

Op 8533  
414

100 лет

Ижарловский  
ДРАМАТИЧЕСКИЙ  
ТЕАТР

Цена 9 р 95 к

КНИ  
ВОЗВ  
УКАЗ

Колич.

2/2

1/хл

21/2

14/хл

Op 8533  
474

1959



# ЧКАЛОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

им. А. М. Горького

Бугурусланская  
городская б.бл.отека  
им. ЛЕНИНА



96796

✓

+

o

2042

ЧКАЛОВСКОЕ КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
1957

2

Op 76  
85.44

Редактор-составитель **А. П. Назаров**  
Художник **В. А. Тельнов**

ЧКАЛОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР  
ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО  
100 ЛЕТ

Худож. и технич. редактор **Л. И. Карпюк.**

Корректор **М. К. Гольцев.**

---

Сдано в набор 29. XI 1956 г. Подп. к печ. 3. I 1957 г. ФВ 01602. Бумага 54 x 83/8. Печ. л. 10.  
Уч.-изд. л. 10,95. Тираж 3000 экз. Заказ 4769. Цена 9 р. 85 к.

---

Чкаловское книжное издательство, Дом Советов, комн. 122.  
Типография изд-ва «Чкаловская коммуна», Пушкинская, 53.

## К НОВЫМ ТВОРЧЕСКИМ УСПЕХАМ

**Т**еатр... С чувством особого уважения произносят советские люди это слово. Театр стал гордостью социалистического искусства, нашей культуры. Сколько по-настоящему праздничных, ярких минут дарят миллионам зрителей мастера сцены, утверждая в них замечательные черты людей новой эпохи. Можно десятки, сотни раз посетить за годы жизни любимый театр, сохранив при этом всю свежесть первого волнения, остроту нетерпеливого ожидания...

Но вот поднимается занавес, открывая взору чудесный мир в живых образах, формах, красках и звуках. Картина следует за картиной, и вскоре с радостным удивлением замечаешь, как постепенно теряются грани между искусством и действительностью. Спектакль, воплотивший в себе смелый замысел драматурга и исполнителей, поражает зрителя неотразимой жизненной правдой и глубиной. Много пережили и передумали вы за тот вечер, созная, какой неизгладимый и плодотворный след оставил он в душе...

Великий Октябрь открыл перед сценическим искусством нашей страны безграничные возможности развития. Новый зритель, писал К. С. Станиславский, «оказался чрезвычайно театральным. Он приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного». Сказать зрителю **важное** могло лишь искусство, окрыленное большой идеей, кровно связанное с современностью, с ее подлинным творцом — трудовым народом. Театру, как человеку воздух, нужен был репертуар глубоких мыс-

лей и ярких чувств, высокого патриотического накала. Ясно, что многое в деятельности театров нуждалось в коренной внимательной переоценке и перестройке в свете новых задач, поставленных самой жизнью.

В напряженных поисках революционного искусства передовые творческие коллективы шли по пути развития лучших достижений русской сцены, смелого обогащения их новыми эстетическими принципами. На этом трудном, но плодотворном пути работники советского искусства постоянно ощущали поддержку сильной и твердой руки партии, которая помогала закреплять в творчестве все рациональное и решительно отбрасывать чужеродное — различные формалистические наслоения (конструктивизм, футуризм и пр.), а также нигилистические тенденции в отношении к культурному наследию. Ленинская резолюция о Пролеткультах и письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (1920 г.) дали решительный отпор таким вредным тенденциям.

Оренбургский драматический театр в той или иной форме также перенес «детские болезни», свойственные нашему искусству в период его становления. Однако так называемые «левые» течения донесли до Оренбурга уже в ту пору, когда их творческая бесперспективность и бесплодность становились все более очевидными.

В работе нашего театра двадцатых годов многое еще было противоречивым, но в нем крепло главное — стремление к яркому современному репертуару, активному участию в жизни народа. Большую роль в этом сыграл созданный при театре в 1928 году художественный совет, в который, кроме творческих работников, вошли представители партийных, комсомольских, профсоюзных и других организаций города, рабкоры газеты «Смычка». Учреждается также «Оренбургское общество друзей советского театра» (ООДСТ), поставившее перед собой цель — «всемерно содействовать строительству советского театра, профессионального и самодеятельного, как орудия просвещения масс, пропаганды идей коммунизма и советского строительства... приближать театр к трудящимся массам г. Оренбурга».

Встав на этот плодотворный путь развития, преодолевая с помощью общественности формалистические увлечения, театр во второй половине двадцатых годов ставит «Шторм» В. Билья-Белоцерковского, «Любовь Яровую» К. Тренева, «Цемент» по роману Ф. Гладкова, «Мятеж» по повести Д. Фурманова и другие яркие, горячо воспринятые зрителем спектакли о современности.

Для коллектива театра, как и для всех работников искусства, огромное значение имели постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», а также итоги Первого съезда советских писателей, разработавшего важные вопросы социалистической эстетики.

Накопленный опыт в постановке пьес советских драматургов помог нашему театру создать такие значительные в идейно-художественном отношении спектакли, как «Разлом» Б. Лавренева, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Интервенция» Л. Славина, «Чапаев» по роману Д. Фурманова, «Таня» А. Арбузова, «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Слава» В. Гусева и многие другие. Продолжается плодотворная работа по освоению отечественной и зарубежной классики. В репертуар театра органически вошла драматургия А. М. Горького. Начиная с 1933 года его произведения ставятся почти ежегодно.

Но самый яркий след в творческой биографии Чкаловского областного театра им. А. М. Горького этого периода оставили спектакли «Человек с

ружьем» и «Кремлевские куранты» Н. Погодина, осуществленные в канун Великой Отечественной войны. В работе над ролью В. И. Ленина с большим блеском развернулось сценическое дарование одного из старейших членов коллектива нашего театра — Заслуженного артиста республики В. И. Агеева.

В годы борьбы с гитлеровскими захватчиками Чкаловский драматический театр всем своим творчеством стремился внести достойный вклад в общее дело победы над ненавистным врагом. Коллектив осуществляет постановку глубоко патристических пьес — «Парень из нашего города» и «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» и «В степях Украины» А. Корнейчука, «Шел солдат с фронта» по В. Катаеву и др., ведет большую военно-шефскую работу.

В послевоенный период театры страны встретились с серьезными трудностями. Малосодержательные, искажавшие правду нашей жизни лакированные произведения, которые стали появляться в ту пору, лишь засоряли репертуар, не создавали стимула для большого творчества (вспомним «Семью Лутоновых» бр. Тур и Пырьева, «Пять подруг» Файко и Солодаря и некоторые другие постановки на чкаловской сцене). Под воздействием культа личности начал развиваться вредный процесс нивелировки художественного почерка театров.

Партия потребовала решительного исправления этих недостатков. Постановления ЦК по идеологическим вопросам явились для работников сценического искусства боевой программой борьбы за идейную чистоту и художественную полноценность репертуара.

Перед коллективом Чкаловского драматического театра остро встал вопрос о пересмотре репертуарной линии, о внесении серьезных коррективов в принципы своей работы. Общественные организации города и зрительский актив помогли театру вдумчиво проанализировать допущенные ошибки.

Опираясь на продуктивный опыт прошлых лет, развивая свои лучшие традиции, коллектив создает интересные по идейному замыслу, художественной выразительности спектакли «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Персональное дело» А. Штейна, «Любовь Ани Березко» В. Пистоленко, «Годы странствий» А. Арбузова, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, осуществляет постановку первой в стране пьесы о жизни новоселов целинных земель «По велению сердца» Н. Аюва и Я. Штейна.

Московские гастроли (1955 г.) стали для театра серьезным творческим экзаменом. И этот экзамен был им с честью выдержан. Центральная пресса, выражая впечатление столичных зрителей, отмечала художественную зрелость коллектива, его стремление к творческой самостоятельности, яркости и своеобразию.

В формировании творческого лица Чкаловского театра видную роль играет его работа с драматургами, что помогает коллективу полнее, многограннее раскрыть свои творческие возможности, найти близкую своим художественным устремлениям тему. Об этом уже можно говорить как о твердо сложившейся традиции (1949 г. — «Дубовы», 1953 г. — «Емельян Пугачев», 1954 г. — «Любовь Ани Березко», 1955 г. — «По велению сердца», 1957 г. — «Оренбургская старина»).

Присвоение группе работников Чкаловского драматического театра почетных званий Заслуженных артистов и Заслуженных деятелей искусств республики — свидетельство высокой оценки творческой деятельности всего коллектива.

Чкаловский областной драматический театр имени А. М. Горького вступил на рубеж второго столетия своей жизни. Несколько поколений зрителей видели огни его рамп. Пройден большой и сложный путь — от стародавних скромных оренбургских антреприз до богатого дарованиями современного творческого коллектива. В истории театра есть немало интересных и содержательных страниц, которые безусловно оставят след в летописи достижений отечественного сценического искусства.

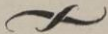
Авторы настоящего сборника, приуроченного к столетнему юбилею театра, не претендовали на исчерпывающую характеристику его творческого пути. Цель книги скромнее — напомнить читателям наиболее значительные факты истории театра; не скрывая недостатков, дать краткий обзор его творчества за последние несколько десятилетий, рассказать о художественном своеобразии коллектива, о его ближайших задачах. К этой работе были привлечены местные и московские авторы, режиссеры, артисты и зрители.

Будущее театра — в теснейшей связи с современностью, в смелой работе с авторами, в творческих поисках режиссуры, в широком раскрытии индивидуальностей артистов, в воспитании членов коллектива на основе марксистско-ленинской теории.

«Искусство принадлежит народу, — говорил В. И. Ленин. — Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их».

Эти замечательные ленинские слова вскрывают животворную сущность социалистического искусства, открывают перед театрами широчайшие пути к творчеству и мастерству.

Пожелаем же нашему театру на этом пути новых, еще более значительных успехов.





— СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО





## ТЕАТР В ОРЕНБУРГЕ

*Е. Правдухина*

**В** рукописном фонде Государственного театрального музея имени А. Бахрушина хранится любопытный документ. Видный провинциальный антрепренер Б. К. Соловьев в мае 1856 г. писал артисту Малого театра Прову Михайловичу Садовскому: «Добрый друг, Пров Михайлович, бог накажет еще за грехи мои меня, в Самаре проработал зиму даром, директор растратил деньги и бежал... Труппа у меня zelo слабенькая — семь актеров и пять актрис, из коих вместе персон пять порядочных, а остальные так себе».

Не рискнув без средств выехать со слабой труппой в какой-либо иной «театральный» город, Б. К. Соловьев решил попытать счастья в Оренбурге, где в то время играли лишь местные любители.

Свое прошение «дозволить давать спектакли» в городе, а также выдать труппе на время 300 рублей серебром Соловьев направил в канцелярию Оренбургского генерал-губернатора еще летом 1855 года. Приезд актерам был разрешен, но в денежной субсидии канцелярия отказала.

Так, на свой страх и риск Соловьев осенью 1856 года открыл первый в истории города театральный сезон, ознаменовавший рождение в Оренбурге профессионального театра.

Достоверность этой даты подтверждается и другим документом, который, кроме того, указывает годы последующих антреприз. В «Журнале Оренбургской городской думы» за 17 февраля 1883 года читаем: «Лучшие труппы драматических артистов подвизались на Оренбургской

сцене без всяких субсидий от города, в то время, когда театральное дело находилось в руках опытных и солидных антреприз. Таковы **антрепризы Соловьева, державшего два сезона с 1856—1858 гг., Глазенаппа-Берга с 1858—1860 гг., Иванова — с 1861—1862 г., Иванова-Бельского — с 1866 — 1867 г., Бельского — с 1867—1870 и дирекции, учрежденной генерал-губернатором — 1871—1872 гг., а также Расказова (который, однако, получил субсидию). Во время этих антреприз городское общество на подмостках своего театра имело удовольствие видеть артистов, по справедливости пользовавшихся и пользующихся доныне вполне заслуженной известностью не только в провинции, но и на частных сценах обеих столиц».**

Сведений о репертуаре труппы Соловьева не сохранилось. Известно только, что в 1856 году им были поставлены водевили: «Двое за шестерых», «Отец, каких мало» и «Девятиженец».

Специального театрального помещения в городе не было. Местные любители ставили спектакли в зале Благородного Собрания, где, по свидетельству современников, имелись отлично выполненные декорации. Однако городские власти передавать их приезжим труппам воздерживались, ибо не верили в возможность постоянного существования театра в Оренбурге.

Между тем Соловьев в первый же свой сезон так успешно повел дело, что закончил его безубыточно и остался в городе еще на год.

Работа последующих антреприз (Глазенаппа-Берга, Иванова, Иванова-Бельского, Бельского) показала, сколь значительную роль стал играть в культурной жизни Оренбурга профессиональный театр.

Спектакли ставились в каменном манеже — эскеринграузе, сооруженном для занятий с рекрутами в 30-х годах 19 века. В 1868 году по предписанию губернатора Крыжановского была произведена капитальная реконструкция этого здания: расширили сцену, отстроили и утеплили фойе, коридоры, соорудили третий ярус и ложи, «очень напоминающие лошадиные стойла».

Одновременно с этим Крыжановский возбудил ходатайство перед военным министерством и министерством внутренних дел о передаче здания театра городу (старый манеж находился в ведении казачьего войска). Ходатайство губернатора было удовлетворено.

14 января 1869 года состоялось торжественное открытие нового театра. В этот вечер антреприза А. П. Бельского ставила комедию Тургенева «Холостяк» и популярный тогда водевиль «Колечко с бирюзой». Партер, ложи и раек переполнила празднично разряженная публика.

На занавесе художник написал картину «Въезд царя Михаила Федоровича в Москву». Рампа и зрительный зал ярко освещались керосиновыми лампами.

Богатые купцы — русские, татары, киргизы, — любившие щедростью щедрыми подношениями актерам, и зажиточные мещане с достоинством разместились в креслах партера. Бедные чиновники, учащаяся молодежь и разночинная интеллигенция заполнили галерею, выделяв из своего скромного заработка на столь торжественный случай 25 копеек.

Все с нетерпением ждали начала представления.

Репертуар сезона составили 10 комедий («Холостяк», «Гражданский брак», «Зараза», «Нынешняя любовь», «Любовь и предрассудок», «Гувернер» и т. д.) и 17 водевилей<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В один вечер обычно ставились большая пьеса и водевиль (иногда два).

Публика была разнородной, и вкусы ее были различны. Но все любили старинные русские водевили. Демократические по своей природе, они затрагивали бытовые, морально-этические, а подчас и социальные темы. Героями их были смысленные люди из народа, наделенные неподдельным русским юмором и жизнерадостностью.

В этих остроумных, музыкальных пьесах высмеивались лицемерие и продажность «власть имущих», тупость и косность крепостников, пошлость и глупость аристократов.

Примерно в ту же пору на сцене Оренбургского театра шел водевиль Д. Т. Ленского (написан в 1856 г.) «Простушка и воспитанная».

Зрители отдавали свои симпатии веселой и непосредственной Палаше, смело обличающей аристократов такими куплетами:

В нашем свете, погляди-ка:  
Все, от мала до велика,  
Смотрят лишь в карман.  
В том и время провожают,  
Что друг друга надувают.  
Сплетничают, лгут...  
За глаза тебя ругают,  
А при встрече обнимают,  
Руку подают!

И когда простое любящее сердце Палаша одерживало верх над обманом, ложью и алчностью, скрывавшимися под личиной светской «благовоспитанности», — раек дружно аплодировал актрисе, исполнявшей эту роль.

