, французские, английские, новейшие и средневековые. Случайность это или своеобразное «историческое» направление? По нашему мнению, — ни то, ни другое. Просто погоня за сборами! Между тем,

¹ «Театр», 1941 г., № 3.

почти все прошедшие «исторические» пьесы ничемны с общественно-политической точки зрения и ничтожны с художественно-литературной. Центр тяжести большинства их — любовные похождения коронованных особ и только. Национальный колорит эпохи еле намечен.

Не будем говорить об универсальных декорациях с колеблющимися от ветерка каменными дверьми, бутафории и костюмах. Умолчим даже о якобы портретном гриме исторических лиц. Тут некоторым оправданием может служить бедность нашего театра.

Возьмем несколько беглых примеров из области режиссерских эффектов. Они, оказывается, одинаковы для всех эпох. Последнее свидание осужденного с любимой женщиной — дробь барабанная. На казнь ведут — звон колоколов. Возмущение народное — в окнах красный свет. Бунт — более или менее шумное бормотание нескольких статистов под руководством гнусавого помощника режиссера.

Тень известного историка Иловайского витает над театром. Допустима ли, однако, подобная историческая халтура? Допустим ли курс истории любовных походов коронованных особ?

По нашему мнению — нет. Советский театр не должен забывать о своем культурно-воспитательном назначении».¹

Однако кроме «исторической халтуры» в эти годы на сцену театра вновь просочились такие пьесы, как «Ревность» Арцыбашева. Даже ведущий актер и режиссер А. Каренин поставил в свой бенефис «Губернскую Клеопатру», — пьесу о провинциальных нравах при царе Горохе. «Советская степь» с возмущением отмечала: «Рабочему чужды и непонятны все эти «армейские» пряности арцыбашевского цинизма. Дирекции следует подумать о том, что задача театра несколько выше лакейского обслуживания нэпмана. В погоне за сборами можно докатиться до «последней черты».²

Когда организованный зритель, поддержанный местной печатью, ставил в губполитпросвете и наробразе вопрос о репертуарной политике, представители театра ссылались на то, что актеры не получают твердых окладов, играют на «марки», т. е. их заработок находится в прямой зависимости от сборов. С ответным словом по этому вопросу выступила газета «Смычка»: «Пора обновить репертуар. В театре бывает не только нэпманская публика, но и красноармейцы, рабочие, служащие, молодежь. Нам нужна советская сатира, революционная романтика. Желательны две-три (если это по силам театра) исторические постановки. Нам возразят, что такое идеальное построение репертуара трудно осуществимо. Пьес, как это принято говорить, созвучных нашим дням, — мало. Согласимся, мало. Но

¹ 17 января 1924 г.

² 27 октября 1924 г.

есть! Постепенное оздоровление репертуара театра возможно и необходимо».¹

Зритель, у которого за годы революции значительно повысился художественный вкус, требовал близкого себе искусства. Это было время, когда в Москве уже шли «жестokie» бои на театральном фронте. «Левые» театры атаковывали МХАТ за отрыв от жизни, за академизм, за «музейность», за нежелание «идейно обогатить репертуар». Московский Художественный и Малый театры, находясь в полосе исканий, медленно откликались на зов нового зрителя. На периферии, как-то: в Ростове, Свердловске, Саратове ставили «Озеро Люль», «Эхо», «Воздушный пирог» и другие пьесы советских драматургов. И Оренбургский театр, правильно восприняв критические выступления печати, стремился ответить яркими спектаклями на духовные запросы масс.

* * *

1925 год открыл новую страницу в летописи страны Советов. Завершая с успехом восстановительный период в развитии народного хозяйства, молодая советская республика стала на путь индустриализации. Изменения, происходившие в жизни страны, оказывали свое благотворное влияние на литературу и искусство, гигантски расширяли кругозор трудящихся.

«Подъем материального благосостояния масс за последнее время, в связи с переворотом в умах, произведенным революцией, усилением массовой активности, гигантским расширением кругозора и т. д., создает громадный рост культурных запросов и потребностей, — отмечал Центральный Комитет партии 18 июня 1925 года в своей резолюции «О политике партии в области художественной литературы». — Мы вступили, таким образом, в полосу культурной революции, которая составляет предпосылку дальнейшего движения к коммунистическому обществу». Идя навстречу новым запросам зрителей, театры прощались с героями «исторических» пьес; они уступали место героям новой, невиданной в истории человечества эпохи. В Москве на сцене МОСПС появился «Шторм» Билль-Белоцерковского, спектакль, ставший этапным в развитии социалистического театра. На сцену пришли простые, на первый взгляд обычные люди в серых шинелях и кожаных куртках. Их боевые дела отражали героиню гражданской войны. «Шторм» был горячо принят московской прессой и зрителями.

В Оренбурге в этот год шли преимущественно мелодрамы. На первом этапе становления советского театра мелодрама пользовалась сочувственным вниманием зрителей и актеров. В доходчивой и доступной форме она пропагандировала гуманистические идеи. Вместе с тем театр ставил идейно и художе-



ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ
ДАВЫДОВ

¹ «Смычка», 1925 г., № 166.

ственно никчемные пьесы. Они засорили репертуар. Была поставлена и «Анна Каренина» в переделке некоего Шателена. С инсценировкой романа Толстого произошел совершенно невиданный в практике советского театра случай. В афише, выпущенной в день спектакля, крупным шрифтом было набрано: «Анна Каренина... в переводе Шателена». Газета «Смычка» не без иронии задавала вопрос: «Как это можно ухитриться переводить великого писателя земли русской, да к тому же на свой отечественный язык. Это не оплошность, а спекуляция на имени писателя и популярности его произведения... Вместо ярких, красочных толстовских образов жалкое подобие. Вместо трагического раскрытия судьбы русской женщины, самоубийство Анны в минуты ревности».

Выражая мнение оренбургской общественности, «Смычка» в одном из последующих номеров дала суровую и нелицеприятную оценку деятельности театра:

«Старое, приземистое, облупленное здание. Много лет служило оно великому делу народного просвещения — клеймило темное и порочное, расточало возвышенный пафос, рождало здоровый смех, вызывало облагораживающие слезы.

Десятки, тысячи людей приходили сюда, чтобы омыться от житейской тины в живом ключе благородного творчества. Много истинных дарований, крупных артистических имен видели стены старого театра.

Половина сезона прошла, и можно подвести некоторые итоги. Они не блестящи. Театр измельчал. В продолжение целого сезона мы не видели на сцене почти ни одного истинно-художественного произведения; они заменялись халтурной стряпней услужливой современной кухни и ветхими мелодрамами, которые еще нашими бабушками были сданы в архив.

И не гнев или восторг уносит с собой теперь зритель, покидая стены театра, а недоумение и скуку...»¹

Под давлением общественности коллектив театра приступил к постановкам пьес советских авторов. Однако, не зная жизни, не умея найти новые сценические формы для показа душевного мира советского человека, руководители театра стали на путь эпигонства. Стремясь перенести на оренбургскую сцену принципы «нового» искусства, режиссеры попросту копировали постановки «левых» театров. Когда режиссеры пытались сказать свое «слово» в области сценического разрешения спектакля, это приводило к нелепому «новаторству». «Вместо живых людей, сотканных из плоти и крови, — читаем в одной из рецензий,² — на сцене путаются ходульные марионетки, неизвестно для чего заспиртованные в полумодернистской, полубалаганной обстановке. Вместо обыкновенной комнаты, в которой живут обыкновен-

¹ 9 февраля 1926 г.

² «Смычка», февраль 1926 г.

ные люди, перед нами ширмы с футуристической мазней; на них сверху восседает огромная сова, в другом конце — не меньшей величины горилла. Не надеясь на ошеломляющий успех этих двух зоологических персонажей, в глубине у потолка водружается голова какого-то дракона с огнедышащей пастью. Все эти аксессуары украшают комнату пьяных заговорщиков, собиравшихся отравить наркома в бытовой пьесе Луначарского «Яд». Ложью и фальшью, нездоровым духом веет от всех этих технических ухищрений, ничего не говорящих ни уму, ни сердцу».

Честные, истинные актеры театра творчески растерялись. Они понимали, что так дальше существовать нельзя. Надо решительно повернуться в сторону революционной тематики и пересмотреть принципы режиссерской работы. Успех «Шорма» убедил в этом даже некоторую часть актеров старшего поколения. Не прошло мимо внимания театра появление «Чапаева» Фурманова и «Разгрома» Фадеева в литературе и «Броненосца Потемкина» в кино. Появление этих выдающихся произведений советского искусства помогло и театру совершить поворот к актуальной политической тематике.

В этом отношении 1926 год стал годом идейного возмужания театра.

Объяснялось это в первую очередь тем, что партийные организации усилили внимание к искусству, а равно теми новыми процессами, которые происходили в среде актерства. Перед началом сезона коллектив театра совместно с представителями горкома партии, политпросвета и наробраза обсудили репертуарный план; и это определило пути дальнейшей перестройки всей работы театра.

В репертуар была включена не только классика: «Горе от ума», «Ревизор», «Гамлет». Особое внимание было уделено современной драматургии, в первую очередь «Шорму». Представители политпросвета высказали пожелание, чтобы театр связался с постановщиком этого спектакля в театре МОСПС Любимским-Ланским, который до революции играл в Оренбурге.

Городские организации через Управление зрелищными предприятиями выделили театру значительную дотацию. Перед ведущими исполнителями был поставлен вопрос об отмене бенефисов, как старой, изжившей себя формы отношений между театром и актерами. В архив была сдана не только макулатура Арцыбашевых, Ге, Шиманских, но и такие анахронизмы, как «марочная» система оплаты труда, бенефисы и многое другое. Правда, рецедивы старого, но в новой оболочке, проявлялись в течение всего сезона. Что касается бенефисов, то их заменила полоса юбилеев.

1926 год вошел в историю периферийного театра, как год юбилеев и чествований. Это была дань уважения к тем, кто от-

дал искусству театра десятилетия напряженного труда. В репертуар театра в этот год прочно вошла советская драматургия. Она поставила перед актерами большую задачу — показать героев не светской, буржуазной драмы, а советских людей, творцов нового общественного строя. Увлекаясь новым литературным материалом, отражавшим пафос гражданской войны и периода восстановления, актеры с подъемом играли «Шорм», «Конец Криворыльска», «114 статью Уголовного кодекса». Эти спектакли имели огромный успех у зрителей.

«В событиях, потрясших далекий уездный городок, — вспоминает народный артист Е. Любимов-Ланский, — как в капле воды отразился смысл великой гражданской войны. Пьеса разрушала традиции старого театра и отвечала нашим мечтам о театре народном. «Братишка» и председатель укома — главные действующие лица «Шорма» — были первыми положительными героями советского театра»¹.

Особенно горячо встретили «Шорм» рабочие оренбургских железнодорожных мастерских. Пьеса напомнила железнодорожникам их ожесточенную борьбу против дутовщины. Рабочие впервые увидели на сцене председателя уездного комитета партии, скромного большевика, который проявлял недюжинную энергию и волю в борьбе против белогвардейщины (его играл артист Ордынский). Большое впечатление произвела на зрителя сцена «Снасти крепят», в которой председатель укома и «братишка», вопреки трусам и маловеерам, проводят твердую партийную линию борьбы с трудностями, лишениями, и сцены «Налет» и «Наша взяла», в которых зритель увидел решительную схватку с контрреволюцией и победу партии и советской власти над врагами. В спектакле не было ни сколоченных наспех «исторических» павильонов, ни «роскошных» костюмов старых эпох. Фанера, серые шинели и пиджаки, примитивные удары по листу железа, заменявшие оружейные выстрелы и треск пулеметов — таким было непритязательное внешнее оформление этого спектакля. Но за всем этим зритель чувствовал дыхание времени, слышал живой голос людей гражданской войны.

Ветеран Чкаловского паровозоремонтного завода И. А. Чужбинин так передает свои впечатления о спектакле: «Прошло двадцать лет со дня постановки «Шорма», а я хорошо помню, как рабочие Чкалова горячо принимали этот спектакль. До советской власти мы редко ходили в театр и мало учились. Школой была для нас сама жизнь, а университетом — тюрьма. Когда двери театров широко открылись для рабочих, мы с охотой шли на спектакли. В Оренбурге в первые годы советской власти играли больше пьесы о царях и королях. И вот читаем на афишах — «Шорм». Что, думаем, за пьеса. Опять о королевских особах. Те, кто раньше побывал в театре, с жаром рас-

¹ «Театр», № 8, 1937 г.

сказывали в цехах о боевом председателе укома, о борьбе с саботажниками и врагами революции, о расторопном «братишке». Я решил пойти в театр. Посмотрел «Шторм» и понял: большая это сила — театр. Как в зеркале увидел я нашу жизнь. Кто же они, эти герои? Нашинские люди! Так и в Оренбурге утверждалась советская власть. Хорошо, с чувством играли актеры. Не раз сжимали мы кулаки и готовы были встать, чтобы помочь расправиться с контрреволюционерами. И смеялись вдоволь, когда «братишка» наводил порядок в приемной председателя укома. Хороший спектакль. Его бы показать нашей молодежи. Такие пьесы воспитывают людей, закаляют характер».

1926 год был годом обновления не только репертуара. Состав труппы Оренбургского драматического театра в этом году пополнился новыми и одаренными актерами. На оренбургскую сцену пришли Ордынский, в прошлом участник коршевских спектаклей, Золотарев, Пеняев, Антонелли и другие.

«Вместе с труппой, сформированной в Москве, я приехала в Оренбург, где семь лет назад испытала радость первых шагов на сцене, — вспоминает Е. И. Серова. — Вместе с моим земляком И. Раевским, ныне режиссером МХАТ'а, мы начали актерскую жизнь в Оренбургском Доме просвещения.

Это было время, когда рядом с классикой шли такие мелодрамы, как «Тайна Нельской башни», «Монастырь св. Магдалены», т. е. накупь мещанского репертуара.

Сезон 1926 года положил начало коренной перестройке театра, не только репертуара, но и всей организации театрального дела в Оренбурге. Из спектаклей этого сезона кроме «Шторма» имел большой успех «Лес» в постановке Пеняева. Несчастливцева играл Ордынский, Счастливецва—Пеняев, отмечавший сокоалетие своей сценической деятельности; Аксюшу играла я.

На репетициях Пеняев говорил, что он еще помнит в роли Аркашки знаменитого Андреева-Бурлака, который некогда покорял оренбургского зрителя. Не знаю, повторял ли Пеняев мизансцены Бурлака, но играл он Счастливецва превосходно. Когда Ордынский — Несчастливцев в последнем акте передавал мне тысячу рублей, Аркашка — Пеняев буквально «менялся в лице». В его взглядах, жестах, вздохах зритель видел целую драму: укоризну, ропот, озлобление, как это Геннадий смел отдать то, что с таким трудом удалось вырвать у Гурмыжской.

Но сколько радости было в его глазах в заключительной сцене. Геннадий говорит: «Руку, товарищ!» И Аркашка, весь просветленный, словно ему предстоит прокатиться на хороших лошадях, идет к выходу. Сколько человеческого достоинства было в поступи этого «комика в жизни и злодея на сцене».

Не только Островский и Грибоедов, но и пьесы советских авторов в этот год крепко вошли в репертуар театра. Адресуя свой труд новым зрителям, театр хотел, чтобы они могли

наблюдать на сценических подмостках дела и судьбы самых разнообразных людей. В основе спектаклей лежала большая художественная честность, непрерывное совершенствование. Живые чувства и глубокие переживания людей, а не их «условные рефлекссы», в конечном счете определяли внимание и интерес зрителей к спектаклям нашего театра».

Из других постановок этого сезона следует отметить «Конец Криворыдльска» и «Принцессу Турандот». Первый спектакль, поставленный главным режиссером Ступецким, впервые на периферии показал, как при технически совершенно необорудованной сцене можно добиться быстрой смены картин. Ступецкий сделал примитивную вертящуюся установку и два дополнительных занавеса. Это было новым в области оформления спектакля; то, чего Оренбургский театр и зритель не знали и что воспринималось с некоторым любопытством и интересом. Еще большее впечатление произвела постановка «Принцесса Турандот». Режиссер честно, не мудрствуя лукаво, перенес на подмостки Оренбурга постановку вахтанговцев. Зритель, воспитанный на зрелищах бытового плана, с изумлением воспринимал ироническое отношение актера к образу, когда актер «ставил себя вне изображаемого мира и смотрел на него со стороны».

Когда закрылся сезон, оренбуржцы тепло провожали актеров, которые «доставили немало хороших минут». Только год назад по сцене беспрепятственно блуждали герои «Ревности» и «Крови». Теперь зрители увидели в театре современников тех, кто творил историю страны Советов.

В те годы на периферии труппы формировались по-сезонно; редко в каком городе актеры оставались на большие сроки. Обычно в начале сезона актеры знакомились между собой, в процессе работы привыкали друг к другу; а когда, наконец, находили общий язык, разъезжались по другим городам.

Оренбургский театр также не имел постоянного актерского коллектива. При формировании труппы на сезон 1927—1928 годов в театр была приглашена А. Я. Садовская. Уже первые выступления актрисы привлекли внимание зрителей. Садовская дебютировала в «Любови Яровой». Спектакль имел шумный успех. Пьеса К. Тренева стала «гвоздем» сезона; в течение осени и зимы «Любовь Яровая» прошла 20 раз, — факт совершенно беспримерный в практике тех лет.

После «Шторма» пьеса Тренева глубже и ярче показывала героинку гражданской войны. За борьбой действующих лиц зритель увидел борьбу классов, за течением событий — напряженность исторических процессов, т. е. подлинный драматизм. Вместе с тем радовал зрителя язык пьесы. Тренев любил слово и нашел в богатейших россыпях русского языка яркие, сочные, выразительные слова, характерные для людей различных социальных прослоек. В образах Шванди, Яровой, Кошкина зри-

тель увидел не только представителей определенных социальных групп, но и выразителей революционного героизма народа.

А. Я. Садовская, играя Любовь Яровую, раскрывала не только тяжелую личную драму, но главное — внутреннее освобождение народной учительницы от всего, что связывало ее с прошлым, с Яровым, его идеологией. Она наполняла образ богатством деталей, и зритель видел, как на протяжении всего спектакля росла, мужала и закалялась в борьбе с врагами простая скромная русская женщина.

Когда спектакль был показан в 20-й раз, зрители устроили шумную овацию исполнителям основных ролей; они благодарили актеров за проявленный интерес к героям нашей эпохи, в частности советской женщине, что было новым в условиях периферийного театра. Актеры понимали, что успех пришел не потому, что они владели техникой сценической игры. Решающее значение имела внутренняя перестройка актерского сознания. Работая над ролями Яровой, Кошкина, Шванди, актеры уловили не только внешние черты новой жизни, но главное и решающее — сущность тех огромных социальных сдвигов, которые характеризовали жизнь молодой советской республики в первые годы ее существования.

А. Я. Садовская вспоминает, что в то время актеры уже по-новому стали относиться к своей работе: — Мы многое пережили и незаметно для себя почувствовали, что мы не только актеры, но и советские граждане. Личная, если хотите «жреческая» точка зрения сменялась более глубоким пониманием явлений жизни и искусства. Выросла страна, а вместе с нею и мы, актеры. Мы стали по-новому смотреть и на старые и на новые роли. Помните, Гоголь писал Щепкину: «Разве вы позабыли, что для актера нет старой роли, что он нов вечно? Переберите-ка в памяти вашей старый репертуар, да взгляните-ка свежими, нынешними очами». Вот мы теперь, пользуясь гоголевским советом, на все смотрим новыми «очами» и это дает возможность создавать образцы, которые тепло встречает зритель.

В этих словах А. Я. Садовской много правды, если не вся правда о той перестройке, которая совершалась в актерской среде к началу второго десятилетия советского театра.

Увидев мир, страну, все, что совершалось вокруг, новыми глазами, многие актеры тем не менее считали, что в репертуаре театра доминирующая роль должна принадлежать классическим произведениям русских и западных драматургов. Эту точку зрения защищали не только актеры Оренбургского театра, но и большинство театров периферии. Чтобы усилить влияние организованного зрителя на театр, добиться включения в репертуар значительного числа пьес советских авторов, было решено создать при каждом театре художественный совет. Первоначально его структура была слишком громоздкой. В ноябре



М. М. ТАРХАНОВ,
Народный артист СССР

1928 года художественный совет при Оренбургском театре был реорганизован, в его состав вместо 50 человек вошло 15 представителей партийных, советских и профсоюзных организаций. Совет явился удачной формой общения зрителей с работниками театра. С этого момента влияние массового рабочего зрителя на работу театра стало более сильным и значительным. На заседаниях совета скрещивались различные точки зрения; причем нередко представители театра должны были в корне пересматривать свои репертуарные планы, поскольку рабочий зритель настойчиво требовал пьес советских авторов. По инициативе художественного совета в рабочих клубах проводились массовые диспуты на тему: «Удовлетворяет ли наш репертуар организованного зрителя». В клубе имени Ленина, на собраниях кожевников и пищевиков актеры и режиссеры театра не раз выслушивали простые, дельные и меткие замечания о спектаклях и отдельных исполнителях.

В 1928 году в Оренбургском театре прошло 9 пьес советских авторов из 12 поставленных в течение осенне-зимнего сезона. «Театр стал говорить языком революционного времени», — так озаглавила городская газета «Смычка» статью, посвященную итогам зимнего сезона. И действительно, в репертуаре театра доминировала современная тема. «Вопрос о спецах и вредительстве был отражен в пьесе «Инженер Мерц» (прошла 14 раз). Боевыми спектаклями явились «Мятеж» (11 раз), «Сигнал» (11 раз) «Власть» (13 раз). В этих постановках театр стремился передать зрителю страдания, радости и героизм людей грозной эпохи гражданской войны. Актеры добросовестно отнеслись к современному репертуару. Простота и непосредственность игры, показ живого человека, нашего современника — самое характерное в творческой работе театра. В смысле приближения спектаклей к массовому зрителю сезон нужно считать переломным. Вот несколько ярких цифр, подтверждающих нашу мысль: в 1927—1928 годах посетило театр 94810 человек, в 28—29 годах — 119993 человека; количество целевых спектаклей увеличилось в четыре раза».¹

Однако были и теневые стороны в работе коллектива. Оренбургский театр стал «театром актера» в старом его понимании, со всеми присущими ему недостатками. Здесь играли такие актеры, как Муромцев, Голодкова, которые начинали свой творческий путь в дореволюционных театрах Ростова, Харькова, Одессы, такие мастера сцены, как Сверчков; они привыкли к постановкам пьес для отдельных актеров; каждый из них любил себя в театре, свою роль, менее всего думал о слаженности коллектива.