Правда, в репертуаре тех лет нередко можно было встретить и грубые переделки на русский лад французских водевилей, но они, как правило, недолго держались на сцене. Зритель сразу же начинал чувствовать в них драматургический подлог.

В русских водевилях, принадлежащих перу Крылова, Каратыгина, Кони, Д. Ленского, Некрасова, Чехова, герои всегда реалистичны, а ситуации жизненно правдоподобны. Музыка и танец, которые, по словам К. С. Станиславского, являются «поэзией водевиля», служат выявлению характерности действующих лиц.

Такие водевили оказывались хорошей школой сценического мастерства, с большим увлечением играли их и оренбургские актеры.

Положение актера в провинциальном театре тех лет было очень зависимым, порой униженным.

Газета «Оренбургский листок» осенью 1883 года с негодованием сообщала, например, о таком факте.

На одном из спектаклей «меценаты»-купцы преподнесли артисту Казанцеву неуклюжий венок из сомнительной зелени, «вроде петрушки с укропом», с голубой лентой, и к венку чьей-то «признательной» рукой прикреплено было еще украшение, состоящее из шести ассигнаций десятирублевого достоинства... Зрители были возмущены позорящим город поступком разгулявшихся «покровителей» искусства.

Казанцев на другой же день через газету внес 60 рублей в пользу нуждающихся школьников.

В сезон 1893 г. произошел другой подобный случай, характеризующий

провинциальные нравы и гражданское мужество передовых актеров. Известный актер П. Дьяконов публично отказался от дорогого подарка, собранного толстосумами с Менowego двора. Об этом писали не только оренбургские газеты, но и столичный журнал «Артист».

В 1910 году внимание русской общественности привлекла шумевшая тогда история с молодой актрисой Оренбургского театра Е. А. Мельгорской.

Председатель городской театральной комиссии нотариус Пятницкий, используя свое положение, принуждал к сожительству понравившихся ему актрис. Пригласив Мельгорскую «для беседы» в ресторан, он стал делать ей соответствующие предложения. Возмущенная женщина схватила лежавший на столе револьвер Пятницкого и тяжело ранила нахальную «медената».

Дело это рассматривалось в Оренбургском окружном суде.

«Рампа и жизнь» (1910 г.) писала, что «выстрел Мельгорской это протест русских женщин вообще, и актрис в частности, против тех, кто пытается превратить храм Мельпомены в альковный застенок».

Суд присяжных оправдал Е. А. Мельгорскую.

Все эти факты — свидетельство бесправного положения актера в дореволюционном провинциальном театре. Протестуя против унижительного, снисходительно-барского отношения к себе местного купечества и дворянства, передовые актеры не могли не разделять дум и чаяний демократических слоев интеллигенции.

С первых же лет работы театра четко определились две его репертурные линии, отражавшие различие вкусов зрителей. «Оренбургский листок» 10 февраля 1873 года писал: «Трудно потрафить на вкус публики, слишком разнородной. Чиновничество, недостаточное по средствам своим и малочисленное, любит взглянуть на драму или комедию, купеческие сынки и другие жуиры захлебываются от буфонады 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, собьёт с толку артистов, наделает массу долгов, надоест всем и самому себе и, в конце концов, потерпит крушительное фиаско».

Отдавая дань моде и желая угодить паdkим на развлечения «отцам города» и мещанам, театр ставил душещипательные пьесы Коцебу, Дьяченко, Шпажинского, Потапенко, а также бесчисленные переделки пикантных французских мелодрам.

Главной репертурной линией была линия борьбы за освоение драматургии Грибоедова, Гоголя, Островского, Писемского, Тургенева, А. К. Толстого, Чехова, Горького. Их произведения несли в народ передовые идеи, по-настоящему волновали сердца.

Видное место в репертуаре театра занимала зарубежная классическая драматургия. Оренбуржцы в хорошем исполнении видели «Гамлета», «Отелло», «Ромео и Джульетту», «Короля Лира» и «Венецианского купца» Шекспира, «Свадьбу Фигаро» Бомарше, «Разбойников», «Коварство и любовь» Шиллера.

Репертуар свидетельствовал о стремлении театра удовлетворить вкусы передовых зрителей, ответить на духовные запросы демократической разночинной интеллигенции. Это стремление стало хорошей традицией театра.

Оренбургская губерния некогда была центром пугачевского восстания,



*М. И. Писарев.*

Соловьев, А. А. Рассказов, П. И. Казанцев, И. П. Новиков, Н. Коралли-Торцов, Аяров и другие. Здесь начинали свою актерскую жизнь Пелагея Антипьевна Стретова и Модест Иванович Писарев. В «Горькой судьбине» Писемского они сыграли роли Елизаветы и Анания, ставшие этапными в их творчестве. В местном театре служили впоследствии ученица Писарева Е. А. Волгина-Покровская и известная провинциальная актриса М. И. Велизарий. Карла Моора играл талантливый актер П. К. Дьяконов.

Со сцены Оренбургского театра пропагандировали классику приезжавшие в го-

*П. А. Стретова.*

и предания о героическом прошлом русского народа, борющегося за свою волю, переходили из поколения в поколение. Это не могло не влиять на настроение демократической части оренбургского общества.

Кроме того, город являлся местом политической ссылки. Среди ссыльных было немало видных людей своего времени — писателей, ученых и музыкантов. Здесь жили А. Плещеев, М. Михайлов, А. Алябьев, Т. Шевченко.

В Оренбурге работали незаурядные провинциальные антрепренеры и режиссеры — Б. К.





В. Ф. Комиссаржевская.

род гастролеры. Известный трагик М. Т. Иванов-Козельский играл Гамлета и Отелло, местные зрители видели В. Н. Андреева-Бурлака в роли Счастливцева («Лес» Островского) и слушали в его исполнении «Записки сумасшедшего» Гоголя. На здешней сцене актриса Московского Малого театра Е. К. Лешковская играла Глафиру в «Волках и овцах». Ф. Н. Горев включал в свой гастрольный репертуар «Женитьбу» Гоголя и «Короля Лира» Шекспира. До сих пор старожилы города хранят рассказы о том, как играла В. Ф. Комиссаржевская Варю в «Дикарке» Островского и Соловьёва.

Передовые зрители и критики призывали театр не уклоняться от участия в общественном движении. Отражая мнение демократически настроенной публики, «Оренбургская газета» 4 октября 1905 года так отозвалась на постановку антихудожественной пьесы Ге «Казнь»: «С буржуазной точки зрения, — писала газета, — она (пьеса — Е. П.) вполне прилична, даже более того — либеральна... Но в то же время ярко проступает «слабость» пьесы, отсутствие правды. В ней нет жизни.

Жалко артистов, которые должны «представлять», а не жить на сцене, обидно за публику, которой на первых же порах приходится иметь дело с такими суррогатами драматического искусства.

И когда же? Сейчас, в настоящий великий исторический момент.

Артист — общественный деятель. Он более, чем кто-либо, должен понимать значение «момента».

Забуды проникновенные слова Белинского о театре: «Ходите в театр,



любите театр». Да, нужно ходить в театр, нужно его любить, но тогда, когда театр служит возвышенной цели, тогда, когда он зовет нас к прекрасному идеалу или когда он бичует современные язвы. Но когда театр только тешит нас, когда он потакает нашим инстинктам, когда он забывает, что он есть школа, а не удовольствие, тогда театр теряет все свое значение и является излишней побрякушкой в нашей жизни.

Дайте Чехова, Горького, дайте классиков, дайте такую, теперь приходится говорить, — старину, как Островский, но не давайте Ге, Протопоповых и прочих, им же имя — легион».

И актеры откликнулись на призыв зрителей. Вскоре были поставлены: «Доходное место» и «Горячее сердце» Островского, «Гамлет» и «Отелло» Шекспира, «Плоды просвещения» А. Н. Толстого, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Горе от ума» Грибоедова, «Дядя Ваня» Чехова.

Оренбургский театр одним из первых на периферии обратился к творчеству М. Горького. Впервые горячее слово гениального пролетарского писателя прозвучало со сцены Оренбургского театра 15 октября 1902 года. В этот вечер была поставлена инсценировка «Фома Гордеев и Маякин».

Через месяц последовал второй горьковский спектакль — «Мещане». Над пьесой работали тщательно. Режиссер и антрепренер А. М. Коралли-Торцов сзвал специально в Московский Художественный театр посмотреть этот спектакль. Актеры старались играть «просто», как играл МХТ. Но особенности стиля Художественного театра были восприняты режиссером и актерами чисто внешне. Спектакль не удался. Да и трудно было в то время провинциальным актерам добиться единого ансамбля, овладеть принципами работы крупнейшего столичного театра.

Несмотря на все трудности, в январе 1904 года была осуществлена постановка новой горьковской пьесы «На дне». Билетов на спектакли не хватало. В местной печати развернулась целая дискуссия о творчестве писателя. Мнение передовой части зрителей было выражено в статье П. Столянского, опубликованной в «Оренбургском листке» 18 января 1904 года. Газета обращалась к Горькому: «Честь и привет тебе за то, что, изображая падение человека, изображая ужас жизни, ты показал, что жизнь может быть великолепна, что человек — это имя звучит гордо и что, что бы ни делалось, какою бы мрачной ни оказалась жизнь, все же горит огонь, все же раздаются звучные голоса, которые зовут на простор, которые увлекают за собою на подвиги.

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

А в этом и есть величайшая заслуга каждого общественного деятеля, каждого, кто хочет не только носить имя человека, но и быть им».

Газеты единодушно отмечали тщательно и «реально» сыгранные масовые сцены, художественно выполненные декорации «труппы босяков» и рост с каждым новым спектаклем актерского мастерства.

В октябре 1904 года спектакль «На дне» был возобновлен.

22 февраля 1905 года в бенефис артистки В. И. Шенной театр добился разрешения поставить пьесу «Дачники», бывшую под запретом. Демократическая часть зрителей встретила постановку восторженно. Очевидцы рассказывают, что на некоторых спектаклях революционно-настроенная молодежь разбрасывала с галерки прокламации.

В «Оренбургской газете» на другой день появилось распоряжение полицмейстера — не допускать скопления публики в проходах из зала в кори-

дор и подстановки приставных стульев. Очевидно, не только зрители и театр, но и городские власти начинали понимать, что пьесы Горького превращают сцену в политическую трибуну.

В дни первой русской революции со сцены Оренбургского театра вновь зазвучал голос «Буревестника»; в ноябре 1905 года театр поставил пьесу Горького «Дети солнца». Зал был переполнен.

В годы реакции, когда сцену наводняла реакционная драматургия (Андреев, Арцыбашев и др.), которая стремилась отвлечь зрителей от социальной борьбы проповедью индивидуализма, Оренбургский театр продолжал ставить горьковские спектакли. В период 1908—1914 гг. не раз с успехом шла пьеса «На дне». В 1915 г. (декабрь) была повторена инсценировка повести «Фома Гордеев».

Сложно и противоречиво было творчество Оренбургского театра в канун Великой Октябрьской революции.

После февральского переворота репертуар театров еще загромождали идеологически вредные, антихудожественные, порой порнографические «опусы» Арцыбашева, Кузьмина, Юшкевича, пьесы иностранных модернистов и экспрессионистов, — печальное наследие глубокого идейного и художественного кризиса, который начался в искусстве во время империалистической войны.

Отдал дань подобной драматургии и Оренбургский театр.

Оренбург переживал тогда тревожные события. В городе хозяйничал белоказачий атаман Дутов. Обострилась борьба политических партий. Незадолго до Октября по распоряжению атамана Дутова были произведены многочисленные аресты среди большевиков и социал-демократов, закрыта газета «Пролетарий» — орган оренбургских большевиков.

8 ноября 1917 года газета «Южный Урал» опубликовала телеграмму об аресте в Зимнем дворце членов Временного правительства. Настроение в городе стало еще более тревожным. Занятия в школах были прекращены, театр пустовал.

14 ноября казаки-дутовцы ворвались на заседание Совета рабочих и крестьянских депутатов и арестовали руководителей оренбургских большевиков. Повсюду царил жестокий террор.

Но недолго хозяйничала белогвардейская банда. Дутовщина была разгромлена. В городе была установлена советская власть. Начала возрождаться культурная жизнь. Открылись для народа учебные заведения, библиотеки, кинотеатры. В помещении бывшего Народного дома открылся Свободный театр. Перед ним ставилась задача ответить на запросы рабочего зрителя. Нового репертуара еще не было. Ставились спектакли — аллегории, подобные «Труду и капиталу», — вещи художественно незрелые, но злободневные.

Городской драматический театр в этот период переживал большие трудности: отсутствовало топливо, электрическое освещение, не было денег на новые постановки.

Передовая часть работников театра понимала, что прежний репертуар не мог удовлетворить запросов нового зрителя, а некоторые пьесы были ему явно чужды. Когда 1 мая 1920 года актеры сыграли отрывок из «Саввы» Андреева — пьесы, воспевавшей анархиста, зрители сами постарались «исправить» впечатление от вечера. Один из комсомольцев обратился к присутствующим в зале со словами: «Товарищи, вечер был не пролетарский. Закончим его как следует, споем нашу боевую песню!»

239443

Это были годы бурного возникновения народной художественной самодеятельности. В рабочих клубах и в красногвардейских частях еще в годы борьбы с дувовщиной создавались импровизированные концерты, здесь же рождался новый, злободневный репертуар.

После окончательного разгрома Дутова и утверждения власти Советов во всем Оренбуржье (1919 г.) массовое самодеятельное искусство достигло огромного размаха. Ему стало тесно в клубах и школах.

Начался период становления агитационно-политического театра, театра с совершенно новым революционным репертуаром, с иными принципами игры актеров.

Постановка в Петрограде «Мистерии Буфф» В. Маяковского (1918 г.) — пьесы-памфлета на буржуазный мир — заставила театры провинции пересмотреть направление своей работы. В городах страны с участием многих тысяч самих зрителей производились театрализованные празднества, имевшие характерные революционные названия: «Свержение самодержавия», «Действо о III Интернационале» (1919 г.) и «Взятие Зимнего дворца» (1920 г.) — в Петрограде, «Восхваление революции» (1918 г.) — в Воронеже, «Гимн труду» (1920 г.) — в Ярославле и многие другие.

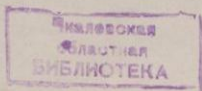
Это был театрализованный показ побед Октября. Зрители хотели воссоздать в массовом действе героину недавних революционных боев, увидеть в своеобразной аллегорически-агитационной форме свои победы в боях и в труде.

В Оренбурге зрители и часть актеров (Каренин, Савинов) также решили организовать в городе народное театрализованное празднество на историческую тему — «Сцены из жизни крестьянского казака Емельяна Пугачева». Празднество состоялось 25 июня 1920 года на Форштадтской площади. Это была попытка театра приблизиться к зрителям, вовлечь их в действо.

Однако массовые зрелища не могли заменить подлинного театра. Шли мучительные поиски нового репертуара, способного отразить героину недавних побед, пафос свободного труда. На этом новаторском пути театр не избежал и серьезных творческих ошибок, бесплодных формалистических увлечений. Наряду с содержательными, интересными работами, подобными горьковскому спектаклю «Последние» (сезон 1921—1922 гг.), зрителям предлагались конструктивистские постановки пьес сомнительного художественного достоинства.

В связи с общими успехами социалистического строительства в стране Советов крепла и двигалась вперед ее культура. Значительных результатов добилась советская драматургия. В 1924—1927 гг. создаются такие пьесы, как «Шторм» В. Билья-Белоцерковского, «Виринея» Л. Сейфуллиной, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Барсуки» Л. Леонова, «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова. На новые идейные позиции встает ряд столичных и периферийных театров. Коммунистическая партия уделяет большое внимание развитию театрального искусства.

В Оренбурге перед началом театрального сезона 1926—1927 гг. репертуар был пересмотрен и обсужден не только внутри коллектива, но и представителями горкома партии, политпросвета, наробразва. В репертуар вошли: «Шторм» В. Билья-Белоцерковского, «Конец Криворыльска» Б. Ромашова и другие современные пьесы, а из классики — «Горе от ума», «Ревизор», «Лес», «Гамлет».



Труппа пополнилась новыми актерами (Золотарев, Ордынский, Пеняев, Стояров, Обухов, Серова, Амонтов, Сорокин). Интерес зрителей к театру значительно возрос. Спектакли «Шторм» и «Конец Криворыльска» особенно охотно посещались рабочими, недавними участниками гражданской войны. Организуются коллективные просмотры новых постановок, проводятся их массовые обсуждения. Все это способствовало повышению требовательности актеров к себе, к своему мастерству.

В сезон 1927—1928 гг. крупным театральным событием в Оренбурге стала постановка «Любови Яровой» К. Тренева с участием вновь приглашенной актрисы А. Я. Садовской, которая играла заглавную роль. Спектакль прошел около 20 раз при переполненном зале.

Не только зрителям, но и актерам теперь были близки и понятны образы спектакля — Любови Яровой, порвавшей со своим прошлым во имя счастья народа, Кошкина, смело идущего навстречу жизни и борьбе, революционного матроса Шванди.

Актриса А. Я. Садовская с большой сценической яркостью раскрыла процесс формирования героического характера молодой учительницы. Ее Любовь Яровая была женственна и обаятельна, но вместе с тем зрители понимали, почему так ненавидят и боятся эту скромную и простую женщину враги пролетариата.

Театр постепенно, шаг за шагом, добивался новых творческих побед, приближался к народу, к современности. Однако эти его шаги еще не были твердыми. В конце 20-х годов наряду с «Разломом», «Любовью Яровой», «На дне», «Смертью Иоанна Грозного», «Грозой» шли низкопробные пьесы вроде «Ваньки ключника», «Миллиона наличными» и «Кинжала», а также мелодрам «Тайна Нельской башни» и «Монастырь св. Магдалины».

Однако перевес оставался на стороне пьес высокого качества. В эти годы Оренбургский театр показал и другие значительные спектакли о советских людях, об их героизме — «Темп» и «Поэму о топоре» Погодина, а впоследствии — «Интервенцию» Славина, инсценировку романа Фурманова «Чапаев» и пьесу Погодина «Аристократы». Эти постановки находили горячей отклик у зрителей и печати.

Актеры с особой тщательностью и волнением готовились к постановке «Чапаева». Воздействие спектакля на зрителей было огромное. На сцене воспроизводилась атмосфера боев в Оренбурге. В зрительном зале сидели люди, многие из которых сами участвовали в описанных Фурмановым событиях. В этом спектакле мало было играть хорошо, нужно было сыграть исторически правдиво, дать правильную политическую оценку воссозданному на сцене.

В спектаклях, поставленных в 30-х годах («Разлом» Лавренева, «Оптимистическая трагедия» Вишневого, «Слава» Гусева, «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча и др.), театр впервые создал образы своих современников, различных по характерам, но единых по стремлениям. Перед зрителями прошла живая галерея героических борцов за советскую власть, первых строителей социализма.

В перечисленных спектаклях было немало актерских удач: артисты Лопарев и Ростовцев в роли Чапаева, артистка Каплуш — комиссар в «Оптимистической трагедии», Ермилов — Мотыльков в «Славе», Ростовцев — Костя капитан в «Аристократах», Добротворский — Павел Греков в одноименной пьесе и другие.

Продолжая работать над драматургией советских авторов, театр в 30-х

и в начале 40-х годов обращается также к классическому репертуару — русскому и иностранному: «Гамлет» (1934 г.), «Ромео и Джульетта» (1936—1937 гг.), «Маскарад» (1936—1937 гг.), «Борис Годунов» (1936—1937 гг.), «Горе от ума» (1937—1938 гг.), «Отелло» (1937—1938 гг.), «Дородное место» (1937—1938 гг.), «Василиса Мелентьева» (1938—1939 гг.), «Анна Каренина» (1938—1939 гг.), «Ромео и Джульетта» (1940—1941 гг.), «Живой труп» (1940—1941 гг.).

Большим событием в жизни театра явился спектакль «Борис Годунов», приуроченный к 100-летию со дня гибели А. С. Пушкина. Это была первая полная постановка бессмертной трагедии великого поэта на периферийной сцене. Ставили спектакль режиссеры К. Медведев, М. Рахманов, С. Пронский, оформлял художник С. Александров, по эскизам которого в московских театральные мастерских шились все костюмы для трагедии. Эскизы декораций к этому спектаклю представляют самостоятельную художественную ценность.

Начиная с 1935 года, Оренбургский театр регулярно знакомит зрителей с драматургией М. Горького. Только за последние 20 лет театром было осуществлено 12 горьковских спектаклей. Среди них: «Враги» (1935—1936 и 1952—1953 гг.), «Последние» (1936—1937 и 1948—1949 гг.), «Варвары» (1937—1938 гг.), «Мещане» (1939—1940 гг.), «На дне» (1941—1942 гг.), «Старик» (1945—1946 гг.). Различные по своим художественным достоинствам, все эти спектакли были проникнуты революционным горьковским духом и горьковским гуманизмом.

Одновременно с горьковскими постановками на сцене Чкаловского (Оренбургского) театра шли спектакли о первых днях Октябрьской революции: «Человек с ружьем» Погодина (сезоны 1938—1939 и 1939—1940 гг.), «Ленин в 1918 году» Каплера и Златогорова (1939—1940 гг.), «Кремлевские куранты» Погодина (1940—1941 гг.).

В этих спектаклях театром была ярко показана сплоченность народа вокруг Коммунистической партии и ее вождя В. И. Ленина в героические дни Октября. Перед зрителями проходили незабываемые в истории события. Революционный вихрь сметал с лица земли все старое, обветшалое, отжившее. В последней решительной схватке со старым миром выковывались новые люди, первые борцы за социализм. Театр глубоко и правдиво раскрывал закономерность победы революционного народа — строителя новой жизни.

Репертуар тридцатых годов свидетельствовал о художественной зрелости коллектива. Выработанные Оренбургским театром традиции стали прочной основой его дальнейшего творческого развития.



# ТРИДЦАТЬ ЛЕТ ТОМУ НАЗАД

## ВОСПОМИНАНИЯ

В. И. Фомичев,

артист Чкаловского драматического театра

**О**ренбург!.. Что-то сулит мне этот неведомый город? Какой там театр? Какие люди, дома, улицы? Где-то мне придется жить?

Такие мысли волновали меня около тридцати лет тому назад, когда я встревоженно-счастливый ехал работать в Оренбургский театр. Здесь должна начаться моя профессиональная актерская жизнь.

На «первый случай» я везу в кармане двадцать четыре рубля денег, но дорожке всего мне «документ» — сохранившийся доныне листочек из блокнота с надписью «Справка», без штампа, без печати, даже без указания года... На нем начертано:

«Дана Фомичеву Василию Ивановичу в том, что приглашен мною на службу в гор. Оренбург сроком с 1-го октября по 1-е марта. С 1-го по 15-е октября считается репетиционным временем и оплачивается без амортизации. Оклад 75 руб. в месяц.

Директор Оренбургского театра Михаил Волков, 15/IX».

Получил я этот листок в Москве, в гостинице «Маяк», из рук полного человека с седеющей вьющейся шевелюрой, с непомерно выпуклыми щеками.

Выбежав из гостиницы на Рождественку, я три раза прочел справку. Какой солидный оклад! Это на двадцать рублей больше, чем я получал, работая статистиком в Управлении Рязано-Уральской железной дороги. Но, главное — театр! Это много дороже двадцати рублей!

Некоторые мои предприимчивые товарищи, так же как и я, окончившие Саратовский театральный техникум, привезли в Москву письма-реко-



*Оренбургский драматический театр (1927 г.).*

мендации известных актеров. Однако фортуна им не улыбнулась. Пришлось вернуться в Саратов ни с чем. А мне повезло. И вот, как видите, я еду на работу в профессиональный театр...

После долгого пути поезд подходит к Оренбургу. Приятно и страшно вместе. Вот вокзал. Отмечаю себе: вокзал ничуть не хуже саратовского. Хорошо... Извозчик, подпоясанный ремнем с набором пуговиц «под серебро», спросил с меня «три четвертака». Отъехали от вокзала. С правой стороны тянулася пустырь, перерезанный глубоким оврагом. Извозчик, беспрестанно двигая локтями, вез меня по булыжной мостовой, вытрясая душу. Отдыхал я, когда пролетка съезжала с «благоустроенной» дороги в грязь.

Вскоре проехали мимо большого собора с золотыми куполами. А вот — кино «Аполло». Еще один квартал, и — театр! Он как раз против садика с памятником Ленину и круглой тургеневской беседкой с колоннами. Обычно здание театра легко отличить издали по основному признаку — приподнятой части корпуса над сценой («колосники» для подъема декораций). Оренбургский же театр в ту пору колосников не имел и по внешнему виду более напоминал складское помещение. Лишь большое количество труб на крыше говорило о том, что помещение это жилое. О том, что это здание — театр, мне сообщили извозчик, а также две афиши, расклеенные по обе стороны входной двери.

Заплатив «для шик» за проезд на десять копеек больше, чем полагалось, я взял свой чемодан «гармошкой» и переступил порог театра.

...Каждый приезжающий вновь актер прежде всего заглянет в зрительный зал, придется по сцене, ткнется во все уголки. Да и как всем этим не интересоваться? Ведь здесь предстоят первые творческие радости и неприятности. И кто знает, чего больше: первого или второго?

Смотрел театр и я. Моим «гидом» был местный актер Саша Уралов. Если огорчителен был внешний вид театра, то мое настроение поднялось, когда я побывал в зрительном зале и на сцене. Театр как театр. Достаточно просторная сцена, три яруса, ложи, люстра, даже бархат по барьеру лож. Оставляют, правда, желать лучшего гримбуторные.

Актеры только еще начали съезжаться, и с каждым днем шум голосов в вестибюле театра усиливался. Слышались отрывочные фразы: «ужасно жесткий диван», «чудная сметана», «вы себе представить не можете, какая темень на улицах, — я боюсь ходить одна» и т. п.

«Герой» А. В. Андреев, обладатель прямой, величественной фигуры, запустив обе ладони за пояс брюк, с улыбкой рассказывал актерам:

— ...Вот ты, на Советской, в низочке... Кончил играть, положил кий, снял со спинки стула пиджак, а бумажника в нем не оказалось... Восемь выиграл, а сто восемьдесят «проиграл». Каково? Ха-ха!

Здесь же, в вестибюле, знакомясь, я впервые пожал руку «первому простаку» Виктору Ивановичу Агееву, сразу расположившему к себе мою душу.

Вскоре в дверях появилась, едва начавшая полнеть, красивая актриса.

— Основная... — кто-то шепотом сообщил своему собеседнику. Сопровождавший «основную героиню» герой-резонер Нарыков, человек с весьма внушительной наружностью с серебряной цепочкой на шее, обращался со своей спутницей запросто и называл ее Ксаной. Протягивая каждому руку, героиня чистым грудным голосом произносила:

— Садовская... Садовская...

Широко раскрыв руки, актер Ершов шел навстречу бледнолицему, женственному Мише Александрову, чтобы заключить его в свои объятия. Смешил всех комик Дарвин, окруженный молодежью.

Между тем, во всем чувствовалось, что приближается горячая пора работы в театре: проносили какие-то лестницы, доски, уборщица протирала двери, завхоз Березовский втащил куль с мелом и моток проволоки. Администратор Черняк-Малыхов в дверях что-то наказывал рассыльному Пету Козьяку, отправлявшемуся в типографию.

Это был последний день перед началом репетиций. 1 октября 1927 года в 11 часов утра на сцене состоялась сбор труппы. Празднично приодетые и приподнято настроенные, актеры шумно усаживались, выбирая место подалше от стола, покрытого красным сукном. Потом все стихло. Михаил Григорьевич Волков долго всех оглядывал, а потом, распылившись в улыбке, проговорил:

— Какие вы все милые и хорошие, мои ребятки!

Он поздравил с началом работы, объявил репертуар до 1 января и, пожелав всем успеха, предложил «дяде Косте» (помощник режиссера К. Е. Демидов) раздать роли на «Любовь Яровую» и «Бронзовый идол».

После пятиминутного перерыва началась репетиция. Репетировали «с жаром», по три часа днем и четыре — вечером. Новую пьесу Тренева «Любовь Яровая» ставил сам Волков, а «Бронзовый идол» был поручен Нарыкову.

К открытию сезона за две недели были сделаны два названных спектакля и наполовину срепетирована «Маркитантка сигарет». Две недели —



это «роскошный» срок для подготовки, ибо позднее, как правило, мы давали премьеру каждый вторник, причем по вечерам никогда не репетировали, т. е. шли спектакли. Таким образом, на каждую новую пьесу падало пять репетиций по три часа, из них на генеральную — сколько потребуется.

Торжественное открытие сезона состоялось при переполненном зале 16 октября спектаклем «Любовь Яровая». Перед началом его и в антрактах — уж так было заведено — играл в публице оркестр.

Успех постановки превзошел все наши ожидания.

Впоследствии «Любовь Яровая» возобновлялась в Чкаловском театре трижды — в 1936 г. (реж. М. Д. Рахманов), в 1940 г. (реж. Ю. Н. Решимов), в 1947 г. (реж. В. А. Менчинский), но самой волнующей в памяти осталась постановка первого года моей работы в театре.

Было бы неверно приписать этот успех мастерству режиссера. Здесь действовал другой фактор — время. Спектакль воспринимался остро в первую очередь потому, что еще были свежи воспоминания о событиях гражданской войны, участниками которой были многие зрители.

Можно сказать больше: тот спектакль не выдержал бы экзамена у современных критиков, записывающих в блокнот «отсутствие 2-го плана», «неверная трактовка образа», «смещение стилей», «смещение центров», «отсутствие единого режиссерского замысла», «переигрывание» и т. д. и т. п. Все эти серьезные пороки возмещались сквозившим тогда в спектакле огнем внутреннего горения, большой затратой актерских душевных сил, взволнованностью, т. е. всем тем, что объединяет одно слово — эмоциональность!

При огромной напряженности зрительного зала проходили сцены конфликта Ярового—Яровой, принесшие большой успех исполнителям Андрееву и Садовской. С этого спектакля полюбилия оренбургским зрителям В. И. Агеев, исполнивший роль Шванди. Прекрасно играл роль Елисавета актер Е. Г. Амантов, но героем постановки все же стал В. И. Дарвин, поразивший зрителей жизненной достоверностью своего солдата Пикалова.

Хорошо играл Кошкина оставивший по себе светлую память Михаил Григорьевич Волков. Он совмещал три должности: директора, актера и режиссера. Суровый с виду и резкий по тону разговора, Волков был добрейшим человеком, особенно заботливо относившимся к молодежи. Мы иначе не называли его, как «дядя Миша». Хорошо поставив дело в Оренбурге, он приводил театр к концу сезона почти без убытка, не используя дотацию, отпущенную городом на оплату репетиционного периода. Любимыми его ролями был Грозный в пьесе А. Толстого «Смерть Ивана Грозного» и Отелло, которые он играл прямолинейно, но с большим темпераментом.