Однако все это, как и многое другое, не снижало тех серьезных успехов, каких добился театр не только Оренбурга,

¹ «Смычка», 25 апреля 1928 г.

но и всей периферии за период 1926—1929 годов. Вместе со всей страной двигалась вперед большая актерская армия. Она видела, как партия и правительство боролись за индустриализацию страны, как накапливались средства для строительства новых заводов, совхозов, колхозов, т. е. для осуществления первого сталинского пятилетнего плана. Громя троцкистско-зиновьевский блок, разоблачая правых капитулянтов, партия вела страну к новым успехам. В эти годы заметно выросла сеть культурных учреждений. Вырос и советский театр. Свежий ветер современности все резче и чаще врвался на сцену, оказывая решающее влияние на идейно-творческую перестройку театра.

* *

Тридцатые годы. Искусство страны Советов стало поистине всенародным; до небывалых пределов расширилась его аудитория. Фильмы и спектакли смотрели миллионы людей. Это свидетельствовало не только о росте искусства, но и росте советских людей — их культурных запросов. Говоря об этих успехах, необходимо со всей силой подчеркнуть значение того внимания, которое оказывала партия и лично товарищ Сталин литературе и искусству. Именно к этому периоду относятся беседы товарища Сталина с группами советских писателей и драматургов. Именно в эти годы товарищ Сталин выдвинул лозунг социалистического реализма, т. е. реализма, оплодотворенного коммунистической идейностью и партийностью, который определял не только дальнейшее развитие советской художественной литературы, но и советского искусства, в частности театра. На исключительное внимание и заботу партии и вождя народов советские драматурги ответили новыми произведениями, театры — новыми постановками. В живых образах они передавали пафос социалистической перестройки промышленности, сельского хозяйства и миллионов людей. Сталинская Конституция отразила все эти изменения, происшедшие в жизни страны. Изменился не только облик городов и деревень, но и люди приобрели новые черты.

В эти годы Оренбургский театр показал немало пьес советских авторов. Из них наибольший успех имели «Темп», «Мой друг» и «Первая конная». Нарушая хронологию, мы попытаемся осветить не только постановку «Темпа», но и других пьес Погодина, показанных в последующие сезоны. Это даст возможность полнее ознакомить читателей с тем, как Оренбургский театр раскрывал тему нашего современника, т. е. основную тему творчества Погодина, который больше, чем другие писатели, в тот период двигал вперед искусство советской драмы. А. Фадеев на пленуме Союза советских писателей (1947 г.) сказал, что «творчество Погодина несет на себе черты большого формального отличия от старой драматургии». Погодин пришел в театр

из газеты, от очерка к драме. Герои его произведений не имели предшественников. «Мой друг» или «Поэма о топоре» — это по содержанию и по форме качественно новая драматургия. К этим пьесам режиссеры не могли подходить с каноническими приемами старых театральных постановок.

В нашей специальной и периодической печати опубликовано немало материалов о том, как трактовали пьесы Погодина театр Революции, театр имени Ленинского комсомола, имени Вахтангова. Но очень мало имеется сведений о том, как периферия ставила Погодина, в чем своеобразие этих постановок. Возможно, в большинстве своем они повторяли постановки виднейших столичных режиссеров.

Влияние этих режиссеров, естественно, сказывалось на работе периферийных театров и повышало сценическую культуру спектаклей в Ростове, Куйбышеве, Казани. Оренбург, конечно, не был исключением. Благоприятное влияние спектаклей театра имени Вахтангова и театра Революции, где Погодин начал свою жизнь, как драматург, особенно остро ощущалось на первых постановках Оренбургского театра. «Темп» по существу повторял целый ряд режиссерских приемов вахтанговцев, которые средствами театра стремились показать «как люди живут», работают, борются, ошибаются, строят Сталинградский тракторный завод.

Однако в «Поэме о топоре» театр уже стремился найти свой стиль, свои сценические средства для выражения пафоса пьесы. В «Поэме о топоре» в центре судьба молодого человека-изобретателя Степана. Драматург показывает, что Степана интересуют не личное благополучие, а успехи завода, победы страны. Работая, Степан борется против бюрократов, завистников, чужаков. В спектакле были ярко воспроизведены конфликты между Степаном и вредителями Рудаковым, Гипсоном и конфликты между положительными героями, например, Анкой и Степаном. Заслуга Погодина в том, что он показал новое содержание конфликта между людьми, которые в равной мере преданы революции, но по-разному думают. Этот момент был раскрыт убедительно и в спектакле. Большой удачей театра был финал спектакля, когда Анка, узнав об успехе Степана, об удачной плавке, вихрем неслась по цеху. Радость Анки была радостью любимой девушки и патриотки, поскольку успех Степана был и успехом завода. Хотя Погодин и оговаривает в своих авторских ремарках, как ведет себя Анка, но заслуга театра состояла в том, что зритель поверил в искренность чувства Анки; что всем ходом спектакля, всей трактовкой образа молодой работницы эта мажорная сцена была не только подготовлена, но и верно решена. Мы видели немало спектаклей на периферии, когда пафос последней сцены органически не вытекал из всех предшествующих картин.

В пьесе Погодина «Мой друг» нет «железного каркаса», нет стремительного движения сюжетных линий; и тем не менее она пленяла зрителя. Пьеса была построена не по принципу «что будет дальше», когда зритель только и ждет следующего акта и развязки, зрителя занимали не хитросплетения сюжета, а раскрытие характера нового человека, большевика Гая, «Моего друга», ставшего другом каждого зрителя.

Старые театралы Оренбурга надолго сохранили в памяти «Аристократы», поставленные И. Шлепяновым в содружестве с Б. Власовым. «Оренбургская коммуна» писала, что «Аристократы» — победа театра; этот спектакль даёт право предъявить к театру высокие требования, добиться новых успехов в создании спектаклей на современные темы.¹

Что лежит в основе успеха театра? И. Шлепянов прошел большой путь режиссера и художника. В его творческой биографии были блестящие успехи, например оформление «Ромео и Джульетты» в театре Революции, были и серьезные срывы.

После Охлопкова и Симонова трудно было найти более смелое и вместе с тем более глубокое решение погодинской пьесы. Но дух соревнования не оставлял Шлепянова, и в Оренбурге он решил «скрестить мечи» с Охлопковым и Симоновым. Работая с актерами периферийного театра, он требовал, чтобы они не гнались за внешними мелкими эффектами. Шлепянов помнил творческий почерк Погодина, его манеру показа героя. Шлепянов правильно уловил главное в героях Погодина, что они люди, обладающие деятельной душой. Ему хотелось вместе с автором показать этих людей в созидательной работе, перестраивающихся в условиях социалистической стройки. И он добился этой цели. «Перед В. Ростовцевым, — пишет «Оренбургская коммуна», — исполнителем роли Кости-капитана — было немало опасностей. Ему угрожало прежде всего увлечение внешне-живописным обликом Кости, блатными комическими эффектами. Сохранив в капитане все признаки героя «дна», актер создал образ, глубоко продуманный, пронизанный высоким драматизмом, искрящийся юмором, озаренный пафосом великого строительства». Эта трактовка Кости-капитана была подсказана актеру И. Шлепяновым, ибо режиссера увлекала не только тема, но и содержание «Аристократов», не только результат, но главным образом процесс переделки человеческой души. Шлепянов показал со своих творческих позиций не только капитана, но и остальных героев пьесы. Другой вопрос, что не все исполнители поняли и усвоили режиссерский замысел. Тем не менее заслуга И. Шлепянова была в том, что он, располагая ограниченными средствами (актерскими и материальными), создал на сцене периферийного театра спектакль, в ко-

тором многое «провинциальное» могло вступить в соревнование со «столичным», главным образом, с охлопковской трактовкой «Аристократов». Так постепенно, не эпигонствуя, театр раскрывал основную тему погодинской драматургии — облик советского человека, нашего современника.

Другая характерная черта театра тридцатых годов — возвращение на сцену героев гражданской войны. Этому в огромной степени способствовало постановление ЦК партии от 30 мая 1931 года об издании «Истории гражданской войны». Центральный Комитет одобрил инициативу Алексея Максимовича Горького и предложил приступить к изданию для широких трудящихся масс «Истории гражданской войны» в виде сборников научно-исторических статей и литературно-художественных произведений.

Горький обратился к участникам гражданской войны с призывом рассказать молодежи о том, как «рабочие и крестьяне царской России вели вооруженную борьбу за власть Советов, за свое право перестроить хозяйство на социалистический лад, за право создать из рабской страны свободное пролетарское государство». Это даст молодежи «новый заряд трудовой и творческой энергии, необходимой для завершения дела великого, небывалого в истории человечества».¹

На призыв Алексея Максимовича Горького откликнулись участники гражданской войны, писатели и драматурги. На сценах театров появились «Интервенция», «Мстислав Удалой», «Чапаев», «Оптимистическая трагедия» и ряд других значительных произведений. Эти пьесы, поставленные в Оренбургском театре, показали ведущую роль руководящей силы советского государства — коммунистической партии и по-новому раскрыли облик советского человека, создавшего «из рабской страны свободное советское государство».

С особым интересом ждали оренбуржцы инсценировки «Чапаева». Это одно из самых значительных, самых ярких произведений нашей прозы, с большой силой раскрывающее характер советских людей, ведущих упорную кровавую борьбу с врагами нашей свободы, нашей Родины. Превратить героическую повесть в драматическое произведение — задача чрезвычайно сложная. Анна Фурманова, являясь активной участницей событий, сумела показать, чем жили чапаевцы в суровые дни испытаний.

Весь спектакль от пролога — музыкальной оратории до кульминационных сцен — бесстрашной борьбы Чапаева и Петьки против врагов, — проходил под восторженные возгласы зрителя. «Были моменты, — пишет «Оренбургская коммуна» (8 октября 1934 года), — когда почти исчезала грань между зрителем и сценой». В предпоследней картине Чапаев, засев на

¹ М. Горький. Публицистические статьи, стр. 269.

чердаке, вел бешеный обстрел белых. В этот момент из зала неслись ободряющие крики: «Чапай, бей сильнее гадов».

Участник спектакля А. М. Орлов рассказывает: «К постановке «Чапаева» мы готовились долго. Актеров предупреждали, что в зрительном зале будут те, кто вместе с Василием Ивановичем в этих краях громил белых, кто лично знал знаменитого начдива и Фурманова. Поэтому исполнители ведущих ролей, особенно В. В. Ростовцев—Чапаев, искренне волновались. Речь шла о том, чтобы добиться портретного сходства, т. е. той степени точности, которая глубоко покоряет зрителя-очевидца событий. Хотелось восстановить атмосферу боев в Оренбуржье, вернуть на время спектакля чапаевцев в ту обстановку, которая была им близка.

Художник А. Холодков оформил спектакль в условно-реалистическом плане: единая установка на вращающемся круге пополнялась в каждой картине отдельными деталями, что нередко давало возможность колоритно показать суровую природу Урала. Артист В. В. Ростовцев, несколько повторяя Бабочкина, по-своему тепло и искренно играл Чапаева. Ему удалось передать большую волю, своеобразие характера народного полководца, его бесконечную веру в силу революции, в правоту ленинского дела.

Многие картины вызывали шумные овации. Когда Чапаев заканчивал рассказ о том, как следует вести наступление и громить врага, театр содрогался от шквала рукоплесканий. На одном из спектаклей произошел любопытный случай. В финальной картине, когда я, стоя на мосту, как начальник штаба белых, приказывал стрелять по Чапаеву, переплывающему Урал, один из зрителей закричал: «Замолчи. Уничтожу!..» и замахнулся костью. После спектакля меня познакомили с ним. Мой собеседник, волнуясь, объяснил, что всякий раз, когда он вспоминает о нелепой гибели Чапаева, его охватывает чувством щемящей боли. В последней картине он на мгновение вновь почувствовал реальную опасность для Чапаева и возненавидел меня... Таково было воздействие спектакля на зрителей».

В другой превосходной постановке — «Оптимистической трагедии» — театр продолжал воссоздавать образы наших современников. И комиссар, и Алексей, каждый по-своему, раскрывали героические черты советских людей, дравшихся за власть Советов. Алексей страстно стремился узнать настоящую правду о мире, большевиках, о людях. Артист М. Чаров создал волнующий образ Алексея. Он выразительно передавал его впечатлительность и бунтарство. Под напускной веселостью Алексея скрывался человек, который медленно и мучительно приходил к сознанию, что правда только у большевиков.

Чрезвычайно сложную роль комиссара артистка М. Каплун вела умно и правдиво. В ней чувствовались железная воля и сильный характер. Ее облик и поведение говорили — вот каким

должен быть коммунист при выполнении своего долга. Именно мужеством, выдержкой и верой в силу партии победил комиссар: анархистски настроенный отряд моряков стал боевой дисциплинированной частью Красной Армии. Но в первой же схватке с врагом комиссар пал смертью храбрых. Так завершилась трагедия, которая по своему звучанию рождала в зрительном зале оптимистическое настроение, веру в людей, организованных волей комиссара, убеждение, что отряд матросов, единый и сплоченный, отстоит завоевания советской власти.

Однако М. Каплун вела роль комиссара излишне сдержанно. Ей не доставало теплоты, волнующих интонаций, особенно в сценах с Алексеем. И когда в финальной картине здоровые, крепкие моряки окружили эту маленькую женщину, сраженную пулей врага, зритель не чувствовал острой горечи. Сдержанная и несколько холодная манера исполнения роли комиссара мешала зрителю воспринять гибель комиссара, как большое личное горе. Артистка Каплун как бы опасалась усилить трагические элементы, однако это опасение было напрасно, так как печаль по поводу гибели героя несколько не снизила бы оптимистического звучания спектакля.

Такие спектакли, как «Интервенция», «Чапаев» и «Оптимистическая трагедия», имели большое политическое значение. Они показывали молодежи, как их отцы сражались за родину, за новый социальный строй, за великие завоевания Октября. Театр помогал партии воспитывать молодежь в духе коммунизма, держать народ в состоянии мобилизационной готовности, раскрывал в образе героев «Интервенции», «Чапаева» и «Оптимистической трагедии» лучшие черты человека ленинско-сталинской эпохи, героические черты нашего современника.

Тридцатые годы прошли под знаком дальнейшего укрепления советской тематики в репертуаре театра. В этом отношении очень показателен сезон 1936 года. Художественный руководитель Большого драматического театра в Казани, заслуженный деятель искусства РСФСР Н. А. Медведев в своих воспоминаниях пишет: «Когда летом 1936 года я прибыл в Оренбург, передо мной была поставлена задача решительного обновления состава, создания сильной труппы для постоянной работы в Оренбургском театре. Это был период стабилизации актерского состава театров. Задача была ответственная, трудная, хотя и почетная. Усилением труппы преследовали одну цель — всемерно поднять качество спектаклей, включить в репертуар лучшие произведения советских авторов, повысить идейно-воспитательное значение театра.

Вместе со мной из Ярославля приехала в Чкалов большая группа актеров: В. И. Агеев, О. Д. Озорнова, С. А. Адолин, художник Д. И. Фомичев и другие. Позднее приехал М. С. Воробцов вместе с большой группой молодежи из руководимой

им студии. Из прежнего состава остались А. Я. Садовская, В. М. Петипа, А. М. Орлов. Кроме того мной были приглашены из других городов М. М. Каплун, А. М. Ермилов, П. М. Кирсанов. Так была составлена очень сильная труппа, которой могли бы позавидовать многие театры. Подавляющее большинство актеров, режиссеров и художники были мне известны, поэтому нам легко было сработаться, найти общий творческий язык.

Перед началом сезона в «Оренбургской коммуне» была помещена моя статья, в которой я говорил о задачах, стоящих перед первой стационарной труппой Оренбургского театра. В той же газете в конце сезона (май 1937 года) я имел возможность написать: «Сезон этот был несомненно переломным. Теперь можно уже не предполагать, а утверждать, что удалось стабилизировать состав труппы, перейти от «сезонного дела» к стационарному театру, создать условия для определения собственного творческого лица театра.

Сезон мы открыли спектаклем «Любовь Яровая» в постановке М. Д. Рахманова. Яровую играла М. М. Каплун. Выученица синельниковской школы, богато одаренная, очень мягкая, проникновенная актриса, она удивительно тонко, с большой психологической глубиной раскрыла образ Яровой. Спектакль имел большой успех. Зритель поверил театру. Этот успех и это доверие были упрочены и последующими постановками. Особо хочется остановиться на «Славе».

Пьесой В. Гусева театр разоблачал показной героизм, утверждая истинный, скромный героизм советских людей. В буржуазном мире к славе тянутся во имя корысти, карьеры. У нас герои рождаются в борьбе за дело народа и «слава к ним приходит между делом, ежели дело достойно ее». Эта тема была убедительно раскрыта режиссером А. В. Тункелем и исполнителями. Театр стремился показать в образе Мотылькова самого обыкновенного, ничем не отмеченного в жизни москвича. Он отвергал ложную патетику, пышные и пустые фразы Маяка. Особенно хорошо артист Ермилов проводил сцену в кабинете Очерета. Здесь Мотыльков показывает свое истинное, спокойное и уверенное мужество. Он ни на мгновение не увлекается игрой в «безрассудную отвагу». Источник его решимости иной: «чувству, которое двигает мною, названья скоро не подберешь». Очерет говорит Мотылькову: это советское чувство. Именно советское чувство, т. е. чувство советского патриотизма двигало Мотыльковым, придавало ему силу и храбрость, и «обыкновенный москвич» оказывался подлинным героем. Эта тема была глубоко разрешена в нашем спектакле».

«Слава» встретила одобрение чкаловских зрителей. Спектакль посещали коллективы предприятий и учреждений. Об этом вспоминает слесарь паровозоремонтного завода М. Л. Проценко: «Не только Мотыльков, но и его мать Мария

Петровна привлекали внимание зрителей. Образ матери Мотылькова в исполнении Садовской радовал своей правдивостью и высоким патриотизмом. Мотылькова любит в своих сыновьях их дела, а эти дела — успехи Родины. Защита Родины — это дело чести Мотыльковой, ее детей. Отсюда большое материнское чувство, простой и мужественный патриотизм советской женщины. Мы горячо аплодировали Садовской, когда она произносила свой знаменитый монолог:

«Сыны мои...
Я хочу вас видеть в радости и силе.
Но, если придется вам умирать,
Будьте такими, как брат ваш Василий.
И, если промчится от края до края
Весть, что подходят враги к рубежу,
Я вам сама белье постираю,
В походные сумки его уложу.
Открою окошко в своей квартире,
Махну вам рукой, провожая в бой...»

Ярко раскрыл театр и тему советского актера. Вспомните Шмагу, Робинзона, Аркашку. Как они далеки от образа Медведева! Театр подчеркнул в Медведеве его ум, юмор, и зритель увидел актера-гражданина, который умеет находить нужные слова и для утешения Мотыльковой и для выражения своих чувств патриота страны социализма. Мы с удовольствием посмотрели бы вновь пьесу Виктора Гусева. Хочется выразить пожелание, чтобы театр почаще ставил незаслуженно забытые пьесы».

Событием в жизни театра явился спектакль «Павел Греков». Театр подошел к показу больших жизненных конфликтов со всей серьезностью и политической целеустремленностью. Как известно, авторы пьесы Б. Войтехов и Л. Ленч в смелом партийном показе борьбы большевиков с врагами народа увидели основное назначение пьесы. Театр показал мужественный образ честного коммуниста, мстительных и коварных врагов и с убийственной иронией разоблачил перестраховщиков и карьеристов.

Артист Добротворский с большой сценической выразительностью играл Павла Грекова. Его Павел — ласковый и суровый, спокойный и протестующий — живой человек со всеми его чувствами и делами. И потому образ Грекова был близок зрителю; он не мог равнодушно относиться к судьбе Павла: он тревожился его тревогой, печалился его печалью и радовался его радостью. На таком же высоком уровне было исполнение роли секретаря райкома партии Ковалева артистом Судьбинным. Каждая произнесенная им фраза приобретала особую выразительность и надолго запоминалась. Судьбинин нашел главное в образе Ковалева — его прямоту, деловитость, его мужество и вместе с тем простоту. «Чкаловская коммуна» писала: «Спектакль «Павел Греков» прозвучал сильно, волнующе.

Мы еще больше полюбили мудрую партию большевиков, еще сильнее возненавидели врагов народа».

Спектакль «Павел Греков» глубоко взволновал не только зрителей, но и актеров. Взволновал своей темой. Работа над пьесой вылилась в большую дискуссию о роли и месте актера в общественной жизни. Областные и городские партийные и советские организации чутко прислушивались к голосу актеров и оказывали театру огромную помощь. Чкаловский городской Совет летом 1939 года провел специальный пленум, на котором заслушал отчет руководителей театра. «Известия» по этому поводу писали: «В повестке дня состоявшегося на днях пленума Чкаловского горсовета был всего один пункт — отчет областного драматического театра об итогах закончившегося театрального сезона. Такой отчет ставился на пленуме горсовета впервые.

Депутаты Совета и приглашенные на пленум трудящиеся оживленно обсуждали работу театра и единодушно отметили его творческие успехи. Чкаловский зритель любит свой драматический театр, тепло относится к его лучшим работникам — актерам тт. Агееву, Садовской и другим. За год театр посетили 210.000 зрителей. Еще недавно ежегодная дотация театру составляла 200—300 тысяч рублей. Но нынешний сезон он закончил без дефицита.

Решающую роль в улучшении работы театра сыграла стабилизация актерского состава, уменьшение текучести среди актеров. Тщательнее, чем в прошлые годы, подбирается репертуар, хотя и в прошедшем сезоне были поставлены две пьесы невысокой художественной ценности. Депутат горсовета т. Крючков сделал на пленуме интересные сравнения.

В дореволюционном Оренбурге городская управа взимала за пользование помещением театра огромные суммы. Число зрителей было незначительно и, чтобы не «прогореть», актеры вынуждены были разучивать за сезон до 85 пьес. Сейчас театр всегда полон. Десятки раз при полных сборах шли пьесы: «Дети солнца», «Василиса Мелентьева», «Мачеха», «Падь Серебряная». Пьесу «Человек с ружьем» театр ставил 46 раз и сохранит в репертуаре будущего года, так как не всем желающим удалось ее посмотреть.