Но самой видной творческой фигурой в театре являлся, пожалуй, Александр Владимирович Андреев, находившийся тогда в расцвете сил. Актер-режиссер-художник-драматург, он по своим эскизам, в содружестве с художником театра И. М. Левиным, осуществил множество постановок (в летнем сезоне 1928 года шла его пьеса «Павел Второв»). Особенным успехом пользовались его постановки «Константин Терехин» В. Киршона и инсценировка романа Ф. Гладкова «Цемент».

Много было в театре даровитых, честно потрудившихся актеров. Трое из моих друзей того сезона Д. А. Дмитриев, А. Н. Робин и Н. Н. Колесников носят теперь звание народных артистов.

Что касается репертуара, то последний был самый разнообразный. Ставилось все, что привлекало внимание. За семь месяцев работы (ввиду успешности сезон был пролонгирован до 1 мая) на афишах промелькнуло

тридцать названий. В лучшем случае пьесы проходили по шесть—восемь раз. И только «Любовь Яровая» дала рекордную цифру — семнадцать.

Играли «под суфлера». Этот «подпольный работник» (как в шутку называли суфлера), сидя с книжкой в будке, утепленной войлоком, мог «спасти» или «утопить» артиста, и поэтому многие старались быть с ним в хороших отношениях, а иногда делали подарки. Сидит в своей «норе» Сенечка Чернов и, попивая из бутылки молоко (действительно, молоко), иногда закрывал пьесу и суфлировал по памяти... А иной раз принимался режиссировать, давая из будки указания сотрудникам:

— Куда?! Куда вас чорт несет? Направо, направо идите! Вот я вас!..

Уже тогда практиковались выездные спектакли. Почти каждую пятницу на нашей сцене играл татарский драмколлектив, а мы выезжали на железнодорожный клуб ПРЭ. Забравшись в тулупы, актеры ложились на солому розвальней и под скрип полозьев считали звезды в морозном небе, пока лошади пересекали степное пространство, отделявшее клуб от крайних домов железнодорожного поселка Красный городок. Встречали нас там рабочие приветливо, и спектакли давали хорошие сборы.

Вообще, дела шли хорошо, но... 30 апреля кончились договоры. Сыграли мы в майские праздники «от себя» еще один спектакль и закрыли сезон. Почти все актеры, как перелетные птицы, устремились в Москву искать «счастья». Остались лишь те, кого пригласили на летний сезон в сад ГСПС («Тополи»). Там формировалась труппа смешанного типа — «драма-оперетта». Из зимнего состава остались: Е. Г. Амантов (художественный руководитель), А. В. Андреев и пять молодых актеров, в их числе я.

В закончившемся сезоне Оренбургский театр прочно стоял на позициях реалистического искусства. Модные театральные течения так называемого «левого» направления еще не оказали своего тлетворного влияния на его здоровый организм. И только в следующем сезоне (1928/29 гг.) с появлением режиссеров «анровцев»<sup>1</sup> в театре, под видом «революционного искусства», стали проводиться ничем неоправданные формалистические эксперименты, доходившие порой до абсурда. Актеры, не убоившиеся попасть в категорию «отсталых», «рутинеров», при поддержке передовой части зрителей оказывали противодействие всему наносному, вредному для театра и вступали с режиссерами-анровцами в конфликты.

Но об этом речь впереди.

...В сентябре 1928 года на улицах Оренбурга появились огромные афиши с портретами всего творческого состава гортеатра — «к предстоящему зимнему сезону».

Из прошлогодней труппы уцелело всего лишь 12 человек, собранных усилиями Волкова, остальные 20 артистов были новые.

Как и в прошлом году, создавая толчею в небольшом вестибюле театра, собирались прибывающие артисты.

С победным видом Волков сообщил: «Муромцев уже прибыл», «Завтра придет анровцы», «Ребятки внесут свежую струю» и т. д.

Сбор труппы был назначен на 16 сентября.

В этот день актеры явились в театр, ожидая услышать полагающиеся в таких случаях напутственные речи и приступить тут же к репетициям. Но каково же было их удивление, когда всех пригласили подняться в буфет,

<sup>1</sup> Члены «Ассоциации новых режиссеров», отсюда — АНР овцы.

где стояли заранее сервированные столы. Оглядывая друг друга и поправляя галстуки, актеры чинно усаживались за столами. Меня больше всего интересовал Муромцев. Во-первых, я никогда не видел «заслуженных» и, во-вторых, много слышал и читал о нем, как о прекрасном исполнителе ролей классического репертуара. И вот этот Муромцев сейчас сидит против меня. Дрябнувшая кожа и злодейские морщины выдавали в нем человека лет шестидесяти. Серьезный и, как мне показалось, замкнутый, он вдруг так и встрепенется с предупредительной улыбкой, если к нему кто-нибудь обратится с вопросом.

Рядом с ним сидела невысокая ростом, скромно, но со вкусом одетая его жена, — Валентина Петровна Голодкова. Актриса большой художественной выразительности, она, как говорили, принадлежала к знаменитому театральному роду Медведевых.

А вот и режиссер Оленин. Он очень молод. На нем прекрасный пиджачный костюм с модным пуловером вместо жилета. То и дело поправляя на переносице большие роговые очки, он рассказывал что-то Волкову, время от времени рисуя в воздухе пальцами какие-то фигуры.

Наконец, началась официальная часть торжественного собрания. Немного словно выступил с поздравлением по поводу начала работы главный «хозяин» театра — заведующий горно. За ним взял слово Волков. Он говорил о том, что крепнувшая год от года экономика страны позволила в этом году удлинить репетиционный период подготовки к сезону против прошлого года с двух до трех недель и что в дальнейшем предполагается за счет улучшения качества спектаклей сократить количество премьер до 25.

Говоря о репертуаре, он подчеркнул, что при подборе репертуара учтено «стихийное стремление массового зрителя к современному классовому репертуару»<sup>1</sup>. Из двадцати пяти названных им пьес, одиннадцать были советскими и только три принадлежали к классике (Островский, А. Толстой и Шекспир), кроме того, предполагалось поставить одиннадцать пьес и инсценировок произведений западной литературы.

Как приятную новость Волков сообщил, что впервые в Оренбурге построена вертящаяся сцена, сконструированная на деревянных шарах машинистом Копытиным<sup>2</sup>.

Выступивший затем режиссер Оленин познакомил труппу с установками режиссуры, после чего было объявлено, что первая репетиция состоится вечером. Это послужило сигналом к тому, чтобы застучали о тарелки ножи, виаки и усилился говор присутствующих.

Для открытия сезона, состоявшегося 6 октября, была приготовлена пьеса В. Кириона «Рельсы гудят», поднимающая тему о выдвижении рабочих на руководящие посты. Ставил пьесу Оленин. Об этом режиссере ходили слухи среди актеров, что он якобы «мейрхольдовец» и что он допускает в своих постановках «ужасные» вещи. Однако никаких новшеств в спектакле «Рельсы гудят» не обнаружилось. В брошюре, выпущенной для зрителей с портретами всех артистов, Оленин, не совсем складно, сообщил: «Работа с актерами ведется в плане большой четкости и экономии выразительных средств для достижения максимальной выразительности».

В соответствии с этим обещанием Оленин кропотливо отработывал детали, добиваясь четкости как в мизансценах, так и в диалоге.

<sup>1</sup> Из печатной программы для зрителей.

<sup>2</sup> Ныне зав. бутафорским цехом Чкаловского драмтеатра.



Сцена из пьесы В. Кириона «Рельсы гудят» (сезон 1928—1929 гг.).

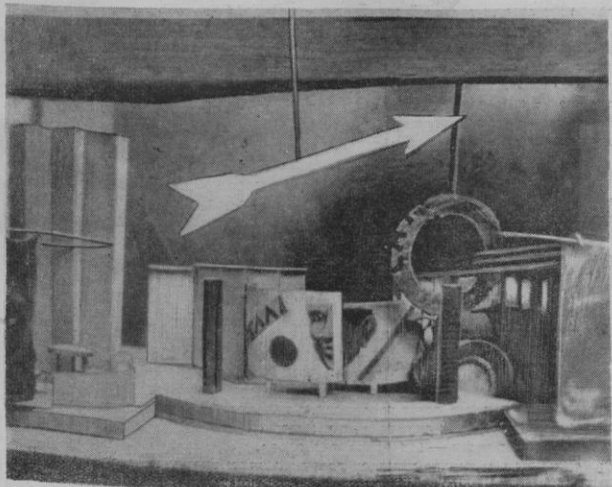
Центральная роль рабочего Василия была поручена вдумчивому актеру Григорьеву. Надо заметить, что в предыдущем сезоне образы рабочих театру как-то не удавались. Они получались слишком интеллигентными. Актер Григорьев по своим психо-физическим данным как нельзя более подошел к этой роли. Зрителям верилось, что перед ними умный рабочий Василий, болеющий душой и борющийся за интересы производства. Спектакль принимался публикой хорошо и прошел много раз.

Второй в сезоне шла пьеса Л. Никулина «Инженер Мерц» с Муромцевым в заглавной роли. И вот в этом спектакле у режиссера Волкова, ставившего всю свою жизнь честно «по-старинке», вдруг проявился формализм чистой воды, доставивший ему немало хлопот и неприятностей.

Очень уж Волкову хотелось, чтобы спектакль непременно оформлял новый художник-режиссер М. И. Федосимов. И Федосимов сделал макет... (Надо отметить, что в том сезоне стали широко применять макеты).

На протяжении одиннадцати картин над головами актеров висела в воздухе подвешенная на проволоке четырехметровая стрела, обитая белой жестью. Потoki воздуха, циркулирующие между сценой и зрительным залом, колебали ее. Лучи прожекторов, отражаясь «зайчиками», бегали по зрительному залу. Вот из-за этой-то стрелы и произошли неприятности на зрительской конференции, организованной ООДСТ.

Выступавшие зрители недоумевали:



*Зрители требовали: «Убрать стрелу!».*

— Замечательно играет артист Муромцев инженера Мерца. Просто великолепно! Очень хорош Маккавейский в роли белогвардейского офицера Печерского. Да и все артисты играют неплохо. Но зачем эта стрела? Куда от нее спрятаться? Она страшно мешает смотреть на сцену. Пусть режиссер объяснит, что она означает?

— Хорошо, хорошо, я в заключительном слове все объясню, — обещал Волков. Однако, в заключительном слове он «забыл» про обещанное, и тотчас же из зала раздались настойчивые голоса:

— А стрела? Стрела зачем? Не увиливайте! Убрать стрелу!

— Хорошо! Пожалуйста! Я объясню, — начал режиссер. — Учтите, товарищи, что это кафе находится не у нас, а в Париже. За границей же, как известно, широко распространены всякие указатели...

— Она у вас болтается и в русских картинах, — кричит из зала гражданин в гимнастерке.

— Совершенно верно! Она играет во всех картинах. Должен вам сказать, что оформление сделано по макету нашего молодого художника-афишиста товарища Федосимова. Михаил Иванович, выступите, пожалуйста!

Не успевший вовремя ретироваться, Михаил Иванович смущенно вышел на сцену и после долгого молчания заговорил еле слышным тенорком:

— Собственно говоря, тут все ясно... Видите ли, товарищи, эта стрела, за которую почему-то все так ухватились, является символическим об-

Тар

разом спектакля внешней выразительности... Макет утверждался руководством. Более подробное разъяснение даст режиссер Волков...

В зале раздался дружный смех.

Волков решил в спешном порядке «закругляться»:

— Товарищи, не будем комкать это интересное обсуждение и перенесем его на следующую встречу со зрителем. А сейчас, ввиду позднего времени, пожелаем вам спокойной ночи. Благодарим за активное участие. Ваши ценные замечания мы, конечно, учтем!

На следующем спектакле злополучной стрелы уже не было.

...Шли дни. Театр посещался неплохо. «Гвоздем» сезона неожиданно сделался «мопровский» спектакль «Нельзя забыть» («Джимми Хиггинс»). Хиггинса с успехом играл Д. А. Дмитриев. Пьеса, не имея заметных художественных достоинств, прошла, однако, около двадцати раз, что для Оренбурга того времени было редкостью.

Сильное впечатление производила на зрителей пьеса Сухово-Кобылина «Дело» с участием Петра Дорофеевича Муромцева в роли Петра Константиновича Муромского. Варравина играл Яновицкий, Тарелкина — Маккавейский.

В этой пьесе Муромцев блеснул своей высокой техникой. Особенно мастерски он читал монолог в III действии в сцене с князем и Варравиним. До сих пор звучат в ушах серебристые переливы его нарастающего голоса, звнящего на высокой сильной ноте, когда он доходил до слов: «Нет у вас правды! Суды ваши — Пилатова расправа».

Публика прерывала монолог долгим ливнем аплодисментов.

Удачным получился спектакль «Плоды просвещения», где Кругосветлово хорошо играл Иосиф Бросевич и третьего мужика — Дарвин.

По многу раз прошли пьесы «Сигнал» с Муромцевым в роли генерала Гаевского и «Волчья тропа». Успешно играли «Мятеж», «Грозу», «Пургу», и как-то незаметно промелькнули: «Карьера Жака», «Ненависть», «Власть», «Шлак» и «Ливень».

Резким диссонансом в реалистическом стиле Оренбургского театра прозвучали спектакли: «Двенадцатая ночь» Шекспира и «Бравый солдат Швейк» по Ярославу Гашеку. Хорошее впечатление от сезона было испорчено.

Художник Федосимов, «подпустивший» стрелу Волкову, нетерпеливо ждал обещанной ему постановки. И дождался... Ему было поручено поставить «Двенадцатую ночь» Шекспира.

По мнению Федосимова, сугубо-реалистическая игра актеров по своей форме дисгармонировала с его оформительским искусством, как художника-конструктивиста. Во имя сближения форм, он пренебрег логически-жизненным поведением актера на сцене. Но вместо этого надо было что-то предложить? И он предложил... парикмахеру Д. О. Плахову (ныне работает в МХАТ) сделать желтые, синие, голубые, зеленые парики. Была построена по его макету декорация. Двери вращались не по вертикальной оси, а по горизонтальной, находящейся в середине плоскости дверной рамы. Чтобы пройти в такую «дверь», надо было толкнуть нижнюю часть ее. Она начала вращаться, как крылья ветряной мельницы. И надо было успеть проскочить низом на другую сторону этой «ветрянки».

Артисту Яновидкому, исполнявшему роль Антонио, было предложено надеть железный парик из тонкой проволоки вместо волос и, уходя со сцены,

толкать головой нижнюю часть этого хитроумного приспособления. С перекошенным лицом вышел Михаил Петрович на генеральной репетиции в «новом» парике. Актеры начали смеяться, улыбался довольный режиссер. По ходу действия Яновицкий подошел к «двери» и в нерешительности остановился, точно необученная лошадь перед барьером. Недолго думая, он обошел ее сбоку, т. к. никаких стен не было (они предполагались).

Его вернули, и началась «дискуссия».

Все больше и больше кипятясь, Яновицкий снял парик и, протягивая его режиссеру, попросил показать, как надо открывать «дверь».

— Дайте мне человеческий парик! Поймите! Я играю че-ло-ве-ка, а не дикообраза, — уже почти кричал Яновицкий.

— Дорогой Михаил Петрович, — отвечал ему режиссер, — характер этого парика как нельзя более соответствует колючему характеру Антонио. Ведь не предложил же его Орсино? Правда? Кроме всего, парик, который вы требуете, — надоел. Это видят в каждом спектакле. Он в зубах навяз и, поверьте, никакого впечатления не производит.

— Какая чепуха! Люди, события производят впечатление, а не парики, — кричал Яновицкий. — А потом я могу себе голову проколоть... Смотрите, какие гвозди торчат!

— Это подправить можно. Где Дмитрий Осипович?

— Ничего не надо поправлять. Как хотите, — я играть в гвоздях не буду!

Вечером состоялся спектакль. Яновицкий играл в «человеческом» парике, но в «дверь» все-таки нырнул, с остервенением открывая ее ногой.

— Вот и попробуйте с нашими актерами создать что-нибудь интересное, — жаловался удрученный режиссер-постановщик.

Не удержался от экспериментов и более умеренный Оленин, внося в свою постановку «Бравый солдат Швейк», как он выражался, «предметную характеристику действующих лиц». Так, например, артист Вагин, игравший сыщика, при демоническом гриме имел длинные наставные пальцы. Подпоручик Дуб (артист Волховский) был с одной половинкой усов. У поручика Лукаша (артист Иртеньев) на правой щеке намалевали красное яблочко («Эх, яблочко, куда катишься?»). Чиновника в моем исполнении наделили носом в два яруса...

Всем военным вместо погон прикололи пустые папиросные коробки. Лица более высокого ранга узнавались по коробкам от дорогих папирос: «Девиз», «Эпоха», а низшие чины по дешевым: «Пушки», «Смычка» и т. п.

На зрительской конференции Оленин объяснял это так:

— Золотые погоны для нас представляют такую же ценность, как пустая коробка из-под папирос, которую следует выбросить в мусорный ящик. Таким образом мы развенчиваем золотопогонников.

Как же реагировали на эти формалистические «выкрутасы» оренбургские зрители и актеры?

Зрители требовали: «Убрать стрелу!». Этим самым было выражено отношение народа к извращениям в театральном искусстве.

Актеры, попав в водоворот театральных бурь, сомневались, болезненно переживали, но настолько еще была сильна «мода» формалистических увлечений, что дикие «находки» так называемых «левых» режиссеров стали иным казаться откровением, передовым течением в театре. Что же можно говорить о молодых режиссерах Оленине и Федосимове, если такой большой мастер-реалист, как Н. И. Соболев-Самарин, и тот однажды



*Чкаловский областной драматический театр имени А. М. Горького.*

усомнился в жизнеспособности своего искусства. Характеризуя «новые» явления в театре, как «хулиганство или того хуже», он в то же время поставил «Ревизора» «шиворот-навыворот»<sup>1</sup>.

Однако подлинно революционное искусство неодолимо шло вперед, развиваясь на животворной реалистической основе. Постепенно освобождаясь от «детских болезней», двигался по этому пути и наш театр. Лучшее свидетельство тому — его репертуар последующих десятилетий.

Почти 30 лет отделяют нас от того оренбургского театрального прошлого, навсегда ушедшего в историю.

В условиях напряженно строящегося молодого Советского государства еще не изжит был кочевой образ жизни актера, жизни без своего постоянного угла, без работы, обеспеченной на завтра.

И как многое изменилось за эти десятилетия, принесшие актеру и семейный уют, и радость творческого труда, и театры-дворцы.

<sup>1</sup> Н. И. Соболевщиков-Самарин. «Записки», г. Горький, 1940, стр. 264.

S



ТЕАТР И ЕГО РЕПЕРТУАР



## СПЕКТАКЛИ О НАШЕЙ СОВРЕМЕННОСТИ

Ю. Павлов

Отмечая столетие Чкаловского театра драмы, зритель по достоинству оценит его многолетнюю, вдумчивую работу по созданию ярких, патристических спектаклей о нашей современности, сыгравших немалую роль в коммунистическом воспитании советских людей.

В поисках нового героя, полноценного советского репертуара театр прошел большой и сложный путь.

Не будем упрощать и «выпрямлять» этот путь. Чем труднее и упорнее развивалась борьба за подлинно народное искусство, чем смелее были творческие дерзания, тем значительнее заслуга нашего театра, ставшего одним из передовых на периферии страны.

\* \* \*

После победы Великого Октября театр наполнил новый, революционный зритель. Его требования, предъявляемые к искусству, были прямо противоположны вкусам театралов-обывателей, еще так недавно составлявших большинство в зрительном зале.

Оренбургский театр драмы так же, как и другие театры молодой советской республики, встал перед необходимостью серьезного пересмотра принципов своей работы. Новое содержание должно было вылиться в новую форму.

Одной из основных трудностей в работе советского театра было отсутствие пьес, правдиво, в ярких художественных образах рассказывающих о

событиях современности. Остро переживал эту трудность и оренбургский театр. Признав необходимость «горячо прислушиваться к требованиям рабочего зрителя, освободить театр от рутинь», его творческий коллектив еще не мог решить подобной задачи. Ставившиеся в ту пору пьесы «Труд и капитал», «Мой солдатик» не удовлетворяли зрителя-народа, строгого и требовательного к искусству, в котором он видел не забаву, а высокую общественную трибуну.

Не избегал театр и формалистических вывертов, подчас вливая истинное революционное содержание в псевдореволюционную форму.

На сложном пути исканий театр не был обречен на длительное блуждание в потемках. Мудро и по деловому руководила им партия.

Борьба партии со всем наносным, антиреалистическим в искусстве сочеталась с бережным, внимательным отношением к росткам нового, истинно народного.

Оренбургский губком чутко подходил к нуждам творческого коллектива, укреплял его связь с народом. Газеты тех лет «Коммунар» и «Смычка», посвящавшие свои статьи различным вопросам сценического искусства, — свидетельство того, как глубоко была заинтересована общественность Оренбурга в организации передового театра.

Но для того, чтобы стать подлинным учителем новой жизни, театр должен был хорошо изучить интересы народа.

Коллектив театра внимательно присматривался к работе самодеятельных коллективов, возникавших тогда в среде оренбургских рабочих — мукомолов, кожевников, железнодорожников. В одной из постановок театра — «Сцены из жизни крестьянского казака Емельяна Пугачева» — наряду с артистами участвовали сами зрители. Правда, это была несколько примитивная форма «сотрудничества», но и она во многом помогала театру ближе узнать своего зрителя.

1925 год стал переломным в истории советского театра. Наши драматурги создали первые значительные произведения о героической борьбе революционного народа. Это были пьесы «Шторм» В. Билья-Белоцерковского и «Любовь Яровая» К. Тренева.

Сохраняя социально острую, четкую характеристику персонажей, авторам названных произведений удалось избавиться от примитивной прямолинейности и отвлеченности, свойственных предшествующим пьесам о современности. Характеры персонажей были разработаны глубоко, до тонкостей продумана мотивировка их поведения. Таким образом, центр тяжести переместился с фабулы на характеры героев и их отношения.

«Шторм» впервые Оренбургский театр поставил в 1926 году. Пьеса требовала каких-то иных методов работы над ней, принципиально отличных режиссерских и актерских решений.

Коллектив справился с этой задачей. Спектакль получил высокую оценку общественности. Один из зрителей писал: «Кто же они, эти герои? Наши люди! Так и в Оренбурге установилась советская власть! Хорошо, с чувством играли актеры. Не раз сжимали мы кулаки и готовы были встать, чтобы помочь расправиться с контрреволюционерами».

Что же обеспечило успех?

Театр верно прочел пьесу. Он увидел в ее героях людей большого подвига. Народ выступал в ней не разрушающей стихией, а сознательной, монолитной революционной силой, полной железной воли и крепкой веры. В

пьесе не было голых схем, абстракций, и творческий коллектив сумел использовать это огромное ее достоинство.

Роль председателя укома исполнял артист В. Г. Ордынский. Его герой был человеком непоколебимой преданности делу революции, убежденным в закономерности и необходимости борьбы. За внешней суровостью этого вожака-коммуниста скрывалось большое любящее сердце. Запомнился зрителям и Братишка, забывающий о себе ради других, живущий одной идеей — идеей революционной переделки мира.

Не меньшей популярностью во второй половине двадцатых годов пользовалась пьеса К. Тренева «Любовь Яровая», которая в ярких, жизненных образах воспроизвела всю сложность борьбы двух враждебных миров. Глубокое творческое осмысление автором событий гражданской войны до сих пор являет собой образец социального и художественного обобщения.

В 1928 году впервые оренбуржцы увидели этот спектакль. Театр сразу же почувствовал в пьесе ее исключительные художественные достоинства, жизненную правдивость и высокую идейность. «Любовь Яровая» давала большой простор для вдохновенного творчества, глубокого проникновения в психологию героев.

Однако актерский коллектив еще не был достаточно подготовлен к работе над столь значительным драматургическим материалом. Образы врагов оказались в какой-то мере схематичными, да и в разработке положительных характеров зритель подчас не ощущал треневской глубины. Но было в постановке и много свежего, яркого. Нельзя не отметить взволнованности, эмоциональности в передаче событий гражданской войны, резкой сатирической характеристики отрицательных персонажей.

Несомненной удачей спектакля явился образ Любви Яровой, созданной А. Я. Садовской. Ее героиня — это человек, который не только пережил глубокую личную и социальную драму, но, пройдя через все испытания, возродился для новой, прекрасной жизни.

В 1940 году театр снова возвращается к работе над «Любовью Яровой». Режиссер Ю. Н. Решимов так сформулировал тогда задачу коллектива: «Мы постараемся передать атмосферу и величественность событий, героизм и пафос эпохи, не прибегая к плакатному изображению, а идя только по линии углубления образов и всестороннего раскрытия их».

Несомненно, что эта постановка была более серьезной, зрелой. Героический пафос пьесы нашел выражение уже не во внешней стороне спектакля, а в глубоком проникновении в судьбы Любви и Михаила Яровых, Кошкина, Шванди и других героев. Идейное богатство пьесы театр справедливо видел в сложных перипетиях развернувшейся классовой борьбы, которая вылилась в гражданскую войну.

Более глубоко был разработан и образ комиссара Кошкина. Артист М. А. Тальмо показал Кошкина человеком убежденным, отважным, настоящим руководителем масс. Страстная мечта о счастье для всех угнетенных — вот что движет героем. Правда, эта страстность борца временами исчезала в игре М. А. Тальмо. Герой казался излишне сухим, холодным.

Нашел путь к сердцам зрителей и образ Любви Яровой в исполнении артистки М. М. Каплун. Она сумела показать свою героиню мужественной и нежной, способной и беспредельно любить и также сильно ненавидеть.

Особая удача выпала на долю В. А. Менчинского в роли матроса Шванди. Артист во многом преодолел примитивные, штампованные сценические приемы, которые к тому времени уже успели выработаться в харак-



Сцена из пьесы К. Тренева «Любовь Яровая» (сезон 1947—1948 гг.).

теристике этого образа. В исполнении Менчинского Швандя — это жизнерадостный человек, кипучая натура. Борьба за лучшую жизнь необходима ему, как воздух. Раз вкусив гордую радость быть борцом, он уже не может вернуться назад — к унижению, темноте. Швандя-Менчинский — человек в некоторых вопросах наивный, а в иных, важных, — по-настоящему мудрый, как истинный солдат революции, осознавший свою ответственность перед целым миром.

Хорошо справился с ролью профессора Горностаева В. И. Агеев, создавший образ интеллигента, превращенного событиями гражданской войны из человека, стоящего «вне политики», в убежденного сторонника большевистской правды.

В образе офицера Ярового арт. И. Я. Новикову удалось остро вскрыть антинародную сущность «вождей» белогвардейщины.

Но и на этот раз театр не смог избежать известных недостатков. Критика отмечала, что наряду с продуманными, отлично сыгранными сценами встречались серые, недоработанные.

Рост актерского и режиссерского мастерства, все более зрелые, умные, интересные спектакли нашего театра свидетельствовали не только о растущем опыте в постановке современных пьес, но и о том, что актеры стали глубже разбираться в вопросах современности, идейно росли вместе со своими героями. А. Я. Садовская вспоминала: «Мы многое пережили и независимо для себя почувствовали, что мы не только актеры, но и советские граждане. Личная, если хотите «жреческая», точка зрения на искусство сменялась более глубоким пониманием явлений жизни и искусства».

Все теснее и плодотворнее становилась связь актеров со зрителями. Общественность города направляла и помогала крепить эту связь.

В конце 20-х годов при Оренбургском театре создается художественный совет, в который вошли представители партийных, советских и профсоюзных организаций. Споры, дискуссии, развертывавшаяся принципиальная критика на его заседаниях плодотворно влияли на творчество театра. И основным вопросом здесь был вопрос репертуара. Эта форма совместной работы коллектива театра и общественности города дала отличные результаты. Уже в 1928 г. из 25 пьес, включенных в репертуар предстоящего сезона, 11 были советскими. Правда, не все они отличались необходимым совершенством, но в них было главное — внимание и любовь к простому человеку, строителю новой жизни. Именно в эти годы театр ставит «Темп», «Мой друг», «Поэму о топоре».

Спектакли, посвященные современности, привлекли в театр рабочих, красноармейцев, молодежь. Беседы режиссеров и артистов со зрителями о новых постановках проходили в атмосфере здоровой, дружеской критики.

В своей деятельности творческий коллектив не только широко использовал опыт столичных театров, но и искал своих путей создания образа современника.

Художественно своеобразными и в какой-то мере оригинальными были спектакли «Поэма о топоре» и «Аристократы». В первом выделялся образ рабочего Степана, отстаивающего свою мечту о создании нержавеющей стали, второй — интересно и убедительно рассказывал о том, как влияние животворной советской действительности воскрешает человеческие души, поднимает их со дна жизни.

Все интереснее и ярче рассказывая о самоотверженном мирном труде советского народа, наш театр не забывал и недавнего героического прошлого — гражданской войны. Снова и снова возвращался он к любимым образам.

В первой половине 30-х годов чкаловцы увидели «Чапаева», «Оптимистическую трагедию», «Бронепоезд 14-69», «Интервенцию».

В образе Чапаева арт. В. В. Ростовцев добился не только большого портретного сходства, ему удалось главное — донести до зрителя замечательные качества многогранной личности Чапаева, выдающегося полководца, интереснейшего человека. Ум, смелливость, инициативу — эти лучшие черты русского национального характера, присущие Чапаеву, артисту удалось передать свежо и ярко. Глубоко проникнув в своеобразие характера своего героя, Ростовцев показал и противоречия в характере героя, обусловленные временем, сохранив при этом цельность и гармоничность образа.

Большое признание зрителей получили также исполнители ролей комиссара Клочкова и Маруси Рябининой. Художник А. Холодков мастерски воссоздал особенности обстановки, в которой действовали чапаевцы, живописные подробности их быта.

Спектакли эти проходили при переполненном зале. Глядя на талантливую игру актеров, снова и снова переживали зрители поражения и победы недавнего прошлого, снова наполнились восторгом их сердца при виде славных боевых друзей — чапаевцев, снова ощущали острую душевную боль при виде гибели героя.

Глубокий след в творческой биографии театра оставила и «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского.



Сцена из пьесы А. Арбузова «Таня» (сезон 1938—1939 гг.).

Продолжая уже сложившуюся в ту пору традицию создания образа современного положительного героя, участники спектакля увлеченно искали более совершенных сценических средств, которые позволили бы глубоко раскрыть особенности этого нового в драматургии жанра — оптимистической трагедии.