Немало говорилось на пленуме о нуждах театра, о препятствиях, мешающих его дальнейшему росту. Пленум горсовета отметил плодотворную работу коллектива драматического театра имени Горького и объявил ему благодарность. Решено произвести капитальный ремонт здания. Растущему городу Чкалову нужен новый, хорошо оборудованный театр.

Постановка отчета театра на пленуме — ценный почин Чкаловского горсовета. Надо лишь, чтобы постановление пленума о помощи театру было проведено в жизнь и не осталось на бумаге. Советские актеры — один из отрядов социалистической

интеллигенции — должны чувствовать постоянное внимание и заботу городского Совета». ¹

* * *

В конце 30-х годов все чаще и чаще звучала на сцене областного театра драмы современная тема. Эта тема находила свое разрешение и в постановках пьес, посвященных вождям революции — Ленину и Сталину и в «сценах жизни» А. М. Горького. Этим спектаклям посвящены отдельные главы книги.

¹ «Известия», 14 июня 1939 г.





СПЕКТАКЛИ О ВОЖДЯХ НАРОДА

В своей речи на III Всероссийском съезде Советов В. И. Ленин рассказал об одном происшедшем с ним случае: «Дело было в вагоне финляндской железной дороги, где мне пришлось слышать разговор между несколькими финнами и одной старушкой. Я не мог принимать участия в разговоре, так как не знал финского языка, но ко мне обратился один финн и сказал: «Знаете, какую оригинальную вещь сказала эта старуха? Она сказала: — теперь не надо бояться человека с ружьем. Когда я была в лесу, мне встретился человек с ружьем, и вместо того, чтобы отнять от меня мой хворост, он еще прибавил мне».¹

Человек с ружьем, рабочий и крестьянин, одетый в солдатскую шинель, в Октябре 1917 года боролся за счастье трудящихся, за победу пролетарской революции, беспощадно подавляя эксплуататоров. Поэтому не боязнь, а любовь в человеку с ружьем пробуждалась и крепла в народных массах. Воскресив на сцене этот благородный образ представителя народа, Николай Погодин создал пьесу, в которой рассказал о величайшем гении революции — Владимире Ильиче Ленине.

«Человек с ружьем» — героико-романтическая драма о первых днях Октябрьской революции. Здесь ярко показана ведущая, организующая роль коммунистической партии, неразрывная связь вождей партии с народом, сплоченность народа вокруг партии. События на сцене развиваются волнующе напряженно. И в центре этих событий — Ленин, творец революции, вождь и организатор народных масс, впитывающий их богатый жизненный опыт, олицетворяющий народную мудрость, осве-

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 22, стр. 211.

щенную передовой революционной теорией. В своей книге о Ленине И. В. Сталин пишет: Ленин «в дни революционных поворотов буквально расцветал...», «Никогда он не чувствовал себя так свободно и радостно, как в эпоху революционных потрясений».

В пьесе вереницей проходит целый ряд персонажей — преданные революции борцы и ее яростные враги. Действие стремительно перебрасывается из окопов империалистической войны в богатый особняк миллионера Сибирцева, в Смольный, кабинет Ленина, на подступы Ленинграда. Все это давало возможность режиссеру и актерам решать сложные исполнительские и постановочные задачи. Свободно и правдиво играл роль Ивана Шадрина артист Чаров. Человек с ружьем идет с фронта с надеждой вернуться домой, наладить свое хозяйство, купить коровенку. События сталкивают его с рабочим Чибисовым. Чаров очень тонко показывал, как меняется строй мыслей Шадрина, который под воздействием обстановки постепенно сбрасывает с себя «родимые пятна» прошлого. Образ Шадрина, созданный артистом Чаровым. — собирательный образ русского крестьянина, прошедшего сквозь огонь войны, проделавшего мучительно трудный путь развития. Врожденный ум и талант соединены в нем с непоколебимой верой в правоту дела большевиков.

Роль Владимира Ильича исполнял артист В. И. Агеев. Кто из мастеров советского театра не мечтал о воплощении образа вождя. И всех, кто решался на этот подвиг, вначале одолевало сомнение — хватит ли сил, актерских средств, чтобы донести до зрителя образ величайшего теоретика и практика революционного действия.

В. И. Агеев подходил к роли Ленина неторопливо, много и упорно работая. В «Человеке с ружьем» Виктор Иванович только намечал образ вождя. «Это были первые шаги к дальнейшему изучению и работе над образом», — вспоминает Агеев.

Прежде чем приступить к работе над ролью В. И. Ленина, Агеев вместе с режиссером спектакля выехал в Москву. Они посетили музей Ленина. Виктор Иванович рассказывает:

— Мы часами изучали замечательные документы эпохи, фотографии, картины, портреты художников, зарисовки с натуры, скульптуры, показывающие Ильича. Мы чувствовали, что внешнее восприятие образа в его художественных воплощениях насыщает нас пониманием содержания, сущности образа.

В Чкалове мы продолжали работу над образом Ленина в двух направлениях: по линии дальнейших поисков портретного сходства: походки, манеры говорить, привычных жестов и раскрытия текста ленинских идей, которые частично нашли свое воплощение в «Человеке с ружьем».

Все ответственной становилась работа Агеева. Его задача состояла в том, чтобы заставить зрителя поверить в сценическую

правду образа. И Агеев оправдал надежды зрителей. Он бережно, тепло, осязаемо показал образ творца революции. Заключение Ленин, его пламенные слова о социалистической революции стирали грань между сценой и залом, объединяя актеров и зрителей в единую тесную семью советских патриотов. Те, кто имел счастье видеть Ленина живым, отметили «хорошо угаданную актером манеру говорить по-илличевски».

«В «Человеке с ружьем», — говорит В. И. Агеев, — рядом с образом вождя, в неразрывной связи с ним стоит образ человека из народа. Сцена встречи Ленина с Иваном Шадриным необычайно приковывала внимание зрителя. Но меня, как актера, глубоко волновала и другая картина. Ночь. Смольный. Ленин один, накинув пальто, просматривает бумаги. Потом, оторвавшись от материалов, сосредоточенно смотрит вдаль. Встает. Медленно идет к кровати, чтобы отдохнуть. Но неожиданно его озаряет мысль, Владимир Ильич забывает об отдыхе и стремительно идет к телефону, чтобы переговорить со Сталиным. Короткий разговор, и Ленин снова садится за работу. Это сложная картина. Ее нужно наполнить содержанием; ибо в ней показан Ленин-мыслитель, Ленин-вождь, который в товарище Сталине нашел своего ближайшего соратника и друга, способного решить самые сложные вопросы, связанные с победой революции.

Работая над этой сценой, я заботился о самом главном — чтобы в ней не прозвучало ни одной фальшивой ноты, чтобы минуты раздумья Ленина и разговор со Сталиным были показаны естественно, убедительно, чтобы зритель внимательно следил за каждым словом и движением Владимира Ильича. Успех пришел после того, как я понял и в меру своих творческих сил овладел внутренней сущностью образа».

Следующей постановкой театра явилась пьеса «Ленин в 1918 году». На фоне остро-развивающегося, исторически верного сюжета в пьесе ярко и убедительно показаны эпизоды великой борьбы за счастье народов, за социализм. Сталкиваются два мира — социалистический и капиталистический. Здесь и шпионы иностранных разведок, и представители европейской буржуазии, стремившиеся задушить молодую советскую республику, и предатели рабочего класса, дошедшие до открытого террора против деятелей революции. И над всем многообразием сюжетных линий и тематических узлов пьесы как гордый утес высятся образ В. И. Ленина, теоретика и практика революции, товарища и вождя, близкого, родного человека и требовательного учителя, простого друга и гениального полководца пролетарской революции. Продолжая линию работы, намеченную и осуществленную в спектакле «Человек с ружьем», театр в новой постановке дал более углубленный образ вождя.

Задолго до премьеры постановщик спектакля Л. Иост и В. И. Агеев вновь выехали в Москву, чтобы собрать новые мате-



Заслуженный артист РСФСР В. И. Агеев
в роли В. И. Ленина.

риалы и проверить то, что уже нашло свое воплощение на сцене.

Вспоминая об этой поездке, В. И. Агеев пишет: «Особенно запечатлелась встреча с Л. И. Фотиевой, бывшим секретарем Владимира Ильича. Мы дважды беседовали с ней, причем последняя беседа происходила в кабинете Ильича, в музее Ленина. Вся обстановка кабинета, вещи письменного стола и рассказ товарища Фотиевой о жизни, характере работы Владимира Ильича явились ценным материалом для более глубокого раскрытия образа и вдохновляли на новую работу».

Играя Ленина в этом спектакле, Агеев создал монументальный образ вождя. Ярче, естественнее звучала речь Ильича, строже и вместе с тем характернее стали жесты, походка. Артист обрел внутреннюю свободу и убедительность, ту простоту сценического рисунка, которая всегда пленяет зрителя.

В 1941 году театр поставил «Кремлевские куранты». В этом спектакле показан Ленин, мечтающий покрыть всю страну сетью грандиозных электростанций. Товарищ Ярославский в 1939 году на собрании работников искусств Москвы говорил: «Да, Ленин был в самом лучшем смысле слова мечтателем, в своих мечтах он предугадывал будущее, он, как и Сталин, намечает эти будущие черты коммунизма».¹

Если в спектаклях «Человек с ружьем» и «Ленин в 1918 году» были показаны зрителю первые опыты работы над образами вождей революции, то в «Кремлевских курантах» перед коллективом театра стояла более сложная задача — раскрыть глубоко и правдиво образ Ленина, мечтающего о строительстве грандиозных электростанций. В этой пьесе образ Ленина является центральным: его слова и поступки определяют собой все развитие действия; к нему устремлены все сюжетные линии пьесы. Если в предыдущих спектаклях театр имел дело с историческими хрониками, то в «Кремлевских курантах» историческая точность соблюдается не в изображаемых деталях, а в самом духе произведения, что давало возможность показать образ вождя революции более многогранным, ярким и живым. И в этом спектакле роль В. И. Ленина играл Агеев. Эта третья работа над образом вождя явилась вершиной его актерского мастерства. Наиболее яркой была сцена беседы Владимира Ильича с часовщиком. В ленинских словах, раскатистом смехе, мягком юморе звучала великая радость от того, что в советской республике живут чудесные люди, для которых труд превыше всего.

Надолго запоминался разговор Ленина, Сталина и Дзержинского с Забелиным — крупным специалистом в области электрификации. В этой сцене Агеев делает образ Ильича живым, конкретным, целеустремленным, масштабным. В каждой

¹ «Театр» № 1, стр. 15, 1947 г.

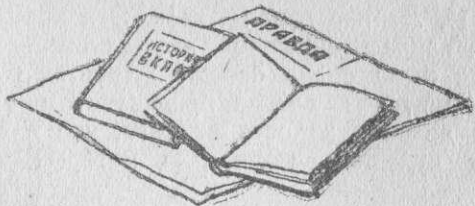
мысли Ленина зритель ощущает интеллект, волю вождя. В этой картине тепло передана великая дружба Ленина и Сталина. «Имени Сталина во всех его делах предшествует имя Ленина, равно как имени Ленина, подобно горному эхо, отзывается в веках имя Сталина». В этих замечательных словах «Правды» блестяще выражена мысль о духовной близости, общность интересов и стремлений, которые характеризовали дружбу великих вождей. И это нашло глубокое отражение в спектакле.

Роль И. В. Сталина играл М. Куликовский. Несмотря на ограниченность текста — Сталин показан в одной сцене в Кремле, — артист сумел найти верные интонации, ту степень точности и в облике, и в поведении, которая освобождала зрителя от необходимости следить за актером, а позволяла видеть только образ Сталина.

Импонировал зрителю и пластический рисунок роли. Артист отнюдь не копировал жесты, а нашел их точную и особенную характерность, помогающую полнее отобразить внутреннее движение образа. Исключительно экономное пользование жестами, их мягкость и вместе с тем законченность свидетельствуют о художественном чутье и такте артиста.

В трех спектаклях, посвященных вождям партии и народа, театр, решая большую творческую задачу, стремился, чтобы не только великие идеи марксизма-ленинизма вообразил в себя зритель, но чтобы он увидел замечательные образы Ленина и Сталина, беспощадных к своим врагам, потому что это враги народа.

Спектакли о вождях партии и народа вошли в историю театра, как самые яркие страницы, наполненные радостью исканий и творческих достижений.



ГОРЬКОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ

Горький принес в литературу безграничную ненависть к капиталистическому строю, безмерную любовь к человеку и твердую убежденность в необходимости переделать, перестроить мир, чтобы человек обрел подлинное счастье в свободном труде, в сознательном творчестве. Горький знал мысли и стремления народа, знал, что люди труда — единственно верные борцы за счастье человечества.

«Никто из крупных писателей нашей страны, да и в других странах, не знал так близко жизнь «низов» народа при капитализме. Никто из них не пережил на себе самом столько жестокостей и гнусностей со стороны господ-эксплуататоров. Никто из них даже просто не видел своими глазами столько замученных подневольным трудом и забытых гнетом капитала, как наш Горький, у которого все это выковало непримиримость и революционную ненависть к капиталистическому строю и беззаветную веру в освободительную силу коммунизма» (В. М. М о л о т о в).

Драматургия А. М. Горького открыла новую главу в истории русского и мирового театра. Продолжая традиции русской классической драматургии, пролетарский писатель в своих «сценах жизни» дал новые образы, незнакомые до него русскому театру, образы представителей молодого восходящего класса — пролетариата, образы пролетарских революционеров, закладывая тем самым основы социалистического реализма на сцене.

В главе «На рубеже двух эпох» мы отмечали, с каким интересом были встречены в Оренбурге (1902—1915 годы) «Мещане», «На дне», «Дачники», инсценировка романа «Фома Гордеев». Но воспитанные на драматургии Найденова, Потапенко и псевдо-народных мелодрамах актеры не всегда вскрывали идейную

глубину его произведений. Так «Мещан» актеры воспринимали прежде всего как семейную хронику, не видя социального конфликта пьесы, а Нила играли в плане «рубашечного героя».

Совершенно иной жизнью зажили пьесы Горького в 30-х годах; они стали ведущими в репертуаре советских театров. За годы революции неизмеримо вырос моральный и интеллектуальный уровень советского актера. «Революция, — говорил В. И. Немирович-Данченко, — углубила наше понимание искусства и сделала его мужественнее и сильнее. Великая преобразующая сила социалистической культуры подняла актера, наш театр, наше искусство на большую высоту. Актер стал не только полноправным гражданином страны Советов, но и «инженером человеческих душ». Вместе с писателями и драматургами он нес в массы идеи ленинизма. Творчество Горького, родоначальника советской литературы, стало близким и дорогим советскому актеру. В «сценах жизни» Горького он раскрывал не только художественное, эстетическое, но и социальное «зерно» каждого образа.

Поставленный в январе 1933 года в Оренбургском театре «Егор Булычев» произвел огромное впечатление на зрителей. В этом спектакле театр поднял и умело раскрыл большую социальную тему — крушение и гибель старого мира. Б. Ленин, исполняя роль Булычева, оттенял в этом образе сознание Булычевым обреченности, зря прожитой жизни. Зритель остро чувствовал, что герой пьесы — «не на той улице живет». Артист хорошо показывал, что Булычева страшила не смерть от рака печени, а мысль, что не было и нет смысла в его жизни, что все люди его среды чужды ему и он всем чужой. Булычев понял, и артист это ярко подчеркивал, что «жадность всему делу — начало». Рубль, т. е. частная собственность, господствует над душой и телом человека. И отчаяние Булычева оттого, что он не видит выхода, спасения от господства рубля, денег. Вот почему он ненавидит Башкина, Званцева, Варвару; отсюда его бешенство, ярость. Б. Ленин умело раскрывал бессилие этого земного, крепкого, сильного человека. В его игре ясно ощущалась мысль о противоречиях мира капитализма, волновавшая Булычева; причем тема смерти (которую выдвигали на первый план иные исполнители этой роли) носила подчиненный характер.

Библиограф областной библиотеки М. В. Колесникова так передает свои впечатления об игре Б. Ленина. «Дело не в том, что актер показывал физическое умирание Егора Булычева — русского купца, заболевшего раком печени. Артист Ленин заставлял верить в неминуемость социальной смерти целого класса, причем он показывал человека во многом симпатичного, вызывавшего сочувствие у зрителя. Но сочувствуя лично Булычеву, зрительный зал проникался сознанием справедливости,

неизбежности распада и гибели всего класса Булычевых, капиталистов, стяжателей, собственников».

Спустя два года, драматический театр поставил одно из самых замечательнейших произведений Горького — «Враги». До революции «Враги» были запрещены к постановке. В Оренбурге пьеса пошла в 1935 году после того, как московские театры показали ряд блестящих спектаклей, из которых мхатовский по праву можно назвать классическим.

Уже самим названием пьесы Горький подчеркивал, что на великом историческом пути столкнулись два класса — буржуазия и пролетариат, — столкнулись как враги; так определял основное идейное звучание спектакля его постановщик Н. Аврушин. Стремясь разоблачить «хозяев», театр показывал волчий повадки и хищничество Скроботовых и Бардиных. Молодой режиссер верно понял замысел Горького, который сделал главным действующим лицом буржуазного лагеря пьесы Захара Бардина. В нем Горький видел типичного представителя либералов, которые прикидывались друзьями народа, манили народные массы демократическими лозунгами, чтобы подло обмануть их. Горький показывал, как в Бардине воплотились черты кадетской буржуазии, которая способна пойти на любой обман, лицемерие во имя спасения своих классовых позиций.

Актер, игравший Бардина, не только срывал с него фигурные листки либерализма, он показывал, что за добродушием барина скрывается хищник-эксплоататор. В первом акте актер отлично оттенял в образе Бардина любовь жонглировать словами, чтобы прослыть «добрым» фабрикантом. Во втором акте после убийства Михаила Скроботова либеральные фразы испаряются, и перед зрителем выступает собственник. Не только Бардин, но и другие представители буржуазного лагеря были верно обрисованы в спектакле. Причем ни один из образов, даже Бобоедов, не решался приемами агитки и плаката.

Хорошо показал театр рабочих; это живые люди, а не ходульные герои. И Левшин, и Ягодин, и большевик Синцов — подлинные представители рабочего класса. Зритель смотрел на этих людей в простых косоворотках и верил, что «они победят». Зритель чувствовал не только стойкость рабочих, их мужественный оптимизм, но и ироническое отношение к врагам, стремившимся утвердить свое недолговечное господство.

Горький высоко ценил передовую демократическую часть русской интеллигенции, верил в ее творческие силы, в ее способность создавать огромные духовные и материальные ценности. В своих пьесах об интеллигенции Горький выступал не только как друг и защитник, но и как строгий судья. В 1938 году театр поставил пьесу «Дети солнца». Перед режиссером театра Иостом стоял вопрос — как показать основного героя Протасова — «доброжелательно», честно, с уважением к его идеям, или обличить и осмеять ученого, и тем самым вызвать у зрителя

неприятель к Протасову. Режиссер понимал, что Протасов не Самгин и не Шалимов. Это — «обаятельный в своей искренности» (по словам Горького), бескорыстно влюбленный в науку ученый. Пусть Протасов благороден, чист, все равно добиться торжества правды немыслимо путем только личного самоусовершенствования и научной деятельности. Поэтому играть Протасова, решал режиссер, надо со всей искренностью, без «нажима», и зритель верно оценивает позицию Протасова.

Исполнитель роли Протасова артист Агеев глубоко раскрывал внутренний мир чувств ученого, который видел солнце над своей головой, но не замечал, что все окружающее погружено во мрак. Зритель вначале симпатизировал Протасову, но по мере развертывания конфликта все сильнее ощущал беспочвенный идеализм ученого и осуждал Протасова за его невнимание к человеку, к интересам народа. В спектакле страстно прозвучала горьковская мысль, что людей науки и искусства постигает мучительная драма, если они не связаны крепкими узами с народом, что подлинно научное и художественное творчество возможно только при условии тесной органической связи с народными массами.

Вслед за «Детьми солнца» театр ставит «Варвары». Инженеры, приехавшие строить железную дорогу в уездный город Верхополе, называют этот город «Огненной землей», а жителей «дикарями». Себя же они считали «цветом цивилизации». Перед постановщиком стояла серьезная задача — показать зрителям, что варвары не только «дикари», но и «цивилизаторы». Режиссер Рахманов раскрыл в спектакле идею Горького и нанес удар и по мещанству, и по наиболее расслабленной, мягкотелой части интеллигенции. Одновременно театр верно вскрывал и другую мысль Горького, что «Черкун и Цыганков — это две стороны одной и той же монеты, капиталистической монеты». Артист Ермилов оттенял в Черкуне главное: капиталистическое предпринимательство; внешнюю цивилизованность; артист Тальмо, исполняющий Цыганкова, показывал голый расчет этого «варвара». И зритель видел, что перед ним люди, дополняющие один другого, а оба вместе они отражали подлинное лицо капиталистического мира, культура которого несет людям моральное растление.

Накануне Великой Отечественной войны театр поставил пьесу «Мещане». Режиссер спектакля Иост правильно понял идейный замысел пьесы и немало поработал над его сценическим воплощением. Наиболее ярко прозвучала в спектакле основная тема Горького: жизнь — это деятельность, радость труда сознательного, общественно-полезного; во имя этой высшей цели надо бороться с миром корыстолюбия, мещанства, варварства. Представителем нового мира, для которого труд — радость жизни, в пьесе показан рабочий Нил. Артист Добротворский правильно оттенил в образе Нила его героизм в противовес ме-

щанскому индивидуализму Петра Бессеменова. Нил признавал «правду творчества» новой жизни в то время, как Петр отстаивал неизменность и вечность существующего порядка. Большой удачей в спектакле был Перчихин в исполнении Агеева. Артист хорошо передавал его наивную, почти детскую доверчивость.

Однако в спектакле были и недостатки. Артист Кирсанов, исполнявший роль старика Бессеменова, превратил этот образ в карикатуру. По Горькому — Бессеменов — взбесившийся мещанин, тупой и жадный. Между тем в театре его показывали рафинированным истериком. Серьезное возражение вызывали у зрителей некоторые купюры, произведенные в пьесе. Так, в начале IV акта выпал прекрасный монолог в роли учительницы Цветаевой, рисующий ее, как энтузиастку своего дела. Выпали также интересные, социально звучащие монологи в роли студента Шишкина. Это значительно обеднило обе роли и, быть может, поэтому исполнители их мало запоминались. Все это снижало идейный уровень спектакля.

Следующей постановкой театра явилась «Васса Железнова», пьеса «о безнадежно больном классе», каким была русская буржуазия в последние годы перед революцией. В глубине души Васса Железнова не верила в смысл и необходимость того дела, которому она отдавала свои силы. Это своеобразное бунтарство в какой-то мере роднит Вассу с Егором Булычевым. Театр показал эту пьесу Горького недостаточно убедительно и верно. Основной образ спектакля — Васса Железнова — явно не удался артистке Альбицкой. Показывая властность Вассы, Альбицкая не сумела раскрыть истинных причин этой властности — эгоизма, тщеславия и алчности Железновой, ее умения применяться к «духу времени». Ее Васса была излишне суетливой и даже истеричной, что никак не вяжется с образом Горького. Не удался театру и образ революционерки Рашели. Когда она произносила свои знаменитые слова, обращенные к Вассе: «Не много жизни осталось для таких, как вы, для всего вашего класса хозяев. Растет другой хозяин, грозная сила растет. Она все раздавит, раздавит...» — зритель не ощущал исторического смысла этих слов. Ибо актриса Асенкова создавала образ слабовольной, тихой женщины «камерного» плана, а не профессиональной революционерки.

В начале войны театр показал «На дне», пьесу, которая явилась важным этапом не только в развитии Горького, но и всей русской литературы. Режиссер Решимов ставил перед актерами большую задачу — донести до зрителя великую жажду правды, о которой мечтали многие герои Горького. Что такое «правда»? Где искать ее, как пробиваться в новый социальный мир, в мир справедливости?

Режиссер хотел, чтобы особенно ярко прозвучала тема Сатина о «лжи — религии рабов и хозяев», стремился показать,

что свобода, стремление к освобождению есть подтекст пьесы.

Однако актер Виноградов, исполнявший роль Сатина, не раскрыл его чувства внутренней свободы, его вражды к «возвышающему обману». Не добился театр и четкой обрисовки образа Луки. Исполнитель этой роли пытался перечеркнуть Луку, изничтожить его, превратить в мелкого честолюбца. Его Лука утешал, чтобы «возвеличить себя в своих глазах игрой на чужих страданиях». Между тем горьковский Лука скорее утешал людей, потому что хотел заглушить «зубную боль в сердце». Упрощение Луки снижало не только образ, но и весь спектакль. Артист Слегов не совсем верно играл Пепла. У Пепла удало не только от избытка энергии, но и от безвыходности и обиды на людей, которые сделали его вором. «Надо так жить.., чтобы самому себя можно было уважать». Вот этой тоски по новой жизни актер не показал.

Барон артиста Побегалова был лишен многих черт горьковского барона. Артист иронизировал над его аристократизмом, а надо было всем поведением обличить паразитизм аристократизма. Был в спектакле и общий недостаток. В горьковской ночлежке режиссер расположил в разных позах героев «дна», и они дискутировали о судьбах человечества. Холодом и равнодушием веяло со сцены. Поэтому философия Сатина «Человек выше сытости», «Человек — это звучит гордо», т. е. то, что должно было поднимать настроение в зале, угасало и оставалось почти не замеченным зрителем.

Горький всегда умел находить «общее слово времени». В каждой его пьесе остро ощущается горячая историческая почва... Когда в 1913 году Московский Художественный театр, вслед за «Братьями Карамазовыми», инсценировал другой роман Достоевского — «Бесы», Горький выступил со своими знаменитыми статьями «О карамазовщине» и «Еще раз о карамазовщине», в которых протестовал против пропаганды теории «спасения души страданием». Протест Горького поддержали революционные круги русской общественности. Пьеса «Старик», продолжая спор с Достоевским, в яркой сценической форме обличает теорию «спасения души страданием».

В областном драматическом театре верно прочли и поставили «Старика» Горького (1946 г.). Это был серьезный экзамен на аттестат художественной зрелости, который держал весь коллектив театра.

«Старик» в театре имени Горького в постановке заслуженного артиста М. А. Куликовского был спектаклем большого идейного звучания. Осуждение Антона шло от одной сцены к другой и достигало своей кульминации, когда Антон вместе с Девушкой как трус убегает из дома Мастакова, видя крушение своих планов.

В чем трудность постановки «Старика»? Режиссер должен

был создать не только атмосферу тревоги, охватившей Мастакова, но и заставить зрителя внимательно следить за идейным турниром, который разыгрался между Мастаковым и Софьей Марковной, с одной стороны, и Стариком — с другой.

Образ Старика не лишен, на поверхностный взгляд, внешне привлекательных черт. Он говорит, что он против сытых, против мещанского самодовольства, держит себя независимо. Но это ни в какой степени не мешает, а, наоборот, помогает возможно резче обличить Антона. Артист Попов нашел ключ к раскрытию сложного образа Старика. У него злое лицо, взгляд исподлобья. Он — мастер, художник страдания. Свой спор с Мастаковым Старик — Попов вел тонко, с иезуитской логикой. Артист умело подчеркивал в Старике черты садиста и в то же время показывал, что в основе всех его рассуждений лежит страх перед жизнью. Его требование «пострадать» — не борьба со злом, которое царит в окружающей жизни, а отступление перед злом, неумение и нежелание бороться с ним.

Напротив, жизнедеятельность человека выражена в образе Мастакова, у которого, пишет Горький, светловолосое бородастое типичное лицо хорошего русского мужика. Мастаков утверждает: «Ежели справедливо говорить, работа всегда дороже денег». Артист Побегалов выдвигал на первый план эту решающую черту характера Мастакова. И тревога у Мастакова не оттого, что его лишат денег (ему их некому оставить, у него нет прямых наследников), а от сознания, что его лишат радости труда, жизнедеятельности, права бороться. И спор со Стариком Мастаков — Побегалов ведет не из жадности, а во имя справедливости. Всем своим поведением Мастаков как бы говорит: «Я делами искуплю зло, случайно совершенное, дай же мне делать дело». Тема эта была глубоко и убедительно раскрыта актером, как одна из ведущих тем спектакля.

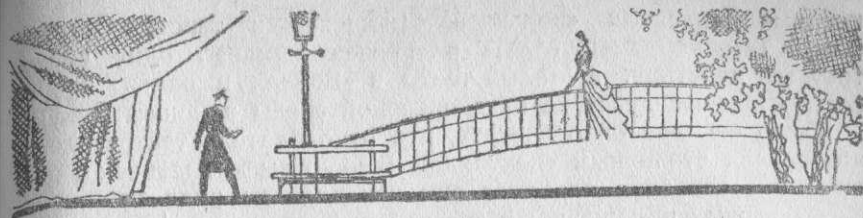
Другим «живым человеком», которого Горький противопоставляет Старика, является Софья Марковна. Она продолжает линию Елены из «Мещан». Умная, энергичная, красивая Софья покровительственно относится ко всем окружающим. В Ангарская умело передала самостоятельность Софьи. Однако артистка должна была более ярко подчеркнуть свое моральное превосходство и силу в споре со Стариком. Горький вложил в уста Софьи столько иронически разящих стрел против «радости мучительства», что их полностью надо было донести до зрителя. Зритель вместе с Софьей должен вести атаку против Старика. В этом вторая внутренняя, самая важная тема спектакля.

Художник С. Александров хорошо декоративно оформил спектакль. Высокие, стройные березы, большой сад и леса стройки около дома Мастакова своей спокойной величавостью еще резче оттеняют тревогу Мастакова. Напротив, внутреннее убранство дома, полумрак, большие темные портьеры и трепещущая,

освещенная луной занавеска над окном удивительно гармонируют с настроением Мастакова, который мечется между Стариком и Софьей Марковной.

Успех «Старика» ко многому обязывает театр, носящий имя великого пролетарского писателя. Театр призван широко пропагандировать горьковские идеи. Алексей Максимович горячо любил народ и работал для народа. Горький воспевал человеческий труд. Он писал: «Радостно жить и бороться в стране, где великая мудрость партии и железная воля ее вождя Иосифа Сталина навсегда освобождает человека от проклятых навыков и предрассудков прошлого». Горький утверждал, что мы живем в эпоху, когда человек осознает себя как силу, действительно изменяющую мир.

Задача театра — показать этого человека, большевика, строителя нового социалистического общества. Показать все лучшие произведения Горького, в которых он борется за утверждение человека новой эпохи, за новый социальный строй. Быть театром имени Горького — высокая честь. Необходимо всем своим творчеством оправдать то большое доверие, которое оказала общественность города коллективу театра.



ОСВОЕНИЕ КЛАССИКИ

Оренбургский театр, как и большинство театров страны, многое сделал для освоения классики. Первые постановки произведений Островского и Гоголя в период 1918—1924 гг. не могли раскрыть «объективного смысла гениальных памятников русской общественной сатиры». Актеры играли как в «доброе, старое время», что касается режиссеров, то они реставрировали постановки дооктябрьского периода. Позже периферия шарахнулась в другую крайность. Весьма сомнительные успехи «левых» театров вскружили голову некоторым режиссерам, и, с легкой руки формалистов, они приступили к перелицовкам и переделкам Островского и Гоголя, видя в этом единственный путь «пересмотра» или «критического освоения» классического наследия. Всякий раз, когда оренбургская общественность и печать указывали на искажения Островского, например, в спектакле «Гроза» (1932 год), художественное руководство театра ссылалось на примеры Москвы, в первую очередь на эксперименты над «Лесом» и «Грозой».

Ссылались и на «новаторство» ленинградских театров, где, в частности, поставили «Бесприданницу» «под Метерлинка» (Малая сцена театра драмы им. Пушкина). Немалая дань была отдана иронической театральности, которой увлекались Ю. Заводский и Р. Симонов; по меткому выражению одного из критиков, театр «долго хватался за длинный шлейф Турандот», ибо ироническая театральность была воспринята, как самоцель, когда нужно было не просто иронизировать, а ненавидеть, и не только отрицать, но вместе с тем и утверждать.

Уже много позже, в 1946 году, когда театр показал «Волки и овцы» с целым рядом купюр и формалистических трюков, режиссер спектакля ссылался на опыт МХАТ'а и Малого театра.

которые допускали «вольное» отношение к тексту Островского. Так, например, МХАТ в «Грозе» вымарал одну сцену третьего действия, а Малый театр в «Волках и овцах» произвольно перенес действие из дворянской среды в монастырскую.

Было бы ошибочно считать, что руководители театра слепо подражали столичным спектаклям. В своих высказываниях о критическом освоении классики они исходили из ряда принципиально верных положений; в частности они апеллировали к Станиславскому, который призывал к новым постановкам классиков, «чтобы они (классические произведения) дошли до его (нового зрителя) чувств». Вместе с тем актеры и режиссеры утверждали, что в советское время качественно изменились мотивы человеческого поведения, а следовательно изменилось и отношение зрителя к старой драме, к судьбе ее героев, поэтому нельзя продолжать и развивать классическое наследие в советском искусстве путем показа его в неизменном виде.

Отталкиваясь от этих, не вызывающих спора положений, отдельные режиссеры Оренбургского театра, не умея, а часто и не желая глубоко понять в драматургии Островского и Гоголя их познавательную ценность, показав историческую обусловленность изображаемых явлений методом социалистического реализма, сводили дело к своеобразному «препарированию» великих произведений на формалистический лад или трактовали их в натуралистическом плане. Они забывали о прогрессивной роли классического наследия, богатство которого заключается прежде всего в его глубоко реалистических принципах художественного творчества.

Однако в большинстве спектаклей театр глубоко и правдиво раскрывал образы русской классической драматургии. Возьмем спектакль «Василиса Мелентьева». Режиссер С. Пронский посмотрел на «Василису Мелентьеву» глазами нашего времени. Критик «Чкаловской коммуны» пишет: «Областной драмтеатр, взявший курс на преодоление традиционно-мелодраматического подхода к «Василисе Мелентьевой» и на выявление заложенных в ней трагедийных элементов, успешно справился со своей задачей. В результате длительной и тщательной работы над пьесой зритель получил спектакль большого стиля. Прекрасно поставлена интродукция к драме (I акт), захватывает и сама драма. Садовская в роли Василисы обнаружила полную меру приущего ей сценического обаяния: четкий и филигранно отделанный рисунок роли, темпераментность, высокую культуру сценического слова. Очень эффектна в той же роли Озорнова, играющая с большим подъемом, но дающая несколько иной образ. Если Василиса — Садовская реалистична и всеми корнями связана с той бытовой средой, из которой она вышла, то Василиса — Озорнова более театральна и романтична, но именно поэтому более абстрактна и — с точки зрения конкретной жизненной правды — менее убедительна».



А. Я. САДОВСКАЯ,
Заслуженная артистка РСФСР

Бледно прозвучала в театре комедия «Доходное место». Режиссер Рахманов не нашел верного ключа к раскрытию основной идеи пьесы. «Суровый приговор» над чиновничьим миром не прозвучал сколько-нибудь сильно и убедительно. Как известно, тема спектакля — доходное место, «закон жизни», идеал чиновников — Вышневецких, Юсовых. Следовательно, задача режиссера — найти сценические краски для «осуждения» героев. Но в спектакле не оказалось ни сатиры, ни иронии, ни сценической правды, т. е. подлинного реализма, через который зритель мог бы познать мир Юсовых. Характерно, что даже основной образ не нашел четкой и верной трактовки. С чисто художественной стороны самая значительная роль в пьесе, несомненно, Юсова. Эту роль высоко ценил Добролюбов, по мнению которого, в создании этого образа «выразилось одно из главных свойств таланта Островского — умение заглянуть в душу человека и изобразить его человеческую сторону, независимо от его официального положения». На примере этого великолепно сделанного персонажа можно демонстрировать, как великие художники прошлого преодолевали соблазны схематизма.

Матерый взяточник и крючкотворец, Юсов, вместе с тем, отличается «благодушием и особенного рода совестью» (Добролюбов). Эта сложность типа делает очень интересным его сценическое воплощение. Справился ли с этой трудной задачей Агеев, игравший Юсова? Думается, что не вполне. Стремясь сочетать в своей игре чиновничью заскорузлость с «благодушием», он — сообразно своему темпераменту и обычному своему амплу — явно перегибал в сторону «благодушия».

И режиссер и актер не поняли, что Юсов — это не только «благодушие», а в первую очередь подобострастие, служащее ширмой для матерого взяточника. «Никто так грубо не ведет себя с подчиненными, как те, которые подличают перед начальством» (Добролюбов). Вот это подличанье, выливающееся в подобострастие и следовало заострить в образе Юсова. Но это, как и многое другое, прошло мимо внимания постановщика и актера.

Верно подошел театр к трактовке «Без вины виноватых». Успех спектакля определяла во многом Садовская в роли Кручининой. Артистка хорошо передавала основные черты Кручининой, присущие ей и от природы и как следствие постоянного глубокого горя, которое она носит в себе: моральную чистоту, печаль и неизменную, органическую деликатность к людям. Чувство художественной правды изменяло Садовской лишь в сцене со старухой Галчихой, где она, изображая «потрясенность», впадала в обычный «драматический» трафарет.

Островский считал, что «Незнамова очень трудно играть... Он является полупьяным, с дерзким видом, но дерзость у него стушевана некоторым конфузом... И в саркастической улыбке у него проглядывает румянец юности и конфуза». Вот этого

«румянца юности и конфуза» у исполнителя роли Незнамова — Новикова не было. В самом начале, при первом появлении на сцене, еще чувствовалось в нем (и в лице, и в поведении) что-то свежее, та юношеская чистота и стыдливость, которая должна пробиваться в Незнанове, несмотря на всю болезненную искаженность его психики. Но это многообещающее начало не имело продолжения, поскольку Новиков сразу же соскальзывал с верно найденного тона и в дальнейшем шел по линии наименьшего сопротивления. И только в последнем акте Новиков вновь обретал необходимую душевную сложность и искренность.

Дважды театр подходил к «Бесприданнице» — в 1940 году и в 1943 году, и оба раза не улавливал в полной мере «великой правды» этой драмы Островского. В центре спектакля должна быть Лариса. Лариса — бесприданница, и в этом ее «недостаток», отсюда ее беды. Вожеватов говорит: «...теперь женихов-то в самый обрез: столько, сколько приданных, лишних нет — бесприданницам-то и недостает». И чтобы найти свое «место в жизни», Лариса выходит замуж за Карандышева. Затем следуют одно разочарование за другим. После поездки за Волгу Ларису, как вещь, разыгрывают в орлянку Кнуров и Вожеватов. Когда Карандышев бросает в лицо Ларисе: «вы вещь», — бесприданница хватается за это слово, потому что в одном этом слове раскрывается для нее самой ее положение, ее судьба.

— «Лариса: Вещь... да, вещь... Наконец слово для меня найдено, вы нашли его».

Эта тема должна была прозвучать в спектакле как пламенный протест, как трагедия русской девушки, ставшей вещью в руках Вожеватовых. Рядом с этим режиссер обязан был подчеркнуть в спектакле, что не Карандышев, а Паратов убил Ларису, обличить паратовщину. Но ни в первом, ни во втором спектакле, поставленном в 1943 году в дни смуты русской классики, эти ведущие темы не были полностью раскрыты режиссерами театра. И тем не менее, на этих спектаклях «Бесприданницы» следует остановиться, так как в них явственно видна типичная для периферийных театров ошибка — трагедию Ларисы подменили мелодрамой, сентиментализмом.

В 1940 году «Бесприданницу» ставил режиссер — дипломник Государственного института театрального искусства И. В. Армашевская. Театр пошел навстречу начинающему режиссеру, предоставил в его распоряжение все средства сценического оформления, выделил для спектакля лучшие актерские силы. Ларису играла Озорнова. Местами она впадала в обычный театральный трафарет, но некоторые сцены (например, сцену с пением в III акте) она вела с такой подлинностью переживания, которая заставляла зрительный зал, если не замирать, то во всяком случае — затихать и досадливо морщиться от скрипа дверей, отворяемых где-то вдали, за пределами зала.

Очень продуманно, ломая обычный шаблон в трактовке этой

роли, играл Карандышева Новиков. Он сумел донести до зрителя сложную «диалектику души» этого смешного и жалкого человека, который под своей большой и самолюбивой мнительностью таит элементы подлинной человечности.

У артиста Судьбинина оказались все данные для роли Паратова, но он сильно упрощал эту роль. При всем цинизме Паратова в нем еще шевелятся остатки какой-то «порядочности», которые, обманывая других, обманывают пока и его самого. В частности, отрывая Ларису от жениха и увозя ее на пикник за Волгу, он мог еще и не думать тогда, что непременно обманет ее. У Судьбинина же — это вполне сознательный подлец, действующий с заранее обдуманной намерением. Кроме того, изображая властность Паратова, Судьбинин делал его излишне и как-то примитивно грубым.

Артист слишком прямолинейно понял задачу режиссера. Он должен был показать мнимое благородство Паратова, вместо этого он его полностью «уничтожил».

Однако не только по этой причине спектакль получил неверное звучание. Весь конфликт Ларисы — Паратова — Карандышева разрешался в плане мелодрамы, несмотря на то, что Новиков — Карандышев стремился преодолеть режиссерскую направленность спектакля. Поэтому трагедия русской девушки не прозвучала в спектакле во всей своей суровости, страстности и силе.

В спектакле, поставленном П. Харлипом в 1943 году, Ларису играли по очереди две актрисы: Кацемон и Тагац. У первой была искренность и трогательность. Но мало было в ней силы и страсти, если не считать последних, «предсмертных» минут, которые она вела достаточно ярко. Вторая исполнительница, более выразительная и эмоциональная, внешне мало подходила к роли Ларисы. Кроме того, актриса не сумела четко определить главное в характере Ларисы, отчего образ ее лишился единства и цельности.

Подлинным украшением спектакля являлась Садовская в роли матери Ларисы. Наслаждение доставляла зрителю талантливая игра Тарасова — Робинзона, свободная от излишней буфонности и местами (например, в четвертом акте) лирически мягкая. Трудную роль Карандышева очень интересно и подчас захватывающе сильно исполнял Щукин. Спорна лишь излишняя «уховатость» и прямолинейность созданного им образа. Избрав доминантной своего сценического поведения ущемленность Карандышева и его самолюбие, Щукин оставил в тени положительные черты этого человека, противопоставившие его Кнуровым и Паратовым.

Побегалов, несомненно располагавший внешними данными для роли Паратова, создавал образ, который был по-своему достаточно ярким, но это не тот образ, какой дан в пьесе. Побегалов упрощал Паратова.

Вожеватов в исполнении Олегова настолько был «игрив», что от его купеческого нутра ровно ничего не оставалось. Что касается Зеленого в роли Кнурова, то, при всей внешней импозантности, он был совсем не «страшен». Поскольку в лице Паратова, Вожеватова и Кнурова Островский вывел социальных хищников, которые и были настоящими убийцами Ларисы, неудачное исполнение этих ролей являлось крупным недостатком спектакля.

Весной 1946 года театр показал одну из самых блестящих комедий Островского: «Волки и овцы». Буржуазная критика была недовольна Островским за его попытку высмеять и российское купечество, и представителей крупной промышленности — Беркутовых. Поэтому в дореволюционные годы «Волки и овцы» ставились так, чтобы не обидеть ни тех, ни других.

В Оренбурге «Волки и овцы» впервые были поставлены в январе 1876 года, т. е. через месяц после премьеры в Москве. В течение 72 лет накопилось немало штампов в показе Мурзавецких и Лыняевых. Перед режиссером спектакля В. Менчинским стояла задача — разоблачить не только «волков», но и оценить по достоинству и «овец», сохранив ироническое «сочувствие» к ним Островского.

Сократив текст комедии, отдав дань гротеску, В. Менчинский поставил яркий спектакль. Глазами советского художника посмотрел он на людей пореформенной России; не натуралистические детали быта, не жанровые подробности, а характеры привлекли внимание режиссера. Раскрывая «душевный мир» хищниц — Мурзавецкой и Глафиры, волчьи аппетиты салонного кавалера Беркутова и либерализм героя-«тюфяка» Лыняева, постановщик остался верен принципам сценической правды и исторической конкретности. Обращаясь к оценке отдельных участников спектакля, следует сказать, что большое впечатление оставляла игра А. Садовской. В образе Мурзавецкой Садовской рассчитаны были каждое слово, каждая интонация, каждый жест. Обнажая хищничество Мурзавецкой, актриса не забывала о многогранности ее характера.

А. Арапова вела ту же роль более прямолинейно. Она хорошо передавала властность Мурзавецкой, ее грубость и «вольчью» алчность, но другие стороны этого образа были выражены в ее исполнении недостаточно явственно.