Режиссер и артисты стремились показать трагедию «в свете утверждения жизни». Страстная речь старейшин-чтецов (П. М. Альминский и А. М. Орлов) необыкновенно ярко передавала весь пафос пьесы Вишневского. Гармонировала с суровой атмосферой спектакля игра исполнителей главных ролей — М. М. Каплун (Комиссар) и М. П. Чарова (Алексей). Женщина-комиссар в спектакле стала олицетворением силы партии и ее правды. Скромная и застенчивая, она обретает силу и мужество, вступил в ряды партии и получив от нее важное задание превратить анархистствующий отряд в дисциплинированный матросский полк. Скупыми, но яркими средствами раскрывала артистка замечательные черты своей героини — ее стойкий большевистский характер, негибкую волю. Трагическая гибель комиссара неизменно вызывала в зрителях мысль о закономерности победы революции, которой служат такие самоотверженные, прекрасные и сильные духом люди.

Сложный, противоречивый образ Алексея был создан арт. Чаровым. В начале спектакля Алексей предстает перед зрителем бунтарем. Он — против всякой власти. Он еще не осознал сущности развернувшейся борь-

бы. Через мучительные поиски смысла происходящих событий Алексей приходит к правде большевиков и, уверовав в нее, становится стойким солдатом революции.

Спектакли о революции и гражданской войне («Чапаев», «Оптимистическая трагедия» и другие) рассказывали молодежи о борьбе отцов и старших братьев, учили понимать и любить героическое прошлое нашей Родины, нашей партии.

В 1938 году Чкаловский театр приступил к работе над пьесой Н. Погодина «Человек с ружьем». С большой тщательностью и любовью работал коллектив над этой пьесой, посвященной славной странице революционной истории нашего народа.

Несомненно, что самым ответственным и трудным звеном всей постановки был образ Ленина. В. И. Агеев долго и упорно работал над этой своей ролью. Артист достиг не только внешнего сходства, но и сумел передать богатейший духовный мир вождя революции. Агеев подчеркивал в Ленине его замечательную человечность, прозорливость, непоколебимую веру в победу и неукротимую энергию.

Роль солдата Шадрина исполнял М. П. Чаров. Артист стремился глубоко проникнуть в содержание образа, в особенность крестьянской психологии.

«Роль Шадрина, — писал Чаров, — необычайно интересная творческая задача. Я полюбил горячо «человека с ружьем» и стремлюсь всеми выразительными средствами актерской игры сделать образ возможно многограннее, полнее, мягче и насыщеннее».

Артист шаг за шагом показывал, как прозревает солдат-крестьянин, как на миропонимание Шадрина влияют и его встреча с солдатом-большевиком Лопуховым, и партийная печать, и знакомство с Чибисовым. Но самое главное, что заставляет Шадрина понять сущность происходящего, — это встреча с Лениным.

Образ рабочего-большевика Чибисова в пьесе несколько схематичен. Артист В. Граурт своей игрой постарался оживить этого героя, подчеркнуть в нем мягкость и человечность — черты, которые естественно уживаются в его характере с непримиримостью к классовым врагам, с партийной принципиальностью.

Большую работу провели художники-оформители С. Александров и Д. Фомичев. «Мы стремились, — писали они, — передать настроение эпохи гражданской войны, выразить очень конкретно основную сущность каждого игрового места, не впадая в бытовизм, создать масштабность, которая подчеркивала бы грандиозный размах происходящих в спектакле событий».

Этот замысел был отлично воплощен в оформлении спектакля. Постановка пьесы Н. Погодина «Человек с ружьем» явилась первым удачным опытом сценического воплощения образа Ленина. Этот опыт показал, что театр способен решать серьезные творческие задачи.

В следующем, 1939 году театр приступил к работе над пьесой «Ленин в 1918 году». Работа усложнилась тем, что в новом спектакле предстояло создать не только образ Ленина, но и его друзей-соратников Свердлова, Дзержинского, Горького, Крупской. Коллектив театра работал с еще большим напряжением.

В рецензии на этот спектакль отмечалось, что «Агеев исполняет роль Ленина без всякого нажима, удивительно мягко и ровно». Артист верно



уловил и передал манеру Ленина говорить, его жесты, походку и еще более глубоко проник в существо образа. Это была новая удача артиста.

Наиболее полно и глубоко, во всей сложности и многогранности образа Ленина был раскрыт в пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты», постановку которой Чкаловский театр осуществил в 1940 году.

Великий пролетарский писатель А. М. Горький писал: «Для меня велико в Ленине его чувство непримиримой, неугасимой вражды к несчастным людям». Именно эти ленинские черты В. И. Агеев положил в основу своей игры. И здесь, в «Кремлевских курантах», артист достиг наибольшего совершенства.

Отлично была сыграна арт. Побеговым роль инженера Забелина. Артист убедительно показал, что все истинно любящие Россию — с народом, с большевиками, если даже путь в стан большевиков был противоречив и труден.

Зритель высоко оценил работу театра. Газета «Чкаловская коммуна» посвятила спектаклю целую полосу.

Люди различных профессий и возрастов рассказывали о том, как они поняли содержание пьесы, делились своими впечатлениями. В заметке «Большая человеческая гордость» один из зрителей — М. Сафронов писал: «Спектакль «Кремлевские куранты» нельзя смотреть без волнения и гордости. Большая человеческая гордость за великую партию большевиков, за ее гениального вождя, за народ-созидатель охватывает каждого сидящего в зале».

Работу над сценическим воплощением образа великого вождя революции коллектив театра продолжил в 1951 году, осуществив постановку пьесы И. Попова «Семья».

Пьеса посвящена юности Ленина, его семье, началу революционной деятельности Ильича. Роль Владимира Ульянова исполнял арт. Л. Броневой. Пьеса эта не свободна от недостатков, но благодаря вдумчивой работе коллектива спектакль явился значительным событием в жизни театра.

Особенно запомнился зрителю образ матери Ленина. Эта роль, несомненно, одна из лучших в сценической биографии артистки И. Ф. Щегловой.

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



Заслуженная артистка РСФСР И. Ф. Шеглова — Мария Александровна Ульянова в пьесе И. Попова «Семья».

...1941 год — суровый год нашей истории. Сильный и коварный враг посягнул на советскую землю, на великие завоевания советских людей, на их жизнь и свободу. Вчерашние мирные труженики становились солдатами, стойкими защитниками правого дела.

В эти грозные дни перед театрами страны был один путь — идти вместе с борющимся народом. Люди ждали от театра спектаклей, рассказывающих о горячих событиях сегодняшнего дня.

В первый же год войны на сцене нашего театра была поставлена пьеса К. Симонова «Парень из нашего города». Ее герой Сергей Луконин воплощает в себе лучшие черты характера советского человека.

Под руководством режиссера П. Харлипа творческий коллектив сделал многое для того, чтобы спектакль, написанный до войны, остро прозвучал и в дни суровых битв с врагом.

Центральную роль исполнял арт. А. М. Орлов. Исполнителю удалось мастерски проследить развитие характера своего героя от веселого, озорного юноши, почти мальчика, склонного к отчаянным, порой необдуманным поступкам, до сурового, решительного, волевого и мужественного воина.

В 1942 году театр ставит «В степях Украины» А. Корнейчука.

Большим событием в жизни театра явилась постановка пьесы К. Симонова «Русские люди». Спектакль ярко и правдиво рассказывал о героизме наших солдат и офицеров, вселял в сердца советских людей уверенность в скорую победу над фашистскими захватчиками.

Трудно переоценить значение постановок «Парень из нашего города», «Русские люди» и подобных им. Эти спектакли разъясняли зрителям смысл происходящего, поднимали их патриотический дух. Они показывали, что война с гитлеровскими захватчиками — не просто война двух армий. Это столкновение двух миров: мира социализма и его злейшего врага — фашизма, несущего народам муки, пожара, смерть.

Театр имени Горького стремился показать на своей сцене все лучшее, что писалось в те годы советскими драматургами. Благодаря этому он становился активной силой в самоотверженной борьбе народа с жестоким врагом.

Показательным в этом отношении явился спектакль «Фронт» А. Корнейчука. Пьеса была написана в 1942 г., в то время, когда наш народ тяже-





Сцена из пьесы К. Симонова «Парень из нашего города» (сезон 1940—1941 гг.).

ло переживал вынужденное отступление. Нужно было напряжение всех сил для того, чтобы устоять и начать громить врага. В эти дни, как никогда, были опасны для Родины люди косные, недалёковидные, живущие прошлым, упивающиеся былыми победами.

В основе пьесы лежит очень острый конфликт между двумя полководами — Горловым и Огневым. Роль Горлова исполнял арт. Шарымов. Его герой — человек с большими заслугами в прошлом, но лишенный чувства нового. Представление Горлова о технике, ее роли и использовании в бою, об организации боя застыли на уровне знаний времен гражданской войны. Не умея воевать в современных условиях, Горлов не только не стремится овладеть военной наукой, но и гордится своим невежеством, уповая только на отвагу и храбрость русского солдата. Артист развенчивал своей игрой не только личные недостатки персонажа, но «горловщину» вообще — косность и инертность, мешающую армии, ставящую под угрозу жизнь наших людей и нашей страны.

Горлову противостоит Огнев, полководец, который впитал в себя лучшие боевые традиции гражданской войны, но не остановился на этом. Он отлично овладел современной военной наукой. Планы порученной ему операции он разрабатывает, исходя из глубокой аналитической мысли, с учетом отваги наших воинов.

Исключительно сильное впечатление производила сцена поединка советских бойцов с вражескими танками.

В целом спектакль был проникнут духом оптимизма, верой в боеспособность нашей армии, в скорую победу над гитлеровцами.

Кончилась война...

Перед советским народом, пережившим суровые испытания, связанные с войной, встали новые грандиозные задачи.

Зрители ждали новых постановок, которые могли бы не только правдиво, глубоко и красочно показать героизм нашего народа в годы Великой Отечественной войны, но и отразить трудовой подвиг советских людей в деле восстановления народного хозяйства.

В постановлении «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» партия ориентировала советских драматургов на создание пьес, которые бы во всей полноте и сложности показывали нашу жизнь, ее движение вперед. Однако многие произведения тех лет не отвечали этим высоким требованиям.

Театр возобновляет постановку «Тани» А. Арбузова, «Платона Кречета» А. Корнейчука и других спектаклей.

Театр возвращается к героической теме гражданской войны. К 32-й годовщине Великого Октября коллектив подготовил «Разлом» Б. Лаврентова. Этот спектакль, осуществленный режиссером А. А. Добротинным, действительно стал хорошим праздничным подарком чкаловскому зрителю. Главный герой «Разлома» — народ, совершающий величайшую в мире революцию, жгуче ненавидящий врагов, преисполненный глубокой верой в торжество новой жизни.

Отставание драматургии в послевоенный период не могло не сказаться на работе театра. В поисках добротного, интересного материала, в поисках современного героя театр вынужден был порой обращаться к сырым, неположенным в идейном и художественном отношении пьесам.

Все это было печальным следствием ряда «теорий», имевших хождение в те годы, и главным образом теории конфликтности. Писатели, руководствовавшиеся ею, не видели или не хотели видеть жизненных противоречий.

В репертуаре появляются «Семья Лутоновых» бр. Тур и Пыррева, «В сиреневом саду» Солодаря, «Пять подруг» Файко и Солодаря, «Воскресенье в понедельник» Маклярского и Холендро, «Сады цветут» Вал. Масс и Ник. Куличенко.

Одни из этих пьес были лучше, другие хуже, но ни одна из них не оставила серьезного следа в творчестве театра. За редким исключением они были лишены глубоких жизненных конфликтов, смело разработанных характеров. Имея подобный драматургический материал, создавать яркие, волнующие спектакли было трудно.

Так случилось с постановкой на сцене нашего театра пьесы братьев Тур и Пыррева «Семья Лутоновых». В основу этой пьесы положена тема семьи и семейных отношений, тема, которая всегда вызывает столь естественное и постоянное внимание зрителя. Однако авторы пьесы не смогли правдиво и убедительно разработать ее, оказались в плену ложной занимательности.

Артисты В. И. Агеев и А. М. Побегалов, исполнявшие в спектакле роли Егора Кузьмича Лутонина и бухгалтера Рябчикова — представителей старшего поколения семьи Лутоновых, не вышли за пределы материала, данного авторами. Характеры этих героев померкли, затерялись в ненужных бытовых мелочах, которых очень много в пьесе.

В 1954 году Чкаловский театр поставил «Годы странствий». Пьеса А. Арбузова выгодно отличается от других произведений этого периода своей эмоциональностью, интересными, оригинальными характеристиками, глубиной психологического анализа, тонкими наблюдениями.

Однако Чкаловский театр оказался неподготовленным к решению столь серьезной задачи.

Самым слабым в спектакле оказался центральный образ. В пьесе Александр Водерников — одаренная и сложная натура с разносторонними и большими запросами. Развертывающаяся в его характере борьба положительного и отрицательного, хорошего и дурного приобретает большой воспитательный смысл.

В спектакле этот герой оказался отодвинутым на второй план, а его место занял бесцветный «идеальный» Михаил Лаврухин. Исполнители роли Водерникова (артисты А. Чернов и А. Миков) не сумели сделать его тем центром, вокруг которого группировались бы остальные герои.

Дело в том, что Водерников, несмотря на его явный эгоизм, должен обладать какой-то внутренней притягательной силой, определенными симпатичными чертами. Артисты не сумели найти подобных черт. В результате большие чувства любви и дружбы, которые испытывают к нему Лаврухин, Павлик Тучков, Люся, Галина, Ольга, остались необъясненными. Из всего коллектива артистов, занятых в спектакле, пожалуй, только одна А. Покидченко сумела правильно понять и талантливо исполнить свою роль. Ее Люся Водерникова обаятельна, искренна, непосредственна. Проницательно, с большим чувством раскрывает она духовный мир героини. Эта роль, несомненно, большая удача артистки.

Постановка пьесы «Годы странствий» заставила о многом задуматься коллектив театра, сделать необходимые выводы.

Беспрестанные поиски серьезного, солидного материала в известной мере объясняют тот факт, что репертуар нашего театра всегда отличался большим жанровым, стилевым и тематическим разнообразием. Работа над художественно несовершенными пьесами также в какой-то мере обогащала коллектив опытом. Учился он и на своих ошибках. С учетом этого опыта театр приступил к постановке серьезной, содержательной пьесы А. Штейна «Персональное дело».

Коллектив, занятый в спектакле, сумел правильно прочесть пьесу, осмыслить ее.

Драма Штейна ставит важные вопросы партийной чести, бдительности подлинной и мнимой, учит бережному и чуткому отношению к человеку. Она проникнута духом непримиримости к явлениям, чуждым нашей жизни.

Инженер Хлебников в исполнении арт. В. Е. Бескина выглядел человеком внешне суровым, порою и резким. Но за этой внешней суровостью ощущалось биение его большого, честного и мужественного сердца. Исполнитель сумел показать, что сила этого героя — в его неразрывной связи с партией.

С блеском арт. В. П. Бросевич разоблачал тонко замаскировавшегося врага Полудина, который под маской бдительности, партийной принципиальности скрывает свои карьеристские цели, стремление жить чужим трудом, чужими заслугами. Полудин не брезгует здесь никакими средствами. Он прибегает к грубой подтасовке фактов, клевете и к прямому злоупотреблению властью.

Артистка М. И. Бородина верно трактовала образ Дергачевой — человека черствого, невнимательного, недалекого и потому объективно вредного на посту партийного руководителя.

Артист С. З. Лядов мастерски раскрыл в образе Колоконникова беспринципность труса, который в трудную минуту способен стать предателем.