Трудную роль Глафиры играла молодая актриса М. Гермацкая. Исполнительница и режиссер несколько упростили образ Глафиры, оставив ей только хищничество (и при том холодное и расчетливое) и забыли ее человеческую «предисторию», не лишенную известного драматизма. Правда, в сцене с Лыняевым есть такой момент, когда Глафира — Гермацкая плачет, и даже не просто плачет, а рыдает. Но зритель не принимал этого момента всерьез, и было бы гораздо лучше вместо этих «театральных» рыданий дать Глафире минутку-другую грустно-

го и искреннего раздумья над той сомнительной жизненной перспективой, какую она себе наметила.

Спорным в спектакле явился образ Аполлона Мурзавецкого. М. Куликовский предпринял смелый эксперимент, взяв на себя эту роль. Во втором акте (когда Мурзавецкого, более или менее вытрезвленного, привозят в дом Купавиной) артист создавал яркий образ опустившегося дворянина-пропойцы. Речь, походка, объяснение с Купавиной сделаны свежо, с большим исполнительским блеском. Но в первом и третьем актах игра Куликовского вызывала возражения своей неестественностью (излишество движений и жестов, чрезмерная шумливость, явно ненатуральный голос). Оправдывать такую игру ссылкой на степень «опьянения» вряд ли было бы резонно.

В мизансцены В. Менчинский внес немало нового. Некоторые его находки удачны. Интересно, например, использована садовая решетка в сцене Чугунова и Горецкого, остро, умно обыграны и веревочка в сцене Глафиры с Лыняевым (по пословице «быть бычку на веревочке»).

Какие выводы можно сделать, опираясь на опыт Чкаловского театра? Коллектив театра в большом долгу перед зрителем — не все лучшее из наследия Островского и не всегда хорошо, в полную меру актерских дарований, звучало со сцены старейшего русского театра на Урале. Смотр русской классики, проведенный в 1943—1944 годах в Российской Федерации, показал, что многие периферийные театры добились высокой культуры исполнения.

Чкаловский зритель вправе ждать, что театр не только включит Островского в репертуар, но и раскроет подлинную народность, оптимизм и познавательную ценность его глубоко реалистических произведений.

* * *

Не только в Ленинграде, Москве, но и на периферии Гоголя ставили с первых дней революции, особенно «Женитьбу». Прав С. Данилов, когда он в своей книге «Гоголь и театр» пишет о популярности этой комедии в первые годы революции. Материалы, которыми располагает Чкаловский областной архив, в частности фонды наробраза, целиком подтверждают эти высказывания автора. «Женитьбу» действительно ставили часто, так как число действующих лиц было ограниченным, роли у актеров были давно «сделанными». Зритель дружно принимал комедию, и ее «возили» из одного клуба в другой. Играли актеры в плане «старых традиций», не ставя себе цели нового прочтения комедии.

Первая попытка взорвать «академические» каноны истолкования Гоголя в Оренбургском (Чкаловском) театре была сделана в 1935 году при постановке «Ревизора». «Огромный опыт по-

становки «Ревизора» за все 100 лет его существования на сцене не давал возможность нашему театру построить интересный и ценный спектакль, — писала «Оренбургская коммуна». Но режиссер решил «пересмотреть» Гоголя. И зритель выражал недоумение по поводу излишне гротескового, нередко переходящего в фарсовый, тона спектакля. Гоголевский текст не нуждается в отсебятине, даже если это не слово, а только жест (мы имеем в виду исполнителей ролей Осипа, Земляники, унтер-офицерши, Ляпкина-Тяпкина, жены Хлопова).

В 1947 году театр вновь поставил «Ревизора». Режиссер В. Менчинский дал интересное, но во многом спорное решение гениального творения русского драматурга.

«В чисто зрелищном плане превосходно разрешен, несмотря на ограниченность сценической площадки, финал спектакля с эффектно поставленной «немой сценой». Однако в спектакле часть персонажей, волею постановщика и вопреки воле автора, шаржирует. Для чего, например, Хлестаков в сцене с Земляникой смотрится в его лысину, как в зеркало, и даже обтирает ее платком? Для чего он же, Хлестаков, в сцене с почтмейстером вынимает у него шпагу, а почтмейстер потом уносит ее, держа обеими руками, и уходит при этом танцуя? В спектакле есть и удачные выдумки, но большая часть их носит гротесковый характер. Огротескованы также некоторые массовые сцены. Таково, например, в сцене, где чиновники дрожат перед завравшимся Хлестаковым, «дрожание», настолько гиперболизированное, что оно невольно отвлекает зрителя от того, что говорит в это время Хлестаков. Или обилие так называемого «хорового» смеха на сцене (совершенно беспричинного или мало правдоподобного, как, например, в финале) в явный ущерб тому смеху, который должен быть в зрительном зале. Или, наконец, эта буффонада со слесаршей и унтер-офицершей, в которой совершенно тонет связанный с этим эпизодом социальный момент. Приходится пожалеть, что В. Менчинский в погоне за «оригинальностью» постановки утратил местами чувство меры и сценической правды, и это намного снизило качество его работы»¹.

* *

Значительным событием в истории театра явилась постановка «Бориса Годунова». Этим спектаклем театр отмечал столетие со дня смерти А. С. Пушкина. Три режиссера театра: Н. Медведев, М. Рахманов и С. Пронский работали над постановкой трагедии. Они тщательно изучали исторические материалы, чтобы наиболее верно показать основного героя трагедии — народ.

Пушкина интересовала проблема взаимоотношения самодержавия и народа. «Бориса, по мнению Пушкина, народ ненавидит

уже за то, что он царь. Всякое преступление народ поставит в вину царю. Народ заранее ненавидит царя, заранее враждебно смотрит на него. И дело здесь не в самом Борисе. В сущности Борис прав: делает ли царь — по своему мнению — добро народу или зло, — его все равно ненавидит народ, ибо от царя он не ждет блага, да и не может ждать. Царская власть — чуждая народу власть: — это голое подавление, сила открытого угнетения, не больше. Такова мысль Пушкина. Народу не нужен царь, непонятна его власть. Так Пушкин стремится оценить самодержавие мнением народным, даже не понимая классового механизма самодержавия»¹.

Чтобы донести эти мысли Пушкина до зрителя, постановщики трагедии отказались от всяких купюр. История русского театра еще не знает примера, чтобы «Борис Годунов» полностью был поставлен на сцене провинциального театра; только в Ленинграде в театре имени Пушкина ставились все 23 картины. Заслуженный деятель искусств РСФСР Н. А. Медведев пишет в своих воспоминаниях:

«Этим спектаклем театр держал серьезный экзамен. И справедливость требует сказать, что выдержал он его на «отлично». Эта работа театра получила общее признание: спектакль был событием не только в театральной жизни Оренбурга. 25 апреля 1937 года Дом актера ВТО в Москве посвятил вечер обсуждению двух наиболее интересных постановок «Бориса Годунова» на периферии — в Новосибирском и Оренбургском театрах.

Спектакль был очень ярко оформлен. В Москве и в мастерских театра по эскизам художника С. Александрова были изготовлены костюмы, полностью отражавшие эпоху. Весь коллектив театра принимал живейшее участие в подготовке спектакля, продемонстрировав подлинное творческое горение. Предварительная работа с актерами над стихом велась одновременно тремя режиссерами: Медведев занимался картинами Годунова, Пимена, в корчме, Пронский — «польскими» картинами и Рахманов — массовыми сценами. Они же вели работу над этими картинами в «выгородках». Так как спектакль готовился параллельно всеми режиссерами, это очень сократило срок постановки. Руководство сводными репетициями перешло к основному руководителю — Медведеву. В спектакле была использована музыка Мусоргского.

Работая над «Борисом Годуновым», мы забывали счет времени. Иногда с раннего утра до вечера постановочная группа, сидя в зале, принимала гримы и костюмы исполнителей не только центральных ролей, но и участников массовок. Все работало с увлечением, не зная усталости; все хотели чем-нибудь помочь и гордились этим спектаклем, который стал любимым детищем театра.

¹ «Чкаловская коммуна», 24 февраля 1947 г.

¹ «Русские классики и театр», стр. 269, 1947 г.

Годунова играл Адолин. Борис — незаурядная личность, крупный государственный деятель. «Борис Годунов, — писал Белинский, — не был человеком ничтожным и даже обыкновенным; напротив, это был человек ума великого». Адолин уже в первом монологе искренно развивал перед боярами гуманную государственную программу. Артист глубоко раскрывал причины личного и социального одиночества Бориса.

Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать —
Но отложил пустое попеченье...

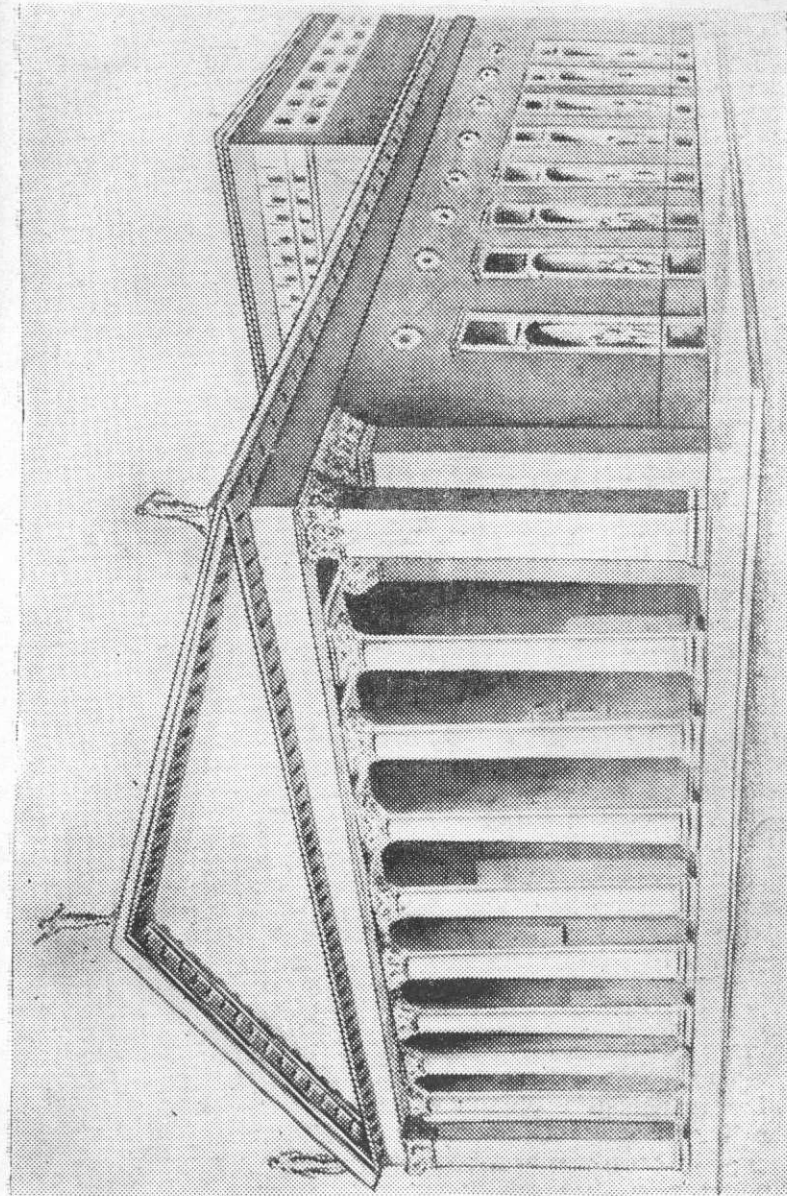
В последней, исключительно трудной и сложной картине Адолин поднимался до подлинно трагических высот. Переход от разговора с Ксенией и Федором к потрясению (при известии о том, что воскресло имя Дмитрия) артист проводил с блеском. Превосходно играл Пимена Агеев и Марину — Озорнова. Спектакль был слитен во всех своих частях. Развитие сценического действия не останавливалось ни на одно мгновение. «Борисом Годуновым» театр достойно отмечал знаменательную дату — столетие со дня смерти величайшего русского поэта А. С. Пушкина».

* * *

Каждая эпоха по-своему понимала и ставила Шекспира. Советский театр, в том числе и периферийный, гостеприимно открыл двери героям великого английского драматурга. С одной стороны — это благородные носители передовых идей эпохи Возрождения, отважно и мужественно борющиеся против общественного зла, против несправедливости и эгоизма людей, — таковы Гамлет, Отелло, король Лир, Тимон Афинский и др. С другой стороны — Яго и Макбет, Эдмунд и Гонерилья, воплощающие предательство, эгоизм, подлость, скупость, корыстолюбие.

Советскому народу этот величайший поэт Возрождения близок реализмом, народностью и гуманизмом своего творчества. История постановок шекспировских пьес на оренбургской сцене отражает творческое возмужание советского театра в целом. Преодолевая формализм и вульгарный социологизм, театр стремился дать подлинного Шекспира. На этом пути у коллектива театра были и неудачи и определенные достижения.

В 1934 году театр поставил «Гамлета». Этот спектакль заслуживает особого внимания, так как является ярким примером того, как не надо ставить Шекспира. За несколько дней до постановки художественный руководитель театра А. Верховский выступил в «Оренбургской коммуне» со статьей, посвященной «Гамлету», в которой писал, что свою основную творческую задачу видит в том, чтобы показать в «Гамлете» «феодала эпохи распада феодализма».



Чкаловский драматический театр им. Горького после реконструкции (1948 г.).

В спектакле было нарочито подчеркнуто все, что касалось характеристики быта и экономического положения при датском дворе в «эпоху распада феодализма». Но не было главного — не было Гамлета-мыслителя, не было Гамлета-человека, глубоко потрясенного царящим в окружающем его мире злом, не знающего средств его преодоления, но глубоко жаждущего истины и справедливости. Постановка «Гамлета» явилась типичным проявлением вульгарного социологизма.

Спустя три года режиссер Рахманов поставил «Отелло». На этот раз театр правильно сформулировал основную идею трагедии, но не сумел ее ярко донести до зрителя. Артист Воробцев играл Отелло в узко бытовом плане. Его мавр был только и исключительно разъяренным ревнивцем. Что касается Яго, то у зрителя возникало недоумение: каким образом Отелло мог быть опутан столь неуклюжим и столь подозрительно навязчивым хитрецом. Изящный и пленительный образ Дездемоны создала Озорнова. «Наибольшего обаяния достигла актриса в последнем акте, в сцене перед уходом ко сну».¹

В 1940 году театр вернулся к Шекспиру. Художественный руководитель П. Харлип поставил «Ромео и Джульетту». В своей статье, опубликованной в газете, режиссер писал, что «тема трагедии — любовь, сметающая на своем пути все другие побуждения». Герои трагедии слушают только голос своего сердца. Но так как Ромео и Джульетта не хотят покориться «другим побуждениям» — они гибнут, сраженные законами своего века». Таков был замысел постановщика; однако воплотить его на сцене удалось далеко не в полной мере.

Художник Александров с большим вкусом оформил спектакль. Архитектурный ансамбль залитой солнцем Вероны, палаццо Капулетти, готическая спальня Джульетты, феодальная усыпальница — все это не только удачно оформляло спектакль, но представляло самостоятельный художественный интерес.

Все, что касалось внешнего оформления спектакля, казалось, говорило, что театр, наконец-то, достаточно подготовлен к созданию шекспировского спектакля. Но в театре не нашлось исполнителя центрального образа пьесы — Ромео.

Шекспировский Ромео, как и большинство шекспировских героев, дан в развитии. Его страсть растет и расцветает на глазах у зрителя, и он превращается из неопытного и меланхолического мальчика в упоенного счастьем юношу, а затем — под ударами судьбы — в зрелого и твердого в своих решениях мужа. С Ромео — Гвоздиковым никаких метаморфоз не происходило, он был статичен и равен сам себе на всем протяжении спектакля.

Джульетта — Некрасова располагала, если не всеми, то во всяком случае многими данными, необходимыми для столь от-

¹ «Чкаловская коммуна», 30 сентября 1937 г.

ветственной роли: у нее — женственность, темперамент, хорошая дикция и, что особенно важно, проникновенное понимание роли. Но нам кажется, что поставленная перед необходимостью играть как бы за двоих (ввиду слабости своего партнера), артистка перенапрягалась, часто давала — позволим себе аналогию из области музыки — «форте» вместо «пиано», порой злоупотребляла «темпераментностью» в ущерб грации, характерной для образа Джульетты.

Пушкин находил, что «после Джульетты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркуцио, образ молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркуцио есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии». Артист Менчинский трактовал эту роль не совсем по-пушкински (его Меркуцио грубее), но по-своему он исполнял ее мастерски и настолько колоритно, что занял в спектакле — по степени успеха у публики — даже не третье, а второе место.

С интересом ожидал чкаловский зритель показа «Укрощения строптивой». Учет ли театр прошлые ошибки и неудачи, сумеет ли полноценно раскрыть великолепные шекспировские характеры с их брызжущей фантазией и необычайным чувством радости жизни. Дойдет ли до зрителя основная тема комедии — борьба двух сильных и гордых натур, борьба за свое человеческое достоинство, за право быть самим собой.

«Чкаловская коммуна» так оценивала спектакль: «В постановке областного драматического театра подчеркивается начало грубой силы и подавление личности в конфликте Петруччио и Катарины. Он подчиняет ее превосходством мужской физической силы и хозяйского своеволия. Испытание голодом и бессонницей — шутка, одна из тех практических шуток, которые были вполне в духе людей той эпохи. Катарина изображает грубо физическую сторону мук голода и бессонницы. Она собирает крошки со стола, в сцене с Грумио она следит за каждым движением последнего, когда тот ищет, не завалялся ли у него кусочек сухой корки в кармане. У нее сосет под ложечкой, она держится за живот и т. п. Того гляди, что начнется голодная рвота.

Естественно, что при такой трактовке отношений Петруччио и Катарины совсем неясно, что же ее, в конце концов, примирило с ним, за что она полюбила его. И хочет того или не хочет режиссер, создается впечатление, что ее воля абсолютно подавлена, тогда как на самом деле текст и общая идея пьесы не дают основания для такого заключения. Петруччио по основному рисунку роли — воплощение грубой силы, но отнюдь не импонирующий Катарине друг и муж. Подобная трактовка мельчит философскую мысль комедии Шекспира, утверждавшего облагораживающее значение любви и учившего не обманываться видимостью вещей и людей.

Спектакль оставляет впечатление какого-то недоверия к Шекспиру. Не полагаясь на юмор драматурга, режиссер ввел от себя несколько комических интермедий и музыкальных номеров; ни те, ни другие не отличаются остроумием и поэтому воспринимаются как ненужные и излишние, тем более, что и ситуации и образы самой комедии содержат в себе достаточно материала для создания веселого, радостного, яркого зрелища.¹

На протяжении ряда лет театру не удавалось в полной мере отобразить и запечатлеть в ярких образах Шекспира его огромную познавательную силу, оптимизм и глубочайший реализм.

Коллектив театра еще не раз вернется к произведениям русской и мировой классики. Следует ожидать, что актеры театра имени Горького проникнутся сознанием своей ответственности перед зрителем и создадут спектакли, которые будут на уровне самого передового в мире советского искусства.

¹ «Чкаловская коммуна», 2 сентября 1945 г.





В ДНИ ВОЙНЫ

Когда немецкие фашисты вероломно напали на страну Советов, чкаловцы, как и миллионы их соотечественников, жили одной мыслью, одной страстью: отстоять Родину.

Ушли громить врага тысячи тружеников городов и деревень нашей области. У станков, на полях колхозов и совхозов их сменили жены и братья, сестры и матери, старики и подростки. Поднялись на борьбу с захватчиками все культурные силы города. Чкалов стал кузницей военных и промышленных кадров. На вооружение армии и народа были взяты все виды искусства: живопись, кино, театр.

3 июля 1941 г. товарищ Сталин призывал соотечественников не знать страха в борьбе и самоотверженно идти на отечественную освободительную войну против фашистских поработителей. Все для фронта, все для победы! И чкаловцы трудились самоотверженно и героически. Казалось, что не только солдаты на фронте, но и люди в глубоком тылу пропахли порохом, пылью переходов, гарью пожаров.

Когда наша армия покидала родные города и села Украины, Белоруссии, Смоленщины, Ленинградской области, Чкалов с материнской заботой и лаской встречал своих соотечественников. В корпусах цехов, в каменных и деревянных амбарах, в жилых домах размещались люди, оборудование, материалы заводов и фабрик. В городе, в котором не было затемнения, остро ощущалось дыхание войны, и суровым бессонным трудом ковалась победа.

В те незабываемые дни из Ленинграда в Чкалов эвакуировался Академический Малый оперный театр; его встретили тепло и сердечно.

Несмотря на трудности военного времени, областные и го-

родские партийные и советские организации создали все условия для творческой деятельности театра-новатора, ставшего колыбелью советской оперы.

Война изменила облик Чкалова, люди многое пережили, стали взыскательнее. В театры пришел новый зритель — зритель военного времени; это и чкаловцы, и москвичи, и ленинградцы, и киевляне, и одесситы — все они были представлены в зале.

Ленинградцы поставили «Евгения Онегина». «Чкаловская коммуна» писала: «Театр сделал хорошее и нужное дело, поставив эту любимейшую и популярнейшую из русских опер в переживаемый нами момент. В ней все свое, все родное, в ней «русский дух и Русью пахнет». А в дни, когда наша советская страна ведет Великую Отечественную войну с озверелыми немецко-фашистскими полчищами, посягающими на самое бытие русского народа и его национальной культуры, подобный спектакль приобретает особое патриотическое значение. А несравненные музыкально-художественные достоинства «Евгения Онегина», этой жемчужины нашей оперной классики (а сколько у нас таких жемчужин!) преисполняют советского зрителя чувством национальной гордости за свое родное искусство».

Вслед за «Евгением Онегиным» Академический театр познакомил чкаловцев с другими крупнейшими произведениями русских и западноевропейских композиторов. Блестящее мастерство ленинградцев, их высокая исполнительская культура не могли пройти бесследно для творческих работников театров Чкалова, в том числе и для театра имени Горького.

В те дни зритель хотел видеть на сцене разоблачение звериного облика фашизма, его людоедской волчьей «морали». Он ждал от театра спектаклей, которые раскрывали бы лучшие черты советского человека — его бесстрашие, его неистребимую ненависть к врагу, его патриотизм. Коллектив театра горячо откликнулся на это законное требование зрительного зала. Первые же постановки театра воплощали высокие образцы героизма советских людей, моральное превосходство советского человека, благородство наших целей в войне.

В репертуар театра были включены пьесы, которые показывали лучшие стороны характера советского человека, с особой силой проявившиеся в первые годы Великой Отечественной войны. И «Русские люди», и «Фронт» и «Партизаны в степях Украины» вскрывали политические и социальные корни героизма советских людей. Основным героем этих произведений являлся народ, исполненный любви к родине. Центральные образы пьес были плоть от плоти, кровь от крови народа. Судьба этих людей раскрывалась, как звено в судьбе страны в целом.

Пьесы К. Симонова и А. Корнейчука отражали героико-романтическую линию в репертуаре театра. Они воспитывали в людях священную ненависть к врагу, презрение к смерти, когда речь шла о судьбе родины. Наряду с произведениями, отобра-

жавшими героизм советского человека в дни Великой Отечественной войны, театр ставил пьесы, которые рассказывали зрителям о героическом прошлом нашей отчизны. И «Давным-давно», и «Генерал Брусилов» с большой любовью обрисовывают русских людей, которые просто и мужественно защищали свое отечество от французских и германских интервентов.

Поскольку в первые месяцы войны пьес о героях боев с немецкими фашистами еще не имелось, театр обратился к таким произведениям, как «Парень из нашего города», «Шел солдат с фронта», «Олеко Дундич», в которых по-своему ярко была выражена тема советского патриотизма.

В начале августа 1941 года театр возобновил постановку пьесы Симонова «Парень из нашего города». «Пьеса написана еще до вероломного нападения германского фашизма на нашу родину, — отмечала «Чкаловская коммуна», — но она звучит так, как если бы была написана сегодня. Спектакль, поставленный П. Харлипом, в большинстве своих картин полон жизни и движения и смотрится с большим, местами захватывающим интересом. Артист Олегов, располагающий данными для создания образа советского героя, ярко обнаружил их в работе над ролью Сергея Луконина. В его темпераментной игре есть и сила, и лирическая задушевность. Олегов дает своего героя в развитии и росте, при этом во всех стадиях своего становления его Сергей Луконин сохраняет исконный облик «Парня из нашего города».

Менее удалась театру следующая постановка; сказалась торопливость в работе. Театр недостаточно глубоко и вдумчиво поставил пьесу Катаева «Шел солдат с фронта». Роль Семена Котко исполнял А. Вовси. Чудесно провел он ряд сцен (разговор с матерью за обедом, «лекция» о пушке). Но по характеру своего дарования все, даже трагедийные места Вовси окрашивал комедийными красками. Конечно, образу Котко свойственны оригинальность, чудаковатость, но это только краски, черточки характера, а не его сущность. В данном же случае эти черточки заслонили сущность, они стали как бы содержанием образа вместо того, чтобы лишь индивидуализировать его.

«Парень из нашего города» и «Шел солдат с фронта», несмотря на отмеченные недостатки, встречали хороший прием у зрителей. Каждое слово, направленное против врагов советского народа, вызывало в зале горячий отклик, актерам шумно и долго аплодировали. Однако творческие работники театра понимали, что этот горячий прием, эти шумные аплодисменты нельзя относить за счет достоинств спектаклей. Это было с одной стороны ярким выражением патриотизма зрителей, с другой — высоким доверием, какое они оказывали актерам. И актеры отвечали новыми, более зрелыми постановками, в которых раскрывалась деятельность советского человека на фронте и в тылу.

1942 год. Жестокие бои шли на Украине. С волнением и

тревогой следили чкаловцы за оперативными сводками, за действиями Красной Армии, которая выматывала активной обороной фашистские силы. Вместе с армией украинские сыны и дочери отстаивали каждую пядь родной земли. Рука об руку с другими народами-братьями поднялся украинский народ на смертный бой, загорелась земля под ногами немцев. Кроме большой линии фронта, любая деревня, любая роща, дороги, овраги и степи стали фронтами: сотни партизанских отрядов открыли военные действия. Одному из таких отрядов была посвящена пьеса Александра Корнейчука «Партизаны в степях Украины».

Нет нужды подробно знакомить читателя с фабулой пьесы. Организация партизан, начало их деятельности, один характерный, в яркой театральной форме переданный, боевой эпизод составляют все три акта. Самое ценное в «Партизанах» — это страстная политическая направленность, реализм и народность.

«Прозвучала ли пьеса в областном драматическом театре полным голосом? В значительной степени, да! Такие сцены, как смерть деда Тараса или гибель Долгоносика прекрасно разрешены постановщиком. Убедительны фигуры вожаков отряда Чеснока (артист Виноградов Д. В.) и Галушки (артист Агеев В. И.). Роли схожи, но индивидуализированы. Веришь, что эти люди действительно ведут за собой колхозников».¹

Когда-то Лев Толстой, показав в своих «Севастопольских рассказах» героизм русских солдат и матросов, писал, что главной причиной, побудившей их совершать свои изумительные подвиги, было чувство, «лежащее в глубине души каждого — любовь к родине».

Моральный облик советского человека, вставшего на защиту социалистического отечества, раскрыл К. Симонов в своей пьесе «Русские люди». В пьесе показан красноармейский отряд, оказавшийся во вражеском окружении; он ежедневно теряет своих людей, испытывает крайние лишения. Но ни командование, ни бойцы отряда не падают духом и ни на минуту не ослабляют воли к борьбе, обнаруживая удивительное бесстрашие и самоотверженность. Это ведущая линия пьесы была убедительно и ярко выражена в живых и сочно вылепленных образах спектакля. Командир отряда капитан Сафонов (его играл М. Куликовский) считает, что он не может «позволить себе бояться» именно потому, что он — командир. «Стой, Сафонов, и ни шагу назад! Умри, а стой!» — так сформулировал он лично для себя смысл обращения товарища Сталина к народу (3 июля), и на всем протяжении спектакля Сафонов остается верен этой правильно им понятой директиве вождя. И Валя, и Глоба следуют за Сафоновым. Этого требует ро-

¹ «Чкаловская коммуна», 15 февраля 1942 г.

дна, преданность народу, партии, Сталину. И они выполняют свой долг, не щадя жизни.

Зрители тепло и с волнением принимали спектакль. Герой Советского Союза Н. Городничев писал в «Чкаловской коммуне»: «Мне близки переживания людей, увидевших мертвого Глобу. Невольно вспоминается мне смерть друга Федора Мочалова. Помню, с каким волнением выступал я с прощальными словами над его могилой, и как поклялись мы, его боевые друзья, отомстить за его смерть. И мы отомстили. Десятки сбитых самолетов, сотни немецких трупов, исковерканных фашистских машин остались навсегда похороненными в русской земле. Уходя из театра, чувствуешь, что еще сильнее становится ненависть к врагу и еще горячее любовь к родине и своему великому русскому народу»¹.

К 25-летию Великой Октябрьской революции театр поставил пьесу об одном из героев гражданской войны — Олеко Дундиче. Дундич — серб по национальности, учитель по профессии, — всю жизнь посвятил освобождению своего народа от угнетателей — немецких империалистов. В войну 1914—1918 годов Дундич был офицером. Он перешел на сторону молодой советской республики, поняв, что Октябрь несет освобождение трудящемуся человечеству и его маленькому, но героическому народу. Пьеса А. Ржешевского и М. Каца показывает Дундича именно в тот момент, когда его части вместе с Красной Армией участвуют в разгроме белогвардейских полчищ.

«Постановка пьесы «Олеко Дундич» режиссером Московского Малого театра Б. И. Вершиловым за малым исключением не вызывает никаких возражений. Чувством реальной правды и художественным вкусом отмечены как общая трактовка пьесы, так и отдельные образы.

Талантливо, ярко, темпераментно вел роль Олеко Дундича К. Олегов. Особенно хорошо проходит восьмая сцена, в которой Олеко Дундич, выдавая себя за французского капитана Дервиля, является в штаб Шкуро. И актерски, и режиссерски эта сцена самая удачная во всем спектакле.

Большим тактом отмечено исполнение артистом М. Куликовским роли Павла Ходжича, идейного и личного врага Олеко Дундича, сербского офицера, продавшего интересы своей родины и перешедшего на службу в белогвардейскую разведку. Это — опустошенный человек, лишенный идеала и веры, преследующий лишь корыстные цели»².

Спектакль «Олеко Дундич», поставленный в дни тяжелых боев под Сталинградом, закалял волю советских людей в тылу, укреплял их веру в победу над врагом.

С первых дней войны партия и лично товарищ Сталин по-

¹ «Чкаловская коммуна», сентябрь 1942 г.

² Там же, 20 ноября 1942 г.

ставили перед Красной Армией задачу всемерного укрепления дисциплины, освоения техники и повышения воинского мастерства. Однако отдельные работники армии остались глухи к требованиям жизни; они считали, в частности, что бить врага надо «не умением, а числом». А. Корнейчук в своей пьесе «Фронт» подверг смелой и злободневной критике эти грубейшие недостатки некоторых военачальников. «Правда» по этому поводу писала: «Советский народ не боится смотреть правде в глаза, потому что твердо уверен в силе Красной Армии, хорошо знает, что основной тон и направление Красной Армии дают не оставшие от жизни люди типа Ивана Горлова, а новые люди, такие, как Огнев. Открытая критика недостатков Красной Армии идет от нашей силы. Их ликвидация сделает советскую армию еще более сильной, еще более боеспособной»¹.

В пьесе «Фронт» Иван Горлов показан, как носитель старого, консервативного, отжившего в армии, в то время, как в Огневе воплощено новое, растущее, жизнедеятельное начало — то, что обеспечило победу советских войск на полях сражений.

В областном театре имени Горького пьесу Корнейчука поставил заслуженный деятель искусств Татарской АССР В. Ф. Федоров. Роль Ивана Горлова исполнял новый для чкаловского зрителя актер — Шарымов. «С большим мастерством и подлинным проникновением в роль передал он грубую властность Горлова, его самоуверенную недалекость и воинствующее пренебрежение к культуре, его податливость на лесть, нетерпимость к критике, сохраняя вместе с тем то положительное, что есть в натуре Горлова — его прямодушие и искренность, силу характера и человеческую теплоту. Шарымов — Горлов убедителен от начала до конца, убедителен в каждом слове, жесте и движении.

Огнева играл Куликовский. Он хорошо передавал его благородную страстность, но иногда эта страстность подменялась у него излишней нервозностью, граничащей с утратой самообладания. Это несколько мельчило образ Огнева, лишая его той внутренней силы и значительности, которая должна не только противостоять неразумной властности Горлова, но и решительно преодолевать ее.

Менчинский в роли инженера Мирона Горлова дал обаятельный образ живого человека. Но ему нехватало большевистской крепости, четкости и той, может быть, несколько строгой собранности, какая должна быть у Мирона, крупного советского деятеля»². Отсюда некоторое несоответствие между словами, которые говорил Менчинский — Мирон и манерой их произнесения: слова-то крепкие и суровые, а манера говорить какая-то певуче-мягкая, «акварельная».

Большое впечатление оставил Гайдар в исполнении Виогра-

¹ «Правда», 29 сентября 1942 г.

² «Чкаловская коммуна», 17 февраля 1943 г.

дова. «Могут ли старые полководцы развиваться и стать знатоками приемов современной войны? — спрашивал Гайдар. Конечно, могут и не меньше, а, пожалуй, больше, чем молодые, если только они захотят учиться на опыте войны, если только они не будут считать для себя зазорным учиться и развиваться дальше». Эти слова старого большевика зритель воспринимал, как основную идею пьесы и горячо аплодировал Гайдару.¹

Спектакль «Фронт» вызвал горячий отклик зрителей. В начале 1943 года в Чкалове разместились одна из военных Академий, летные и зенитные училища. Когда профессора и преподаватели просмотрели спектакль, то большинство из них оценили пьесу, как материал, помогающий воспитанию военных кадров.

Спектакли шли при сплошных аншлагах. Именно в Чкалове, в глубоком тыловом городе, где в зрительном зале встречались офицеры, только что прилетевшие с фронта, и молодежь, ждущая боевого крещения, именно здесь остро ощущалась злободневность и политическая целеустремленность пьесы. Правда, можно было слышать упреки, что спектакль, поставленный в дни, когда народ празднует победу под Сталинградом, запоздал, что Горловы в большинстве своем перестроились или ушли из армии. Но пьеса Корнейчука вела огонь не только против них, но и против всякой отсталости, где бы и кто бы ее ни проявлял. Этим и объяснялся успех «Фронта». Вот почему спектакль вызвал горячие споры в дни, когда, несмотря на победу под Сталинградом, люди фронта и тыла чувствовали, что успокаиваться нельзя, что нужно вести борьбу с любым проявлением отсталости. Они осуждали «линию Горлова» и отдавали свои зрительские симпатии Огневу. Это свидетельствовало о растущей сознательности, расширявшемся политическом и культурном кругозоре советских людей, их глубоком патриотизме.

Весна 1943 года была в Чкалове самой «театральной» за все время войны. После «Фронта» драмтеатр показал превосходный спектакль «Генерал Брусилов» (о нем ниже). В Малом оперном с шумным успехом прошла «Иоланта» Чайковского; этот спектакль через год был удостоен Сталинской премии. Филармония организовала большой цикл симфонических концертов русской музыки. Великолепный оркестр Ленинградского Академического Малого оперного театра под руководством взыскательного художника Б. Э. Хайкина с огромным подъемом передавал глубоко национальный характер русской музыки. Эти знаменательные успехи завершались победой В. Соловьева-Седого, написавшего в Чкалове свою знаменитую песню «Прощай, любимый город». Весной 1943 года его удостоили за эту песню Сталинской премии.

¹ «Чкаловская коммуна», 17 февраля 1943 г.

Если «Фронт» и «Русские люди» раскрывали патриотизм советских людей, их ненависть к врагу и безграничную любовь к родине, их веру в победу, то такие спектакли, как «Давным-давно» и «Генерал Брусилов» показывали, как «воевали наши предки», как в памятные дни 1916 года лучший полководец русской армии защищал честь и достоинство русского народа. И хотя спектакли изображали прошлое, они наполняли сердца зрителей гордостью за русский народ, за его благородных сынов.

Из всех постановок периода Отечественной войны — «Генерала Брусилова» по праву следует занести в актив Чкаловского театра. Пьесе Сельвинского не так часто ставили на периферии, она не шла в Москве. Поэтому опыт Чкалова заслуживает особого внимания.

Весна 1916 года. Германский главный штаб, подтянув свежие резервы, предпринял последний решающий удар по Вердену. Одновременно немецкие полчища двинулись через горы в Тироль, чтобы захватить Италию. В эти критические дни, когда казалось, что немецкие варвары заполнят весь континент, выступила русская армия.

4 июня войска юго-западного фронта, руководимые замечательным полководцем генералом Брусиловым, прорвав линию австро-германской обороны, устремились на Запад. Грозный шквал брусиловской артиллерии сокрушал все, что в какой-либо степени сдерживало наступательный порыв русских богатырей.

Стремительное наступление русских армий явилось полной неожиданностью для австро-германцев. Начальник германского генштаба Фалькенгейм в своих мемуарах отмечает: «4 июня в Галиции, как гром с ясного неба, разразилась буря». Меньше, чем за месяц, русские войска взяли в плен около полумиллиона австро-германских солдат и офицеров.

Стремясь спасти положение на восточном фронте, германское командование сняло войска с осажденного Вердена, отозвало свои части из Италии. Под влиянием Брусиловского прорыва Румыния перешла на сторону союзников. Война на континенте вступила в новую фазу. Своим спасением Европа была обязана Брусилову, его бесстрашным богатырям, русскому народу.

В ожесточенной схватке на юго-западном фронте победила русская, а не немецкая стратегия, победил генерал-солдат Алексей Брусилов, а не расчетливый, но ограниченный, лишенный чувства нового, Людендорф.

Автор пьесы, как и автор спектакля заслуженный деятель искусств ТАССР В. Ф. Федоров превосходно вскрывали весь процесс подготовки прорыва, неприязнь русской ставки к Брусилову, его борьбу с Николаем II, начальником русского штаба

генералом Алексеевым, командующими северо-западным и западным фронтами безвольным Куропаткиным и хитрым, властолюбивым Эвертом.

Сцена в ставке, где решался вопрос — быть или не быть Брусиловскому прорыву, смотрелась с огромным волнением. Убедительно, шаг за шагом, опрокидывает Брусилов доводы своих противников. Его план широкого фронтального наступления полон новых идей. Дуэль Брусилова — пионера новой русской стратегии — с кастой старых генералов достигает кульминации, когда Брусилов, обращаясь к окружению царя, говорит: «Я слышал слово — противник, но не слышал слова — враг. А это существенно меняет дело. Что делать с врагом, как не уничтожить его». Б. Щукин, актер большого сценического обаяния, нашел свое решение образа Брусилова. Перед вами блестящий стратег, человек огромной воли, ученый, четко взвешивающий все за и против. Выдвигая на первый план глубокий интеллект полководца, Щукин, правда, забывал о другой его черте — солдатской душе. Брусилов Щукина больше ученый, нежели генерал, крепко связанный с солдатской массой. Следовало шире, ярче показать «солдатское» в образе Брусилова, его горячее русское сердце, которое всегда билось в унисон с миллионами сердец его чудо-богатырей.

Однако сила спектакля не только в том, что со сцены гневно звучало обличающее слово Брусилова, но и в сочности, яркости характеристик остальных персонажей. Стремясь показать ограниченность, опустошенность, беспринципность русской ставки, И. Сельвинский пошел по пути острой сатиры в обрисовке образов Куропаткина, Корнилова, Николая II, Эверта и других. Следуя за автором, актеры театра нашли свежие краски, чтобы показать своих героев во всей их колоритности. Не впадая в шарж, вместе со зрителем смеялся П. Тарасов над своим Куропаткиным — болтуном, пьяницей, для которого личная карьера была выше интересов родины. Остро был очерчен К. Олеговым генерал Корнилов, ставший впоследствии душой белогвардейского движения.

Хорошо был сделан образ Эверта, подлинного хозяина русской ставки, врага русского народа. Понимая, какое огромное значение для хода войны имеет русское наступление, Эверт в последнюю минуту отказывает Брусилову в помощи. Артист В. Менчинский умело оттенял цинизм и коварство Эверта.

Превосходно справлялся со своей задачей исполнитель роли царя Николая II М. Шарымов. Его Николай — безвольный, растерявшийся, временами упрямый прапорщик на троне. Генерал Алексеев — марионетка в руках Эверта; он не верит в стратегию Брусилова, в наступательный порыв русского солдата. Артист А. Вьюгин создал исторически правдивый портрет начальника русского генштаба. Своеобразно трактовал Людендорфа артист А. Побегалов. Допрос Корнилова, который так ма-

стерски проводил артист, показывал, что для А. Побегалова Людендорф — самовлюбленный, азартный игрок, готовый идти на любые авантюры.

Художественный руководитель Чкаловского театра Юного зрителя А. Л. Экслер дал высокую оценку постановке «Генерала Брусилова»: «Это спектакль большой театральной культуры. И работа режиссера В. Федорова, и оформление художника С. Александрова, и игра актеров были выразительны и четки; никаких следов театральщины, которая еще бытует на периферии, в этой постановке зритель не видел. Перефразируя Герцена, можно сказать, что этот спектакль на театре был нетеатрален, в то же время он сказал правду о замечательном русском полководце-патриоте. Артист Б. Щукин играл Брусилова скупно, без аффектации, но остро, политически верно раскрывая образ. Художник С. Александров для каждой картины нашел свое оригинальное решение. В комнате Брусилова большой портрет Суворова. В кабинете Эверта — Павла I. В ставке — серовский портрет Александра III, помещика, озирающего Россию, как свою вотчину. В этом сопоставлении исторических фигур чувствуешь острую мысль, желание художника усилить эмоциональное воздействие спектакля на зрителя».

Оптимизм — одна из коренных черт русского национального характера. Читая мемуары, дневники и записки участников Отечественной войны с Наполеоном, нельзя не заметить оптимизма, бодрости и морального превосходства людей 1812 года над теми, кто пытался поработить русскую землю.

В высказываниях Кутузова и рядовых партизан вы найдете жемчужины народного юмора, здоровый смех, который выражал радостное, оптимистическое, утверждающее начало характера русских людей.

Мы искренно улыбались, когда корнет Азаров «водил за нос» поручика Ржевского в комедии «Давным-давно». Ибо Ржевский забавным образом ошибался, не подозревая, что под мундиром корнета бьется горячее сердце чудесной русской девушки, мечтающей о подвиге на бранном поле.

Мы с интересом следили за «допросом», который учинял Кутузов молодому корнету Азарову. И отвечали взрывом здорового смеха, когда фельдмаршал впадал в «ошибку». Несколько минутами позже мы вместе с героями комедии смеялись над одураченным графом Нулиным.

В центре комедии — Азарова и Ржевский. Каждый из них одержим своей идеей. Шура жаждет подвига, поручик — схватки с врагом. Мечтая о подвиге, Шура Азарова идет на «обман». Почему в самом деле не может быть женщина-гусар. Почему, — говорит она Кутузову, — только мужчинам принадлежит право отдавать свою жизнь за родину. В этом основная идея комедии Гладкова.

Роль Шуры Азаровой — одна из самых трудных как по технике актерского мастерства, так и по эмоциональному воздействию на зрителя. Ибо Азарова выступает в двух разных по своему характеру образах — молодой девушки и бесстрашного корнета. Артистка Полетаева, исполнительница роли Шуры, была очень убедительна в сценах с Ржевским, когда она, как невеста, издевается над его гусарской «ограниченностью». Сколько жеманства, притворства и лукавства в каждой ее реплике. Мастерски проводит Полетаева и те сцены, когда она выступает в роли корнета. Особенно удачен второй акт — сцена опьянения и дуэли. С большим внутренним волнением проводит Азарова — Полетаева диалог с Кутузовым, где она отстаивает свое право — право русской женщины защищать отечество наравне со всеми русскими людьми.

Превосходно исполнял Куликовский роль Ржевского. Он пленял своей неистощимой энергией, темпераментом и той лихостью гусара, которая в крови Ржевского. Перед нами вожак-партизан, бесстрашный воин и неутомимый брестер, враг жеманниц и искренне увлекающийся человек.