В постановке Чкаловского театра «Персональное дело» звучало оптимистически по своему существу. На сцене жили и действовали люди, борющиеся за восстановление справедливости, за торжество партийных принципов. Восстановление Хлебникова в рядах партии воспринималось зрителем как единственно возможный исход этой борьбы.

Чкаловский театр имени Горького никогда не теряет чувства современности. Театр стремится ставить на своей сцене именно те пьесы, которые освещают важные вопросы наших дней.

О поисках молодежи своего места в жизни, своего призвания, о ее дружбе и любви рассказывал спектакль «В добрый час», хорошо поставленный театром в 1955 году.

Театр плодотворно развивает свою традицию — ежегодно ставит спектакли о героическом революционном прошлом нашей Родины. В 1956 году на сцене ожила пьеса А. Корнейчука «Гибель эскадры».

Большая работа коллектива над спектаклем (постановщик Ю. С. Иоффе, режиссер М. В. Нагли) принесла свои плоды.

В суровой, строгой манере повествовал театр о жестокой борьбе, происходящей между революционными моряками и контрреволюционерами, мечтавшими предать флот, отдать его в руки врага.

Подлинным героем спектакля явилась масса. Но масса эта не безлика, ее составляют люди разных характеров и судеб. Стрижень (арт. И. Конкс) — нетороплив в решениях, спокоен, сдержан. Гайдай (арт. В. Бескин), напротив, — человек порывистый и резкий, способный на необдуманный шаг. Но как бы ни были различны эти люди по своему характеру, они сдвинуты в одном — в готовности до конца отстаивать великие завоевания Октября.

Правы были в трактовке образов артисты Е. Родионов (адмирал), В. Бросевич (командир флагманского корабля), Н. Ястребов (боцман Кобза). Они не упрощали образы врагов революции. Это делало борьбу особенно напряженной.

Финал спектакля убеждал — поистине величественно дело революции и государство, рожденное ею, — вечно!

Важное место в деятельности Чкаловского театра занимает работа со «своими» драматургами. Коллектив не ждет уже апробированных произведений, но сам ищет их и находит.

Завоевавшая ныне всеобщее признание пьеса В. Пистоленко «Любовь Ани Березко» впервые получила свое сценическое воплощение на нашей сцене в 1954 году.

Пьеса В. Пистоленко в свое время подверглась резкой критике на страницах печати. Однако это не остановило коллектив театра. Он вместе с театральной общественностью города помог автору доработать текст. И вскоре спектакль зазвучал, стал наиболее ярким в репертуаре.

Спектакль поставленный Ю. С. Иоффе, остро выдвигает всегда волнующие нашего зрителя вопросы морали, дружбы и любви.

Героиня пьесы Аня Березко, закончив столичный институт, едет ра-



Сцена из пьесы В. Пистоленко «Любовь Ани Березко».

ботать в Сибирь, чтобы посвятить свою жизнь любимой профессии. И эта принципиальная, обаятельная и умная девушка вскоре становится женой карьериста и фразера Сергея Теряева. Так завязывается драма.

Арт. А. Покидченко, исполнявшая роль Ани Березко, сумела глубоко заглянуть во внутренний мир своей героини, найти точное решение каждому эпизоду, каждой сцене. Искренность, простота, которой отличается игра артистки, делает этот образ особенно привлекательным.

Воспитательное значение этого спектакля трудно переоценить.

Когда по призыву партии со всех концов нашей страны тысячи юношей и девушек поехали на освоение целинных и залежных земель, перед Чкаловским театром встала задача — отразить в живых образах этот патристический порыв советской молодежи. И вот на сцене театра ожили герои пьесы Н. Анова и Я. Штейна «По велению сердца».

Авторы пьесы показали, как из людей с разными характерами, с разными судьбами в прошлом складывается коллектив, живущий единими интересами, едиными целями. Жизнь этого рождающегося в труде хорошего, здорового коллектива по-настоящему интересует и волнует зрителя.

На целину приезжает и знатный тракторист Алексей Ярцев, и казашка Аяима с мужем Ертысом, и романтически настроенная Галя. Все они приехали сюда по велению сердца, готовые преодолеть любые трудности и с честью выполнить задание Родины.

Но среди них есть и люди случайные, мешающие большому делу.

Театру удалось ярко и убедительно показать, как в труде проверяются люди, до конца раскрываются их характеры, способности и возможности,



Сцена из пьесы Н. Анова и Я. Штейна «По велению сердца» (сезон 1955—1956 гг.).

как в коллективе, увлеченном величественной задачей, рождается настоящая крепкая дружба.

Театр рассказывает и о другой замечательной способности коллектива — способности увлечь за собой и тех, в ком еще недостаточно развито чувство ответственности за свое дело.

Так случилось и с Ренатом. Приехав на целину за дешевой славой, Ренат многое пережил и передумал. В нем раскрылись лучшие стороны его души.

Спектакль «По велению сердца» был следующим важным этапом в работе театра над образами героев наших дней, над достойным художественным воплощением темы современности.

Окидывая взглядом прошлое Чкаловского драматического театра имени А. М. Горького, общественность нашего города видит: он — на верном пути. И это выражается не только в том, что одно из первых мест в его репертуаре занимают советские пьесы, но и в стремлении неустанно совершенствовать свое мастерство, приобретать опыт в трудном, но почетном деле создания ярких, волнующих спектаклей.

Газета «Советская культура» в одной из статей, посвященных гастролям нашего театра в Москве, писала: «Нет, мы не видели на сцене Чкаловского театра тех серых приглаженных постановок, в которых ничего не выходит за рамки желательной, профессиональной грамотности и все держится на том, к сожалению, часто еще встречающемся уровне, когда и придаться как будто не к чему, но и взволноваться нечем».



Чкаловский зритель благодарен театру за его большую плодотворную работу. Мы надеемся, что его коллектив не успокоится на достигнутом и будет с еще большей ответственностью относиться к спектаклям о людях наших дней, глубже проникать в их богатый внутренний мир, смело ставить и разрешать средствами своего могучего искусства насущные вопросы современности.



Сцена из пьесы Л. Славина «Интервенция» (1956 г.).

# МОЯ РАБОТА НАД РОЛЬЮ ЛЕНИНА

В. И. Агеев,

*Заслуженный артист РСФСР*

**М**не посчастливилось участвовать почти во всех ленинских спектаклях нашего театра.

Помню, с каким волнением приступал я к работе над ролью Ленина в 1939 году, когда у нас решено было осуществить постановку пьесы Н. Погодина «Человек с ружьем». Меня, как и многих других работников советского театра, очень тревожили в ту пору сомнения о возможности сценического воплощения образа великого вождя революции. Сама мысль выйти на сцену в облике Ильича казалась дерзновенной, самонадеянной. О нем лишь можно благоговейно думать, изучать его творения, учиться у него.

Но народ хотел видеть образ любимого Ильича на сцене. И мы, актеры, отважились на этот творческий шаг. Воодушевляли замечательные успехи первых исполнителей роли Ленина в столичных театрах.

С огромным энтузиазмом включился в работу над первым ленинским спектаклем весь наш коллектив — от ведущих актеров до декораторов. На нашей сцене (технически слабо оснащенной в те годы) предстояло воссоздать захватывающие события гражданской войны. Они развертывались с присущей героико-революционным произведениям эпической масштабностью. Требовалась широта обобщений в сочетании с исторической конкретностью. В режиссерской экспозиции постановщик спектакля Л. Иост так определил тогда задачу театра: «Всеми сценическими средствами... мы стремимся наполнить спектакль «Человек с ружьем» героикой и пафосом гражданской войны, пронизать его оптимизмом и чувством закономерности гран-

диозных побед революции, насытить накаленными страстями ожесточенных классовых боев».

Из холодных, залитых солдатской кровью окопов империалистической войны действие пьесы стремительно переносилось и в роскошно обставленные комнаты особняка фабриканта Сибирцева, и в боевой штаб революции — Смольный, в кабинет Ленина, и в окрестности Петрограда, места сосредоточения войск. Ильич по пьесе появлялся всего лишь в нескольких эпизодах, но животворная энергия вождя революции должна была ощущаться за каждым событием. Слитность вождя и масс, партии и народа — вот плодотворная идея драматурга, которую предстояло нам раскрыть сценическими средствами.

Особая ответственность выпадала на мою долю. Я понимал, что зритель не простит в моей игре малейшей фальши. Важно было добиться портретного сходства с Ильичом, чей образ бережно храним мы в своих сердцах, усвоить его походку, жестикуляцию, манеры говорить. Однако после долгих творческих раздумий решено было не увлекаться скрупулезной передачей внешних деталей, сосредоточив внимание на основных, главных штрихах. Все творческие поиски должны вестись по линии внутреннего раскрытия образа, чтобы зритель всем сердцем мог поверить в его сценическую правду.

Работа предстояла огромная — напряженная и увлекательная. Перечитывая книги вождя, я восхищался поразительной глубиной и ясностью его мысли, чувствовал, каким огромным ленинским темпераментом дышала каждая строка. В Ленине гармонично сочетались прозорливость гениального теоретика, окрыленность подлинно революционного мечтателя с самой трезвой практичностью профессионального бойца.

Все это будило воображение, давало ключ к решению сложной задачи. Однако естественного самочувствия в образе добиться мне все же не удавалось. Нужно было искать и какие-то иные пути. Я старался представить себе живого Ильича, этого «самого человеческого человека», найти в нем такую бытовую черту, которая органически слилась бы с моим творческим темпераментом, направила его в конкретные формы ленинской роли. В нашей работе часто бывает так, что одна какая-нибудь случайно найденная деталь сразу же чудесным светом озаряет все грани сценического образа, мучительно долго ускользавших от актера.

Вскоре вместе с режиссером Л. Иостом я выехал в Москву. В столице мы познакомились с людьми, лично знавшими Ильича, стали ежедневными посетителями ленинского музея. Здесь мы изучали замечательные документы гражданской войны, часами простаивали у фотографий, портретов, скульптур, картин художников, запечатлевших Ильича в разные годы его революционной деятельности. Перед нами раскрывалась живая история величайшего на земле человека, образ которого стал победным знаменем новой эры.

И вот, наконец, явилась та минута, которую я с нетерпением ждал. Проходя однажды вечером по полуосвещенным, безлюдным залам музея (свободный доступ в него уже был закрыт), я вдруг ощутил, как мною овладевает какое-то новое творческое состояние. Лидия Александровна Фотиева (бывший секретарь Владимира Ильича) ввела меня в ленинский кабинет. Волнуясь от близости драгоценных реликвий, я подошел к столу, на котором покоилась раскрытая книга, опустился на простое венское кресло.



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

На полях книги удивительно знакомым почерком были написаны слова. Мне почудилось, что страницы эти еще хранят теплоту ленинских рук. И вдруг то, что долгое время теснилось в моем воображении, слилось в ясное видение образа, мне стало легко говорить и двигаться по-ленински, появилась хорошая уверенность в свои творческие возможности.

Это был первый серьезный шаг к цели. Лидия Александровна сообщила мне множество замечательных подробностей из жизни и деятельности Ильича. Мягкий и чуткий в обращении с товарищами, Ленин был суров с маловерами, непримирим к врагам трудового народа. В чрезвычайно трудной и сложной обстановке гражданской войны, требовавшей огромного напряжения всех сил, Владимир Ильич находил время, чтобы проявить трогательную заботу о простом человеке. Он просит усилить питание больному товарищу, заботится о девочке, нуждавшейся в санаторном лечении, помогает вернувшемуся из эмиграции революционеру устроиться с квартирой. Ленин, говорила Л. А. Фотиева, умел поднять в людях бодрость, веру в свои силы. Они уходили от него окрепшие, увлеченные какими-то новыми перспективами.

Так, из этих рассказов и впечатлений грань за гранью кристаллизировался в моем представлении образ Ильича.

Богатейшим источником для меня послужили воспоминания соратни-

ков Ленина по революционной борьбе, очерки о Ильиче Алексея Максимова Горького и других писателей.

И вот настал день, когда я впервые вышел на сцену в роли Ленина. Позади остались долгие, радостные и мучительные поиски, минули дни работы над гримом, фигурой, костюмом. Я встретился со зрителем лицом к лицу. Раздались аплодисменты. Мне было ясно, что люди, сидящие в зале, выражали лишь свое первое впечатление, но оно было благоприятным, и это окрыляло.

В этой пьесе Н. Погодина рядом с образом вождя стоит человек из народа. Сцена встречи Ленина с Иваном Шадринным сразу же приковала внимание зрительного зала. Мой партнер артист М. П. Чаров играл Шадрина с большим творческим воодушевлением, с ясным пониманием значения своей роли в идейном строе спектакля, показывал сложный и трудный путь русского крестьянина в революцию.

Не менее значительное место в спектакле занимала и другая картина. Ночь. Смодный. Владимир Ильич, накинув на плечи пальто, просматривает бумаги. Изредка он в задумчивой сосредоточенности смотрит в окно. Потом встает, медленно идет к кровати. Неожиданно Ильича осеняет мысль. Забыв об отдыхе, он направляется к столу и снова принимается за работу.

Эта небольшая по тексту картина требовала от актера особой творческой сосредоточенности. Ленин раскрывался в ней как мыслитель, озарявший светом своих идей путь трудового народа в новую жизнь. К успешному решению этой сцены я пришел лишь после того, когда в меру своих творческих возможностей овладел внутренней сущностью образа.

Спектакль прошел, за ним последовал второй, третий. В следующем сезоне я уже участвовал в постановке новой пьесы «Ленин в 1918 году», затем в «Кремлевских курантах» и других спектаклях о великом вожде. Однако никогда ко мне не приходило творческое успокоение. Нет, постоянные поиски новых черт, совершенствование, углубление и переоценка найденных — вот что всегда сопровождало мою работу над образом Владимира Ильича Ленина. И эта работа стала самой волнующей и радостной в моей жизни.



## ГОРЬКОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ

С. Лубэ

**А**лексей Максимович Горький вписал славные страницы в историю русской и мировой драматургии.

Великий знаток жизни, вооруженный сильнейшим идеологическим оружием нашей эпохи — марксистско-ленинским мировоззрением, он умел рисовать острейшие социальные конфликты своего времени в образах-типах, достигающих высокой степени обобщения и художественной правды.

Его пьесы до сих пор украшают лучшие сцены мира, повсеместно встречая восторженный прием у зрителей. Сердцу советских людей его драматические произведения особенно понятны, близки и дороги.

Нет такого театра в нашей стране, где бы не ставились пьесы первого в мире пролетарского писателя, основоположника советской литературы и социалистического реализма. Не составляет в этом отношении исключения и наш областной драматический театр, носящий имя А. М. Горького.

История постановок пьес А. М. Горького на сцене нашего театра в до-революционный период и после Октября могла бы явиться предметом специального рассмотрения и составила бы не лишнюю значеная и интереса главу в исследовании о «трудах и днях» русского периферийного театра.

Кое-что в этом направлении уже сделано. В книге М. Незнамова «Старейший русский театр на Урале» рассказано о первых постановках пьес А. М. Горького на сцене нашего театра.

В сезон 1902—1903 года в Оренбургском городском театре по инициативе режиссера Коралли-Торцова впервые была поставлена пьеса Алексея

Максимовича «Мещане» со всеми теми «вымарками» (купюрами), которые были сделаны цензурой при выдаче разрешения на постановку этой пьесы в Московском Художественном театре. Несмотря на существенные сокращения монологов Нила и Тетерева, социальный протест, революционный дух, насыщающий это произведение, цензура вытравить не могла.