Кутузов показан в пьесе скупом. Мы не видим гениального полководца и строгого начальника, тонкого дипломата и друга солдат. Такая трактовка осложняла задачу актера. Тем не менее Агеев сумел создать обаятельный образ русского фельд-маршала. В сцене допроса и в последующем награждении корнета Азарова Кутузов выступает как отец солдат. За его строгостью, хитрецей и лаской зритель чувствует большое любящее сердце русского патриота.

В годы Отечественной войны театр воспитывал зрителей в духе беспредельной любви к Родине. Интересы Родины превыше всего — эту мысль по-разному выражали Сафонов и Огнев, советские патриоты, деяния которых проложили путь к победе.

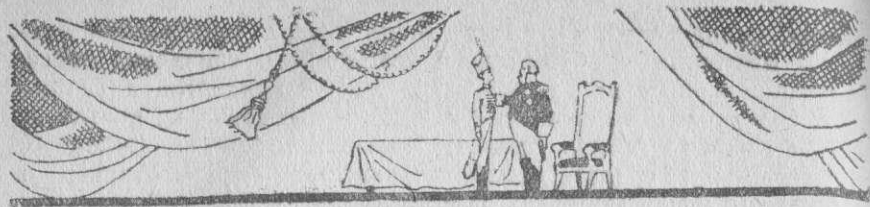
Показывая Сафопова и Огнева, театр как бы говорил зрителю: они превосходно продолжают боевые традиции Кутузова и Брусилова, но в их борьбе с исконными врагами русского народа было то новое, что создала сталинская военная наука и чувство советского патриотизма. Они защищали не только родную землю, но и новый общественный и государственный строй, новую идеологию. И это рождало у русских людей патриотизм нового качества, животворный советский патриотизм, негибаемую волю и умение противостоять любым коварным замыслам врага и побеждать его.

Театр освещал войну не только, как суровое испытание народа, его великий нравственный подъем, но и как нерушимое единство коммунистов и беспартийных, показывал неразрывную связь советских людей с партией и государством.

Было бы ошибкой оценивать работу театра в дни Великой Отечественной войны только по тому, что создали актеры на ос-

новой сценической площадке. Люди театра как верные патриоты отечества с первых дней вероломного нападения врага облегчали воинам их ратный труд. Тысячи концертов дали актеры театра имени Горького в госпиталях, в воинских частях, в домах Красной Армии. Дважды выезжали они на Западный фронт, чтобы передать подарки и показать свое искусство в первых и вторых эшелонах Действующей Армии. Пламенным большевистским словом вдохновляли актеры бойцов и офицеров, тружеников тыла в их великой битве с врагом. И в славной победе, одержанной Советской Армией, есть и частица их усилий, их самоотверженного труда.





АКТЕРЫ И РОЛИ

А. Я. Садовская начала свою артистическую жизнь в Петербурге, в Новом драматическом театре. Впервые она выступала в пьесе Запольской «Их четверо». Первая роль принесла ей успех и признание. Спустя год Садовскую приглашают в театр имени Комиссаржевской. Ей поручают роль Оль-Оль в «Днях нашей жизни». Спектакль был горячо принят зрителем. Критика, в частности А. Кугель, отмечала простоту, естественность и сценическое обаяние молодой актрисы. Роль Глуховцева исполнил П. В. Самойлов. В течение полутора лет Садовская 180 раз выступала в пьесе Л. Андреева как в Петербурге, так и в Москве во время гастролей в помещении театра Корша.

С большой теплотой вспоминает А. Я. Садовская работу в Павловском театре, где и летом и зимой выступали крупнейшие мастера Александринского театра.

— Мне посчастливилось играть, — говорит Александра Яковлевна, — с такими корифеями русской сцены, как В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, В. П. Далматов, Р. Б. Аполлонский и Е. П. Корчагина-Александровская. Встреча с этими яркими, самобытными талантами оставила огромный след в моей жизни. Моими учителями были Е. П. Карпов и А. П. Петровский. Они мне привили не только знания, но и истинную любовь и, если хотите, фанатическое отношение к театру. Встречи с великими «александринцами» были той второй школой, которая способствовала моему творческому возмужанию.

Особенно запомнился спектакль «Волки и овцы». Лыняева играл В. Н. Давыдов, Чугунова — К. А. Варламов, Беркутова — Р. Б. Аполлонский, Глафиру играла я. С каким волнением шла на репетиции! Я знала, что игра Давыдова не только обдумана, но и методична. Он, по выражению Островского, «крепко дер-

жал раз созданный тип». Как известно, в «Волках и овцах» Глафира ведет «наступление» на Лыняева. Ей принадлежит активная роль, особенно в сцене «обольщения». Меня пугало, как я, молодая актриса, буду вести дуэтные сцены с таким мастером, как Давыдов. Во время репетиции Владимир Николаевич видел, что я робею, и старался меня ободрить. Сколько радушия и мягкости в его словах. Ю. М. Юрьев справедливо отмечает в своих воспоминаниях, что «во всем обхождении Давыдова была особенная мягкость». Спектакли с участием «александринцев» были для нас подлинным праздником.

В течение одиннадцати лет, с 1912 по 1923 год, А. Я. Садовская работала в Павловске в качестве ведущей актрисы и художественного руководителя.

В Павловске и позже на гастролях с В. П. Далматовым Садовская успешно выступала в «Бешеных деньгах». Обычно Лидию Чебоксарову играли циничной и расчетливой кокеткой, девушкой, которая никогда не теряет головы. Садовская умело сочетала приемы обольщения с внешней целомудренностью. Легко и изящно проводила она сцену объяснения в «любви» с Телятьевым. Но сквозь словесную шелуху и притворство тонко проступал аморальный облик кокетки. Играя эту роль в советское время, Садовская обличала в Лидии ее цинизм и порочность.

Когда А. Я. Садовская, работая на периферии, впервые сыграла Кручинину, она, по собственному признанию, поняла, как богат мир Островского. И именно в пьесах великого русского драматурга полностью раскрылось ее большое дарование. Садовская любит и ценит язык Островского. Что бы ни играла артистка, она всегда заботится о сценическом слове и так искусно владеет своей речью, что зритель по звучанию слова чувствует, кого сегодня играет Садовская — скучающую, неудовлетворенную жизнью Мамаеву, изворотливую и хитрую Огудалову или глупую, вздорную помещицу Гурмыжскую.

Беседуя с молодыми исполнителями, А. Я. Садовская всегда подчеркивает, что не только Щепкин и Южин, но и такие замечательные мастера, как Яблочкина и Рыжова, хранительницы заветов Малого театра, придавали и придают особое значение культуре сценического слова, мелодии русской речи.

Мастерство Садовской распространяется на такие, на первый взгляд, казалось бы, детали, как умение носить костюм. Артистка никогда не придает значения «моде» или «покрою». Не костюм определяет поведение актрисы, а она «показывает себя» в костюме. Играет ли она лорнетом (Хлестова), гуляет ли с зонтом (Раневская) — зритель чувствует за этими деталями костюма черты образа-характера. Садовская никогда не скрывает своего лица под маской грима. Она любит повторять слова А. П. Ленского: «Важна мимика, а не грим».

А мимика у актрисы предельно точна, выразительна, органична. Однако не эти, хотя существенные, моменты составляют основу ее сценического мастерства.

Садовская обладает самым чудесным даром актерского искусства (и это главное) — предельной простотой исполнения. Островский говорил: «Нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь». И Садовская убедительно воплощает на сцене характеры, воспитанные живой действительностью, показывает людей во всем их неповторимом своеобразии и душевном богатстве. Мы уже отмечали, как высоко оценили чкаловские зрители и печать образы, созданные актрисой в таких спектаклях, как «Любовь Яровая», «Без вины виноватые», «Бесприданница».

«А. Я. Садовскую я знал и до встречи в Оренбурге, — пишет заслуженный деятель искусств Н. А. Медведев. — Я работал с ней зимний сезон 1928—29 годов, и она с блеском играла целый ряд ролей, в том числе — Лидию («Бешеные деньги»), Эсфирь («За океаном»), Екатерину («Петр III и Екатерина II»), Ксану («Человек с портфелем»). Во всех этих спектаклях я был ее партнером, играя Телятьева, Михаила Муха, графа Орлова, Гранатова. До сих пор (через 20 лет) я слышу ее голос, в ушах звучат ее неповторимые интонации».

Чкаловцы любят и ценят «свою» Садовскую. Они горячо приветствовали Александру Яковлевну, когда правительство РСФСР присвоило ей почетное звание Заслуженной артистки Республики.

* * *

В. И. Агеев полюбил театр с юных лет. Когда в Царицын летом приезжала на гастроли труппа П. П. Медведева (зимой в городе не было театрального стационара), молодой Агеев часто посещал спектакли, ходил на репетиции, участвовал в масках.

Осенью 1907 года в городе возник кружок любителей русской сцены. Спектакли шли в Народном доме, играли Островского и Гоголя. В комедии «Грех да беда на кого не живет» Виктору Агееву поручили роль мальчика Афони. Искренность, мягкий грудной голос, простота речи, внешние данные молодого исполнителя обратили на себя внимание зрителей.

Несмотря на протесты семьи, Виктор Иванович решает стать профессиональным актером. Летом он вновь играет в труппе Медведева, а осенью 1908 года уезжает в Москву, где в театральном бюро подписывает контракт на работу в Иваново-Вознесенске.

Это был первый в жизни В. И. Агеева театральный сезон. Как-то во время спектакля один из актеров, «резонер», наблюдая за Агеевым, сказал ему:

— Фальшиво играешь, дружок. Тебе не любовником, а простаком быть!

Слова старого актера показались обидными. Но заставили много передумать. После одного из спектаклей, когда Виктор Иванович впервые выступил в комической роли, старый актер вновь подошел к Агееву.

— Вот твоя стихия, дружок! А как зритель принимает!

Виктор Иванович улыбнулся и крепко поблагодарил «резонера» за совет и дружбу.

По существу первый сезон был экзаменом, и Агеев сдал его отлично. Но успех подлинный, настоящий, пришел позднее. Он принес не только шумные овации, но и внутреннее удовлетворение.

Это были годы актерских скитаний. Из Иваново-Вознесенска Виктор Иванович переезжает в Курск, из Курска в Вологду, Архангельск, затем в Оренбург. И всюду Агеев выступал в роли простаков. Из всех ролей, которые играл в те времена Виктор Иванович, наиболее яркой была роль Хлестакова. Агеев показывал петербургского шалопаю, который мечтал только о картах, кутежах и легкой любви, все остальное актер «убирал». Он оставался верным замечаниям Гоголя, что Хлестакова надо играть «несколько приглуповатым» и, как говорят, «без царя в голове».

За время работы в Чкалове В. И. Агеев сыграл немало ролей, где на первый план выдвигался интеллект человека, его большие мысли, его духовная и нравственная чистота. Интересно вспомнить, сколько людей науки прошло через творческую лабораторию Виктора Ивановича: Полежаев («Беспокойная старость»), Окаемов («Машенька»), Горностаев («Любовь Яровая»), Воронцов («Так и будет»). Свеколкин («Обыкновенный человек»). И каждый нашел верное сценическое воплощение.

Сопоставьте образы двух профессоров: Горностаева и Воронцова, сыгранных Агеевым. Первый весь ушел в книги, его интересует только прошлое человечества, и он не понимает всего того, что происходит вокруг. Только интуицией ученого Горностаев чувствует, что правда на стороне Кошкина, большевиков. Воронцов — академик советской формации, его волнует вопрос не о том, «принять или не принять советскую власть», — а как обогатить советские города новой архитектурой, отвечающей духу нового времени.

Агеев по-разному играет эти образы, «взятые из жизни», наполняя их большой сценической правдой, чудесными деталями. В образе Горностаева артист акцентирует чужаковатость профессора. Эта чужаковатость не обычный «профессорский» штамп, не шаблонное изображение «рассеянного ученого». Он объясняет это свойство: сосредоточенность мышления приводит к рассеянности и чужаковатости. Агеев превосходно подчеркивает эту черту в характере профессора.

Раскрывая образ Воронцова, Виктор Иванович подмечает не менее характерную деталь в поведении академика. Воронцова не волнует вопрос, с кем идти дальше. «Этот вопрос снят самой жизнью» (С т а л и н). Воронцов — советский ученый, живущий в атмосфере социалистического гуманизма. Им владеет одна мысль — как наполнить жизнь людей радостью и солнцем. Вот почему Агеев так трогательно и умно ведет сцены с полковником Савельевым. Как он убеждает его остаться в их доме, т. е. в его доме, словом в их семье, советской семье, которая всегда рада дать приют человеку, а тем более фронтовику, защищавшему честь и достоинство советского отечества.

Тепло и сердечно играет В. И. Агеев профессора Окаимова в «Машеньке» Афиногенова. Агеев создает обаятельную фигуру одинокого профессора, искренне полюбившего свою внучку. Особенно хорошо проводит артист сцену прощания с Верой Михайловной — матерью Машеньки, которая хочет увезти ее. Ничего от мелодрамы, от страстей, которые рвут в клочья. У Агеева большая пауза и возвращение к труду.

Вершиной его актерского мастерства является образ Ленина. Участвуя в трех постановках, посвященных В. И. Ленину («Человек с ружьем», «Ленин в 1918 году» и «Кремлевские куранты»), Агеев из спектакля в спектакль, несмотря на различие текста, все больше овладевал ролью.

К созданию образа Ленина В. И. Агеев подходил неторопливо, большим и сложным путем. Владая высокой культурой исполнения и тончайшими приемами актерской техники, он стремился войти в круг ленинских мыслей, ощутить атмосферу ленинских будней. В этом отношении — в раскрытии обстановки, окружавшей Ленина, — большое значение имели два образа, исполненные Агеевым: Баев в «Земле» Вирта и Полежаев в «Беспокойной старости» Рахманова. Сколько глубины чувства, интеллектуального богатства, тонкого юмора он обнаруживает в своей работе над ролью Полежаева, ставшей одной из ролей, любимых как им самим, так и зрителем. «Как замечательно играл Агеев в спектакле «Земля». Посмотрев его в этой роли, я сказал ему: «Вы будете прекрасно играть В. И. Ленина». Очень рад, что мое «пророчество» позднее сбылось». («Воспоминания» Н. А. Медведева).

Из последних работ В. И. Агеева заслуживает внимания Лыняев в комедии «Волки и овцы» и профессор Прохазка в пьесе «Под каштанами Праги». В образе Лыняева все отработано до мельчайших деталей, на всем печать большой актерской культуры. Артист играет Лыняева не «водевильным отцом» в стиле Льва Гурыча Синичкина, а «тюфяком». В сцене «ловушки» он начинает добродушной иронией над самим собой и кончает «сентиментальным»: «Ну, что же, ну, я женюсь».

* * *

Из всех Ржевских, которых нам довелось видеть на советской сцене, М. Куликовский один из лучших исполнителей этой роли в комедии «Давным-давно». Чем пленяет этот образ? Молодостью, темпераментом, яркостью сценического рисунка. Что бы ни играл артист, он всегда наполняет роль кровью своего сердца, причем в каждом образе находит такие черты, какие могут быть близки современному зрителю. В дни Отечественной войны в поручике Ржевском надо было прежде всего выявить то, что свойственно русскому человеку-патриоту, когда родина в опасности. И Куликовский дал образное выражение этому чувству.

Заслуженный артист РСФСР М. А. Куликовский — выученик школы русской драмы при Ленинградском театре имени Пушкина. Его учителя Ю. М. Юрьев и И. Н. Певцов привили ему вкус к высокой романтике и глубокому раскрытию сценического образа. Не только занятия в школе, но и спектакли в бывшем Александринском театре оказали огромное влияние на творческую работу артиста.

К числу несомненных удач артиста следует отнести исполненные роли Чацкого. В этой роли Куликовский выдвигает на первый план социальную тему — протест против фамусовской Москвы. С блеском ведет артист последний акт. Сколько иронии, сарказма и негодования в его словах. Взволнованно звучит в спектакле тема «миллиона терзаний»; сила и обаяние Чацкого заставляют зрителя с сочувствием следить за поединком его с Фамусовым.

Интересно трактует Куликовский образ Хлестакова. Его Хлестаков — ничтожество, из которого только сила всеобщего страха сделала персону. В сцене взятки он вовсе не так глуп, каким кажется у многих исполнителей; у Куликовского он скорее — авантюрист. Столь необычная трактовка роли Хлестакова несколько выпадает из гоголевского текста, но может быть учтена как некий оттенок.

В спектаклях советской драматургии кроме Ржевского Куликовский превосходно играет Ходжича в «Олеко Дундиче» и полковника Савельева в «Так и будет». Роли эти контрастны и по идейному содержанию и по сценическому рисунку. Ходжич одержим ненавистью к «красным», он раб своего класса, своей буржуазной идеологии. Когда Ходжич узнает о том, что Дундич «изменил» и перешел на сторону большевиков, он мечется, не зная как отомстить вчерашнему другу. Чтобы заглушить боль и обиду, Ходжич много пьет; моментами кажется, что он в прострации. Ответственную сцену опьянения в кабаке Куликовский проводит тонко и выразительно. Артист раскрывает внутреннюю опустошенность и обреченность Ходжича. Полковник Савельев («Так и будет») в исполнении Куликов-

ского необычайно трогателен. Савельев честно выполняет долг советского патриота — взрывает и строит мосты; этого требуют военная обстановка, победа над врагом. Личная жизнь Савельева сложилась трагически: в первые дни войны погибли его жена и дочь. Приехав в Москву, он не хочет возвращаться в свою квартиру, на пепелище, но в своем доме он неожиданно обретает новое счастье; это счастье приносит с собой Оля Воронцова, дочь академика архитектуры, его бывшего учителя. Роль полковника Савельева написана поверхностно, образ обеднен, лишен страстности и острого драматизма. Заслуга актера в том, что он освободил образ Савельева от сентиментализма, которым снабдил его драматург, выдвинув на первый план его ум и внутреннюю собранность.

М. А. Куликовский пришел в театр имени Горького в качестве ведущего актера. В настоящее время он возглавляет художественное руководство театром. Его режиссерскому перу принадлежат постановки «Собака на сене», «Старик», «Под каштанами Праги». В этих спектаклях М. А. Куликовский проявил себя вдумчивым режиссером.

* * *

Заслуженный артист республики Б. Ф. Щукин в годы Отечественной войны создал галерею превосходных образов. Щукин — тонкий художник. У него каждый жест, каждое слово рассчитано, взвешано, продумано. Ничего лишнего. Все это — результат большого труда и дарования.

Щукин — воспитанник Московского филармонического училища. Его учителями были мастера Малого театра Рыжова и Васильев. Они привили ему любовь к сценической правде, к реализму.

В течение трех десятилетий Щукин переиграл около тысячи ролей. Среди них есть роли, которыми артист может по праву гордиться.

Разве можно забыть его профессора Окамова. Внешне это несколько суровый человек, но какое у него доброе, чистое сердце. Мужественен и благороден Щукин — Багратион в «Фельдмаршале Кутузове». Однако наибольшего успеха добился артист в роли Брусилова. Щукин нашел свое решение образа замечательного русского полководца. Перед нами блестящий стратег, человек огромной воли, ученый, патриот.

Другой генерал в «Давным-давно», посланец Александра I — Балашов. Маленькая, эпизодическая роль, но в исполнении Щукина она надолго запоминается. Как много выдержки и снисходительного добродушия у этого баловня двора.

Достоинство Щукина в том, что он пытливо ищет самое характерное и типическое в образе. Особое внимание актер уделяет внешнему рисунку роли. Играет ли он фашистского палача Рогге или Карандышева, профессора Окамова или гене-



Заслуженный артист РСФСР М. А. Куликовский
в роли Чацкого

рала Брусилова, он тонко подчеркивает звуковую окраску речи своего героя, его жесты, манеру носить костюм. Каждый его образ — это пример яркого перевоплощения. В лице Б. Ф. Щукина периферийный театр имеет одного из крупных мастеров сценического искусства.

* * *

А. М. Побегалову было двадцать лет, когда он в первый раз выступил на сцене. Робкий дебютант быстро и уверенно овладел актерской профессией и вскоре стал играть ведущие роли в театрах таких крупных городов, как Саратов и Ростов.

Побегалов — актер до мозга костей, он мыслит и живет театром. Для него сцена не только площадка для игры, но и трибуна, с которой он выступает как защитник или обвинитель своего героя.

Из всех сыгранных в Чкалове ролей наибольшее впечатление оставили — Людендорф в «Генерале Брусилове», Ладыгин в «Обыкновенном человеке», Мастаков в «Старике», Макферсон в «Русском вопросе» и Несчастливцев в «Лесе». С какой уничтожающей иронией показывал Побегалов начальника германского генерального штаба, Пустой, заносчивый игрок; на всем облике Людендорфа лежит печать ограниченности и прусской самонадеянности.

Превосходно раскрывает артист Ладыгина. Побегалов иронизирует над своим героем, над его сытостью и зазнайством. Он разгадал в Ладыгине главное — эгоизм самовлюбленной знаменитости.

Колоритную фигуру горьковского купца создает актер в «Старике». Его Мастаков — неумный, жадный до жизни человек. Он готов все отдать, чтобы освободиться от груза прошлого, ибо в труде видит Мастаков смысл своей жизни. Побегалов добирается до самой сердцевины Мастакова, чтобы вскрыть основную тему горьковской пьесы — капитализм калечит людей; они хотят жить, но строй эксплуатации и частной собственности порождает «Стариков» с их теорией «спасения души страданиям», а Мастаковы историей обречены на гибель...

Мастерски играет Побегалов Макферсона в «Русском вопросе». Его издатель умен и не лишен юмора. При всем своем благодушии Макферсон жесток. Убедительно ведет актер последнюю сцену со Смитом. Макферсону ясно, что он просчитался, что затея с книгой потерпела крах. Но он все еще надеется переубедить своего бывшего сотрудника. Когда окончательно рухнул весь замысел, Побегалов полностью раскрывает истинное лицо Макферсона — жадного, мстительного предпринимателя, приказчика американского империализма, реакционера. Сколько злобы в его словах, обращенных к Смику!

Последняя работа Побегалова — Несчастливцев. В этой роли его увлекла основная тема «Леса» — столкновение богатых и

бедных, противопоставление униженных и сильных мира сего. В Несчастливцеве Побегалов оттеняет душевное благородство кочующего актера. Но артист не слишком идеализирует своего героя. Он оставляет в нем любовь к дешевой позе и фразерству, склонность к театральной мишуре и в этом смысле показывает его донкихотство, безнадежность его веры, что благородным жестом можно установить справедливость. Превосходно проводит актер финальную сцену, особенно знаменитый монолог Несчастливцева о лесе, совах и филинах.

* *

П. П. Тарасов в высшей степени одарен способностью вызывать самые живые и непосредственные реакции зрительного зала. Его игра заразительна. Что бы ни играл артист, он пылливо ищет яркую сценическую форму, те неповторимые черты образа, которые крепко запоминаются.

Тарасов пришел в драму из оперетты. Он принес с собой обаятельную легкость и изящество, оставив за бортом штампы специфического «опереточного» стиля. Когда в Чкалов в 1924 году приехал на гастроли народный артист В. Н. Давыдов, в его труппе неожиданно заболел исполнитель роли Муромского. Владимиру Николаевичу посоветовали пригласить Тарасова, который работал тогда в местной оперетте. Давыдов решил не сразу; однако, побеседовав с Тарасовым и узнав, что он выученик Малого театра, Владимир Николаевич охотно поручил ему роль Муромского.

После спектакля растроганный игрой Тарасова В. Н. Давыдов тепло благодарил его за то, что он «выручил» и так превосходно исполнил трудную роль Муромского.

У Тарасова свой стиль игры. Его юмор — мягкий, ласкающий, лишенный резких мазков и красок.

Стоит посмотреть П. П. Тарасова в «Собаке на сене», чтобы убедиться в силе его дарования. Тристана он играет легко, изящно, с исключительным блеском. Его слуга — мастер интриги. Быстрота и легкость его речи и движений, его ум и сметка покоряют зрителя. Его рассказ о любовных проказах полон юмора, издевки, подлинной иронии.

Исполнительский стиль Тарасова отличается большим своеобразием. Характерен в этом отношении его Пикалов в «Любови Яровой». Какой это забитый, сермяжный крестьянин! Каждая его реплика выражает тоску по земле. Тарасов играет Пикалова мягко, без всякого нажима, с большой любовью. Ему жалко своего героя. Здесь комизм не в броскости острого слова, метафоры, афоризма, юмор кроется в психологическом состоянии Пикалова.

Мастерски играет Тарасов роль Счастливецва. Его Аркашка — маленький, обиженный судьбой человек. Артист хорошо передает психологию загнанного человека, находящегося на самом

дне жизни. Тарасов не пошел по пути эксцентрики. Аркашка в его исполнении не веселый куплетист, как его обычно играли, а нищий, бродячий комедиант, сохраняющий гордость истинного актера.

* *

А. П. Арапова — выученица народного артиста Л. С. Вивьена. Играла в ленинградской Вольной комедии, когда театром руководил Н. Петров. С первых лет работы на сцене ей поручали «пожилые» роли. Арапова — характерная актриса с большим уклоном в быт.

У А. П. Араповой острая наблюдательность. Она умеет отметить наиболее выразительные черты характера. Когда артистка впервые появилась в роли Девыцы в пьесе «Старик», зритель долго не знал, кто же играет это забитое, запуганное, потерявшее всякий человеческий облик существо. Такие типы встречались на задворках жизни, в грязных щелях «окуровской Руси». Сочный образ Дуньки создан А. П. Араповой в «Любови Яровой». Это яркий тип обнаглевшей, выросшей на белогвардейских дрожжах, завзятой спекулянтки. В ней сочетаются плутовство, алчность с придурью растерявшейся мещанки.

Какой трогательной и вместе с тем жалкой смотрит на нас Белугина («Женитьба Белугина» А. Островского). Материнская привязанность к сыну заставляет ее преодолеть страх перед мужем. В сцене примирения Андрея с отцом (первый акт) Арапова — Белугина так выразительна в жесте и мимике, что даже самый неискушенный в сценической технике зритель воздает должное актрисе за ее истинный исполнительский дар.

С большим тактом, умно и ярко играла Арапова Анну Твердову — председателя райисполкома в спектакле «Хлеб наш насущный». Особенно хорошо передавала актриса нетерпимость Твердовой к критике, ее ложное самолюбие.

Давно работают в Чкаловском областном драматическом театре В. И. Фомичев и М. И. Бородина. Они не исполняют ведущих ролей, но все, что играют, наполнено глубоким пониманием и художественным вкусом.

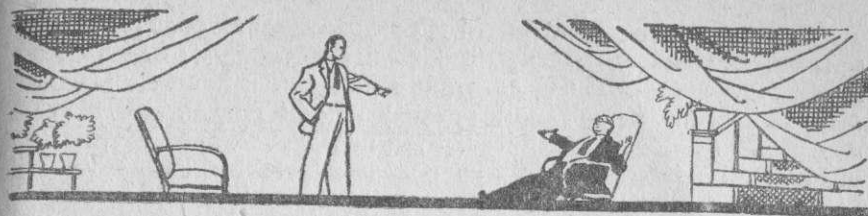
Харди в «Русском вопросе» — типичный представитель американской желтой прессы. Раскрывая внутренний мир чувств своего героя, Фомичев показывает, что репортер в сущности был неплохой парень, но капиталистическая пресса США развратила его и убила в нем человека.

М. И. Бородина создала трогательный образ негрятки Бэлы в «Глубоких корнях». Полна драматизма в ее исполнении Галчиха в «Без вины виноватые».

Особое внимание уделяет театр подготовке новых актерских кадров. Молодежь из студии театра работает страстно, упорно овладевает основами сценического мастерства, проявляя неприимчивость к верхоглядству, зазнайству, премьерству. «Стари-

ки» Чкаловского театра делятся с молодежью своим опытом. Прав В. И. Немирович-Данченко: «Люди, которых уже начали называть «стариками», тем дольше сохраняют свою творческую энергию, благородство мысли, свежесть идеологии, чем больше будут любить свое молодое окружение. И любить просто, товарищески, без зазнайства, делиться своим опытом, как бы он ни был богат».¹

¹ «Молодые мастера искусства», 1948 г.



НА ВЕРНОМ ПУТИ

Исторические документы огромного теоретического и практического значения — постановления Центрального Комитета ВКП(б) о репертуаре драматических театров, журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», об опере «Великая дружба» Мурадели — определяют дальнейшие пути развития советской литературы и искусства. Они вооружили мастеров слова, деятелей театра, кино и музыки высокими идеями, дали ясную цель и ориентировку, обогатили их творчество новым содержанием. «В этих исторических постановлениях выражена забота коммунистической партии о подъеме советского искусства, перед которым стоит благородная задача — участвовать в формировании коммунистического сознания советского человека».¹

Постановления ЦК ВКП(б) по вопросам идеологической работы и доклад товарища А. А. Жданова горячо обсуждались на собрании работников искусств города Чкалова в сентябре 1946 года. Актеры в своих выступлениях подвергли серьезной критике ошибки, допущенные театрами нашей области. Особенное внимание привлекла творческая деятельность областного театра имени М. Горького.

В его репертуаре были такие пьесы, где события и люди изображались лживо, что давало искаженное представление о советской жизни, о наших современниках. Нередко советские пьесы ставились наспех, к игре привлекались слабые и неопытные актеры, художественному оформлению постановок уделялось мало внимания, и в результате отдельные спектакли на современные темы получались серыми и мало убедительными.

¹ «Большевик», № 13, 1948 г.

Работники театра имени М. Горького вместе с другими работниками советского искусства глубоко осознали степень своей ответственности перед советским народом и партией. С большим внутренним подъемом реализуют они постановления ЦК партии по вопросам искусства. Уже постановка пьесы К. Симонова «Под каштанами Праги» показала, что коллектив театра борется за искусство, полное глубокого идейного содержания.

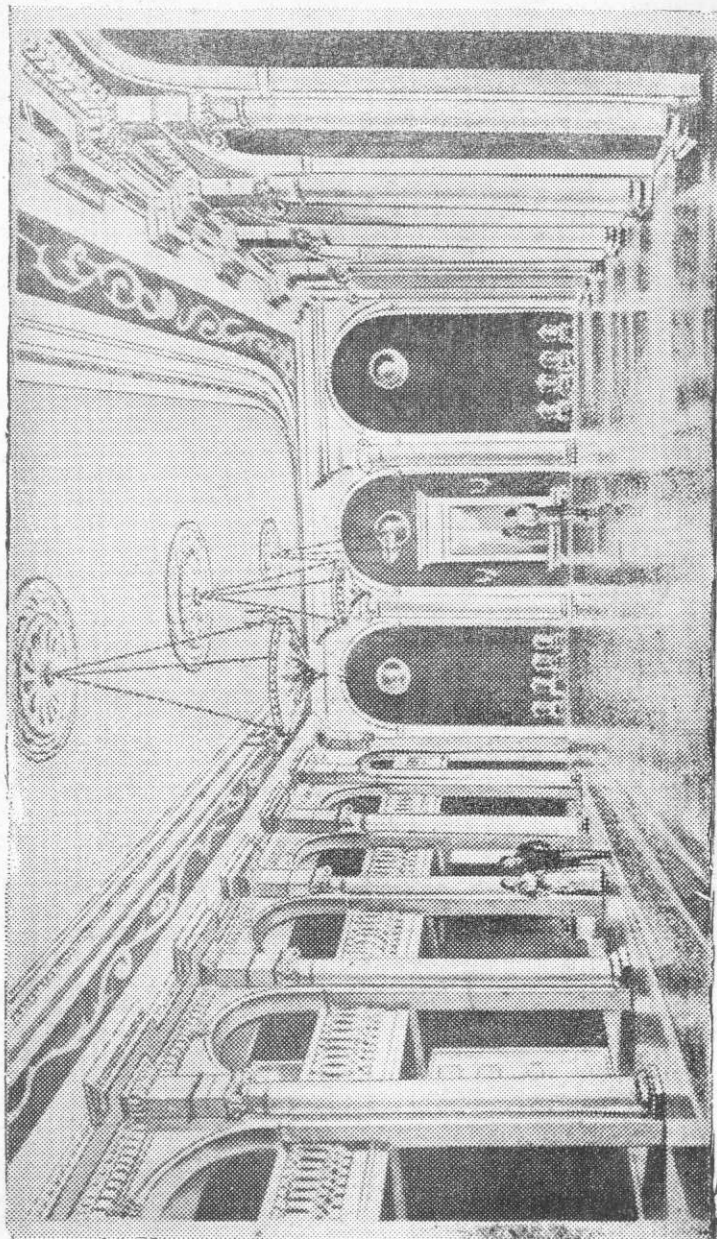
Пьеса К. Симонова «Под каштанами Праги» посвящена борьбе чешского народа против фашистов. Драматург умело показывает не только решающий этап борьбы, — освобождение Советской Армией Праги, — но и послевоенное устройство, процесс размежевания сил, главным образом, в среде чешской интеллигенции. Острым глазом художника Симонов увидел как друзей, так и врагов чешского народа — реакционеров, умело маскирующихся предателей. Через весь спектакль красной нитью прошла основная идея пьесы — чешский народ и его интеллигенция извлекают серьезные уроки из опыта войны. Они не хотят больше жить в плену старых представлений о морали и демократии, они видят свое будущее в тесном союзе стран новой демократии и братском единении с народами Советского Союза.

Что касается второй темы пьесы, личных отношений героев, то здесь Симонов оказался на проторенном пути. Под каштанами Праги встречаются хорошо знакомые нашему зрителю герои пьесы «Так и будет». Думается, что драматургический перепев лишает образы своеобразия, той художественной неповторимости, которая всегда является свидетельством большого искусства.

Коллектив областного театра драмы и постановщик спектакля Заслуженный артист М. А. Куликовский, преодолевая недостатки пьесы, верно уловили дыхание времени, тревогу томящейся Праги и радость освобождения. Каждая картина нашла острое сценическое решение. Зритель был увлечен конфликтом, который возник в доме Прохазки. Он внимательно следил за его развитием и с волнением ждал финала спектакля. Наиболее яркое впечатление оставила сцена встречи антифашиста Джокича с полковником Петровым, когда они вместе с поэтом Тихим поют испанскую революционную песню.

«Под каштанами Праги» оформлял художник Д. Фомичев. Как и в других постановках Фомичев показал себя в этом спектакле взыскательным мастером, умеющим находить наиболее характерное в пьесе и замысле режиссера. На небольшой сценической площадке художник создал обстановку уюта, жизненного благополучия; зритель верил, что это действительно дом чешского профессора.

Внимательный просмотр репертуара показывает, что коллектив театра учел требования зрителя, его культурные запросы.



Фойе Чкаловского драматического театра им. Горького после реконструкции (1948 г.).

Большинство пьес, поставленных театром, принадлежит перу советских авторов.

Коренная перестройка репертуара сочетается с серьезной работой над содержанием пьес, образами и языком. Для режиссеров и актеров ясно, что кроме идейного и тематического критерия при оценке спектакля будет учитываться и критерий мастерства. Поэтому коллектив театра много и серьезно работал над каждым спектаклем, особенно над пьесами советских драматургов.

Руководители театра верно решают основную практическую задачу, которую поставил Центральный Комитет партии перед драматическими театрами — это организация в течение года не менее двух-трех высококачественных в идейном и художественном отношении спектаклей. Наиболее глубоко процесс перестройки театра сказался в постановках «Русский вопрос» и «Глубокие корни». В этих спектаклях остро чувствуется высокая идейность и напряженный, честный, добросовестный труд актеров и режиссера А. Шумилина.

Ценность постановки «Русского вопроса» в том, что театр через образы и атмосферу спектакля показал капиталистическую Америку, ее продажную, растленную печать, разбойников пера макферсонов и гульдов, поджигателей новой мировой войны. Рядом с ними зритель увидел другую, демократическую Америку, жаждущую мира. В этом спектакле радовали и ансамбль, и реалистическая игра актеров. Большого успеха добился М. А. Куликовский — исполнитель роли Гарри Смита, честного американского журналиста. Куликовский убедительно показал, как нарастает в душе Смита буря, гнев против хозяев современной американской печати. С подлинным подъемом он проводит последний акт. Его заключительный монолог о двух Америках звучит искренним протестом. Артист нашел правдивые и вместе с тем волнующие интонации для финальной сцены спектакля.

С большой силой прозвучал и другой спектакль, разоблачающий американских плантаторов, идеологов расистского варварства — «Глубокие корни» Д. Гоу и А. Д'Юссо. В образах сенатора Лэнгдона и его дочери Алисы театр раскрыл основную тему пьесы — лживость и антидемократизм, реакционность американской буржуазии, поддерживающей все гнусное и мерзкое, что нес с собою разбитый фашизм. Авторы «Глубоких корней» выступают в пьесе как моралисты. Театр пошел дальше, выдвинув на первый план социальные мотивы. И режиссер и актеры — Агеев, Добротворский, Шатрова — посмотрели на пьесу американских драматургов глазами советских мастеров искусства. Поэтому зритель увидел не только яркий реалистический, но и острополитический спектакль. В борьбе за качество и форму спектакля театр особое внимание уделил идейному محتوا-

нию пьесы, — раскрытию глубоких корней человеконенавистничества американской буржуазии.

К 30-летию советской власти театр поставил пьесу Николая Вирты «Хлеб наш насущный». Театр правдиво и ярко показал тружеников колхозной деревни, борющихся за культурную зажиточную жизнь. Когда Московский Художественный театр ставил пьесу Вирты «Земля», творческий коллектив глубоко изучал жизненный материал на Тамбовщине. Чкаловский театр повторил опыт МХАТ'а и всесторонне ознакомился с людьми и с жизнью колхозов.

«Хлеб наш насущный» — пьеса о современной колхозной деревне. В ней показана борьба «между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся» (И. Сталин), борьба за хлеб, за укрепление колхозов, за укрепление социалистического строя. Произведение Николая Вирты — яркий образец партийности в драматургии.

Хорошее знание условий жизни и труда в послевоенной советской деревне помогло драматургу создать яркие и правдивые образы наших современников. По одну сторону стоят Мария Рогова, председатель колхоза, Матрена Зорина — секретарь колхозной парторганизации, районный агроном Семен Ковалев и вернувшийся с фронта секретарь районного комитета партии Алексей Рогов. Все они люди разного уровня политического развития и идейной зрелости. Но их отличает умение сочетать личный интерес с общественным, вести за собою массы, по-государственному оценивать свои достижения.

Деловитостью, страстностью и целеустремленностью они завоевали доверие колхозников, сумели организовать их на работу, привить им социалистическое отношение к труду. Самой характерной чертой этой группы действующих лиц является то, что как бы они ни дорожили, ни гордились сегодняшними достижениями, они заглядывают в будущее. Мария Рогова говорит: «...Все мы идем к тому, что называется счастьем. Какие горизонты открываются перед нами! Какое изобилие вижу я!» Эта мечта удает энергию, силу и волю к преодолению встающих на пути трудностей.

Борцам за всенародное счастье Н. Вирта противопоставляет образы людей, чуждых и враждебных колхозному строю. Это председатель колхоза «Новый путь» Тихий, директор МТС Милашкин. Тихий — враг колхозной деревни. Он разбазаривает колхозные земли и имущество, прячет хлеб от государства. Тихий прекрасно понимает, что «борьба за хлеб ныне — борьба за социализм». Поэтому вся его практическая деятельность направлена в ущерб колхозу. У него своя политика. Она сводится к тому, чтобы «не выпускать из-под себя хлебец». Тихий — типичный представитель частнособственнической буржуазной идеологии, враг колхозного строя. Тихие могут процветать там, где существуют такие «руководители», как Анна

Твердова. Она совершенно оторвалась от масс. Все недостатки в работе Твердова сваливает на войну. Свои сегодняшние ошибки хочет прикрыть заслугами в прошлом. Ограниченность кругозора, ложное самолюбие (это хорошо подчеркивала артистка Арапова), беспринципное делячество, безидейность, боязнь критики сделали ее игрушкой в руках таких проходимцев, как Тихий. В исполнении артиста Н. Талюры Тихий — опасный враг, хитрый и подлый, тем более опасный, что усвоил внешние черты наших советских людей.

В пьесе не все роли написаны с одинаковой силой. Это прежде всего относится к таким ролям как Рогова, Ковалев, Рогов, но исполнители Добротворский, Чаров и Щеглова восполнили недостатки работы драматурга и создали живые убедительные образы наших современников, советских патриотов, передовых людей колхозной деревни.

Коллектив областного театра драмы показал единый по исполнительскому стилю, реалистический спектакль, пронизанный глубокой идеей, согретой большой мыслью о всепобеждающей силе социализма, о победе нового над старым, отжившим и прогнившим миром, над частнособственнической идеологией.

Областной театр имени А. М. Горького на верном пути. Основное место в его репертуаре заняли пьесы, отражающие драгоценный опыт нашей современности, воспитывающие у зрителей чувство советской национальной гордости.

В докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» товарищ Жданов сказал: «Где вы найдете такой народ и такую страну, как у нас? Где вы найдете такие великолепные качества людей, какие проявил наш советский народ в Великой Отечественной войне и какие он каждый день проявляет в трудовых делах, переходя к мирному развитию и восстановлению хозяйства и культуры! Каждый день поднимает наш народ все выше и выше. Мы сегодня не те, что были вчера, и завтра будем не те, что были сегодня. Мы уже не те русские, какими были до 1917 года, и Русь уже у нас не та, и характер у нас уже не тот. Мы изменились и выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, которые в корне изменили облик нашей страны.

Показать эти новые высокие качества советских людей, показать наш народ не только в его сегодняшнем дне, но и заглянуть в его завтрашний день, помочь осветить путь прожектором вперед...» — такую задачу должен поставить перед собой коллектив старейшего русского театра на Урале, носящий имя великого пролетарского писателя.

На заре своей юности театр высоко нес знамя театра — просветителя широких масс, ведя борьбу с безидейностью репертуара. Во второй половине прошлого столетия под влиянием идей революционеров-демократов Белинского, Чернышевского, Доб-

ролюбова театр укреплял свои связи с передовой русской литературой. В условиях жестокого произвола царских цензоров и охранителей устоев самодержавия эта борьба за русскую классику была подлинным подвижничеством. Из сезона в сезон в течение десятилетий актеры театра отстаивали в репертуаре принципы передовой русской общественности.

«Подобно тому, как марксизм был выстрадан русским рабочим классом в опыте своего исторического развития, так и принцип служения искусству обществу возник, сформировался и стал боевой программой представителей русской революционно-демократической мысли в итоге десятилетий борьбы. Ленинское учение о партийности искусства увенчало эту высокую традицию»¹.

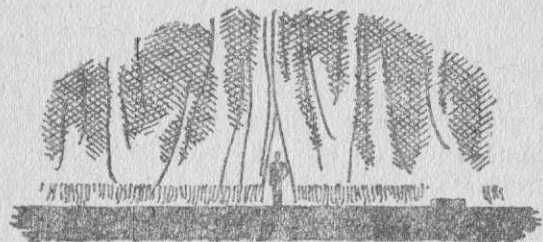
С первых дней утверждения власти Советов в Оренбурге театр стремился показать людей нового мира, человека ленинско-сталинской эпохи. В борьбе с враждебными течениями в искусстве подчас совершая ошибки и преодолевая их, театр двигался вперед и все шире и глубже овладевал методом социалистического реализма. Вся история театра в пооктябрьский период была историей его роста, создания спектаклей, пронизанных коммунистической идейностью.

В предвоенные годы и в период Великой Отечественной войны коллектив театра всей своей силой воздействовал на сознание и благородные чувства зрителей, утверждая принципы партийности искусства, правду подлинной демократии, советский патриотизм.

Претворяя в своей творческой деятельности постановления ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве, театр помогает народу, государству, партии воспитывать молодежь бодрой, верящей в свои силы, способной преодолевать любые трудности.

С полным сознанием своего долга перед Родиной коллектив Чкаловского театра имени А. М. Горького несет в массы благородные идеи партии Ленина—Сталина.

¹ «Советский театр и современность», ВТО, стр. 141, 1947 г.



СО Д Е Р Ж А Н И Е

Из границ Европы и Азии	3
Борьба за русскую классику	13
Они играли в Оренбурге	18
На рубеже двух эпох	41
Пять современники на сцене и в пьесах	51
Спектакли о вождях народа	76
Горьковские спектакли	81
Освоение классики	89
В дни войны	102
Актеры и роли	114
На верном пути	125

Редактор *С. Лубэ.*

Оформление художников *Б. Зеленского, Ф. Живаева, Н. Кудашева.*

ФВ00155. Подп. к печ. 29.IX.1948 г.
Печ. л. 8,25 + вклейки 1,75. Уч.-изд.
л. 9,5. Тир. 6.000. Цена 6 руб.
Заказ 2694.

Тип. изд-ва „Чкаловская коммуна“

~~6-15-60~~

0-60