Незадолго до революции 1905 года, в сезон 1903—1904 гг., на сцене нашего театра с большим успехом прошла гениальная пьеса А. М. Горького «На дне». И нет ничего удивительного в том, что в накаленной атмосфере классовой борьбы накануне революции вокруг спектакля развернулась острая дискуссия, отразившаяся и на страницах местной прессы (см. газ. «Оренбургский листок», 18 января 1904 г.).

В 1905 году на сцене Оренбургского театра одна за другою прошли три пьесы Алексея Максимовича — в феврале «Дачники» и в ноябре «Дети солнца» и «На дне».

Из воспоминаний Народного артиста СССР М. Ф. Ленина, опубликованных в газ. «Чкаловская коммуна» 15 июля 1939 г., видно, что и в 1906 г., когда резко обозначилось наступление реакции, интерес к Горькому не пропал ни у артистов Оренбургского театра, ни у его зрителей. Именно в этом году на сцене театра шла инсценировка замечательного горьковского рассказа «Мальва», в котором М. Ф. Ленин играл роль Серрежи.

И в последующие годы произведения Горького входят в репертуар театра. Пьеса «На дне» шла в 1908, 1913 и 1914 годах. В 1915 г. театр показал инсценировку повести «Фома Гордеев»<sup>1</sup>. В начале 1917 г. в бенефис арт. В. Г. Соловьевой была снова после длительного перерыва поставлена пьеса «Мещане», в которой бенефициантка исполняла роль Елены.

После Октября советские театры получили возможность работать над текстами пьес Горького, освобожденными от всех цензурных сокращений и искажений, над текстами, вновь тщательно отредактированными самим писателем при подготовке к изданию собрания сочинений в 1923—1924 годах. Однако укоренившееся в некоторых театральных и литературных кругах ложное мнение о несценичности пьес Горького, конечно, мешало их постановке. И только с начала тридцатых годов, по почину наиболее передовых театров страны, драматургия Горького снова широко входит в репертуар. Ленинградский драматический театр им. А. М. Горького, Московский театр им. Вахтангова, поставившие новую пьесу Алексея Максимовича «Егор Булычев и другие», помогли очень многим освободиться от этого предубеждения.

В период с начала 1933 года до 1941 года в Оренбургском—Чкаловском областном драматическом театре было поставлено семь пьес А. М. Горького: «Егор Булычев и другие» (сезон 1933—1934 гг.), «Враги» (сезон 1935—1936 гг.), «Последние» (сезон 1936—1937 гг.), «Варвары» (сезон 1937—1938 гг.), «Дети солнца» (сезон 1938—1939 гг.), «Мещане» (сезон 1939—1940 гг.) и «Васса Железнова» (сезон 1940—1941 гг.).

Не все одинаково хорошо было в этих спектаклях, но их общественное и художественное значение неоспоримо. Жизнь и борьба разных общественных классов, характеры их представителей, показанные в свете творческих принципов социалистического реализма, обогащали театр.

<sup>1</sup> Впервые инсценировка этой повести под названием «Фома Гордеев и Маяки» была показана в нашем театре в 1902 году.



Сцена из пьесы А. М. Горького «Васса Железнова» (сезон 1940—1941 гг.).

С 1941 г. по настоящее время театр осуществил шесть постановок пьес А. М. Горького. Работали над теми произведениями, которые до этого или совсем не шли на нашей сцене, или шли, но уже так давно, что были забыты зрителями.

В сезон 1941—1942 гг. было показано «На дне». Затем, после некоторого перерыва, последовали одна за другою следующие постановки: «Старик» (сезон 1945—1946 гг.), «Зыковы» (1947—1948 гг.), «Последние» (сезон 1948—1949 гг.), «Враги» (сезон 1951—1952 гг.), «Дачники» (сезон 1954—1955 гг.).

Как показывает самый перечень, театр не боялся браться за работу над пьесами, менее изученными и реже других идущими на сценах наших театров — такими, как «Старик», «Зыковы», «Последние», и над пьесами со сложной социальной проблематикой — «На дне», «Враги», «Дачники».

Значительный интерес представляет постановка «На дне» в мае 1942 г. Пьеса, славящая свободного человека, борца со всяческим угнетением и рабством, в дни жесточайшей битвы советских людей с фашизмом звучала с большой силой и приобретала особую актуальность.

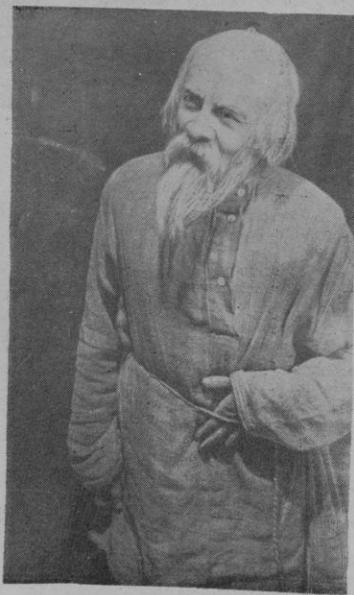
Но и в режиссерской и исполнительской трактовке было немало спорного. К наибольшим удачам этой постановки можно было отнести исполнение Менчинским роли Актера, Казарским—Бубинова, Щукиным—Барона. Много жизненной правды было в ярком и темпераментном исполнении арт. Олеговым роли Васьки Пепла. Этот образ сразу же привлек к себе внима-



ние и симпатии зрительного зала. Но по мере того, как на наших глазах разворачивалась драма Васьки Пепла, в этом образе обнаруживалась какая-то фальшь. Все пристальнее всматриваясь в него и стараясь понять, в чем же дело, почему он нас разочаровывает, мы находили в нем нечто не-горьковское. Это «нечто» состояло в том, что Ваське Пеплу артист придавал «купецкую» сусальность и одновременно никак не вяжущуюся с этой сусальностью интеллигентскую надрынность. Здесь сказался просчет и исполнителя и режиссера Ю. Решимова. Просчет режиссера сказался, на наш взгляд, и в том, что в спектакле как бы курсивом подано было все, связанное с любовной интригой: Васька Пепел—Василиса—Наташа. Бытовое отодвигало философское и социальное, нанося ущерб замыслу Горького. В связи с этим в спектакле недостаточно остро ощущались конфликтные, непримиримые по сути взаимоотношения Луки и Сатина, которые являются носителями прямо противоположных мировоззрений. В. И. Агеев превосходно, в целом, играл роль странника Луки. Однако в образе этого старца следовало бы более оттенить те черты его характера, которые дают основание говорить и о его лукавстве, и о его примирительном отношении к действительности, и о несостоятельности, вредности его жизненной философии.

По замыслу А. М. Горького, Сатин должен быть во всем противоположен Луке. Циник и романтик одновременно, он вместе с этим и враг такой мечтательности, которая примиряет с действительностью, принижает человека, он неприимирим ко лжи и угнетению. Из горького опыта жизни он вынес убеждение, что «ложь — религия рабов и хозяев... правда — бог свободного человека». В афоризм Сатина «человек — это звучит гордо» Горький вложил всю свою страсть революционера-гуманиста. Исполнитель роли Сатина не уловил или не смог передать всей глубины горьковского замысла. В первых трех актах Сатин определенно отнесся Лукой на второй план. Актер не нашел, а режиссер не подсказал ему такой линии поведения, которая помогла бы зрителю ощутить значительность личности Сатина и его характера. Четвертый акт несколько искупал этот существенный недостаток, и спектакль, при всех своих неудачах, оставлял все же очень сильное впечатление.

Пьеса «Старик» представляет большие трудности для постановки. Трудности состоят в том, что театр должен найти действенные сценические средства, чтобы



Заслуженный артист В. И. Агеев — Лука в пьесе А. М. Горького «На дне» (сезон 1941—1942 гг.).

раскрыть внутренне присущий ей полемический характер (спор с Достоевским и его теорией: «Смирись, гордый человек!») и глубину ее философского содержания. Основные персонажи пьесы: Мстаков, старик Антон, Софья Марковна — в спектакле, поставленном М. А. Куликовским, были показаны во всей сложности их непримиримых противоречий. Исполнителям основных ролей: А. М. Побегалову (Мстаков) и Попову (старик Антон) вполне удалось создать яркие индивидуализированные характеры, в одном случае жизнелюбивого и деятельного человека, в другом — преимущественно созерцательного, для которого мера достоинств человека определяется мерой испытанных им страданий, который боится дела, ненавидит живую жизнь, потому что любовь к делу и жизни означает изменение жизни.

Большим творческим своеобразием было отмечено исполнение арт. Араповой роли Девочки — спутницы Старика. Девочка в какой-то мере «дело рук» Старика, его «творение». Она покорно несет иго страдания и смирения во имя искупления вины за некогда совершенное преступление. Но ни смирение, ни страдание не делают ее сколько бы то ни было лучше того, какой она была в момент совершения преступления. Она остается тем же «дурным» человеком, каким была до этого. Несмотря на подчеркнутое Горьким немногословие Девочки и малую действенность этого образа в сюжетном развитии пьесы, арт. Арапова сумела придать ему большую значительность, благодаря удачно найденному гриму, выразительному, хотя внешне скупому сценическому поведению.

Пьеса «Зыковы» близка «Старику» прежде всего образом Павлы, в которой есть нечто от жизненной философии старика Антона.

В этой пьесе, как и в «Зыковых», действие происходит в купеческой среде, где уже наметился процесс внутреннего разложения. Оно проявляется в том конфликте, который возникает между Софьей Зыковой, ищущей «хороших людей» и уверенной, что «жизнь благо и люди — хороши», Антипом Зыковым, прожившим жизнь, как хищник, и только на исходе своих дней понявшим, что прожита она не так, как подобало бы человеку, и безвольными, бегущими от жизни Павлой и Михаилом, и откровенными, циничными хапугами — Муратовым и Хеверном.

«Зыковы» — относится к числу наиболее сложных и трудных пьес Алексея Максимовича Горького. Она сложна по своему философскому замыслу, по своей основной идейной тенденции. Она трудна для актеров потому, что ставилась реже, чем любая другая пьеса Горького, и ни у режиссера, ни у исполнителей не сложилась еще традиция ее сценического истолкования, нет выдающихся образцов, которым они могли бы следовать, на которые они могли бы опереться. Это имеет свои хорошие и дурные стороны. Хорошие потому, что предоставляется большой простор для инициативы театра, для выявления своей творческой физиономии. Дурные же — в том, что отсутствие сколько-нибудь значительного предшествующего опыта создает такое положение, при котором театр, оставаясь один на один с драматургом, часто оказывается не в состоянии поставить пьесу так, чтобы это в наибольшей степени соответствовало замыслу автора. А в случае с «Зыковыми» это особенно необходимо, потому что горьковская пьеса не нуждается ни в поправках, ни в особых, отличных от авторского, прочтениях. Пьеса «Зыковы» только в том случае и может быть удачно сценически разрешена, если будет прочтена по-горьковски.

Поставить «Зыковых» по-горьковски — это значит, прежде всего, показать идейно-политический кризис русской буржуазии как класса в пери-

од, непосредственно предшествующий Великой социалистической революции 1917 г., это значит показать несостоятельность и разоблачить реакционный смысл толстовщины и Достоевщины, на которые хотела опереться в своей борьбе с революционным пролетарским мировоззрением русская буржуазия в области науки, философии и искусства, предчувствуя приближение своего неизбежного конца.

В пьесе Горького нет ни одного образа революционера, тем не менее именно борьба революционных и реакционных идей составляет ее истинное содержание. Эта борьба в произведении представлена как столкновение характеров.

Все в пьесе говорят о неминуемом торжестве правды. Все хотят, чтобы их «правда» победила. Но каждый понимает правду по-своему, и все равно далеки от нее.

Антипа Зыков сколотил порядочное состояние, около него кормятся, по его словам, тысячи. Он — первый человек в округе. Но радость подлинного счастья ему не введома. Женщины его никогда не любили, сын его — дегенерат, наследников, которые бы продолжили его дело и обессмертили его имя, что придало бы смысл его кипучей бурной деятельности, у него нет. Таким образом, его «правда» оказывается несостоятельной. Она не выдерживает испытания времени, и он это смутно сам чувствует, догадывается об этом.

Иная «правда» у его молодой жены Павлы. Она много, без усталости и не к месту говорит о любви к людям, напоминает всем о смирении и кротости. Зло, царящее в жизни, она чувствует, но не знает ни его происхождения, ни как его изжить. Ее проповедь смирения, кротости и любви — по существу бегство от зла, страх перед ним, отступление от борьбы. Не зная и не понимая источников зла, она готова раньше всего осудить тех, кто сам является его жертвой. Павла вошла в семью Зыковых, где царит зло, но ее любовь, безотносительная и универсальная, принесла еще больше несчастья, она ничего не сумела изменить в их жизни, а сама героиня надломилась и бежит в сторону от гущи жизни, где люди страдают и борются.

Есть в пьесе еще одна «правда» — это «правда» лесничего Муратова.

Сцена из пьесы А. М. Горького «Зыковы» (сезон 1947—1948 гг.)



Некогда он был деятельным и творческим человеком, но обстоятельства не укрепили в нем убеждения в необходимости и целесообразности каких бы то ни было творческих усилий, потому что это была работа на Зыковых.

Временная победа реакции после революции 1905 года как бы подтвердила его убеждения в бесплодности творческих усилий, и он усвоил несложную философию обывательщины: «Все люди хотят жить с удовольствием», — оправдывающую циническое отношение к людям, корысть, трусость, предательство и возводящую их в ранг исконных черт человеческой природы. Но и его «правда» терпит поражение. Софья Зыкова, которая по логике философии фактов Муратова должна принять его предложение, отказывается идти за ним, а сын Антипы — Михаил не устоял перед лицом фактов, покушается на самоубийство.

Но есть в пьесе А. М. Горького и подлинная, а не иллюзорная правда. О ней говорит Софья Зыкова. Она не носитель этой правды. Она всего-навсего только полна сознания, что сама жертва погони за наживой, но Софья уверена, что равно бесплодны и сила денег Антипы, и «правда» смиренной любви Павлы, и философия удовольствий Муратова. Софья уверена, что придет настоящая правда, придут настоящие люди. Она любит этих людей будущего. Это дает ей силы жить по-своему. Не случайно неглубокий Муратов говорит, что такие, как она, уходили в революцию, и часто называет ее мечтательницей, а ее поведение — романтикой.

Вот эта романтика завтрашнего дня, вот эта романтика будущего и составляет основное в идейном содержании пьесы, составляет ее пафос и является как бы ее настоящим героем.

Успех или, напротив, неудача театра, который взялся за постановку этой пьесы, определяется именно тем, насколько театру удалось показать обреченность людей и тех «правд», носителями которых выступают ее герои, и силу, привлекательность, великую будущность правды завтрашнего дня, грядущей правды революции.

На первый взгляд может показаться, что это сугубо реалистическая пьеса с резко подчеркнутой бытовой коллизией — сватался сын, а женился отец; молодая женщина, оказавшая предпочтение многоопытному и сильному отцу, в конце-концов полюбила немощного сына; муж страдает от мнимой измены жены, но он перебарывает себя, интерес к делу, хотя бы в силу инерции, берет верх над человеком, и он возвращается к своей обычной системе жизни — погоне за призрачным счастьем, которое дают нажива, деньги, капитал, а сын, чувствующий себя всем и всему чужим и лишним, покушается на самоубийство, и то, что ему не удалось даже это, в еще большей степени подчеркивает его ничтожность.

Софья, сильная и своеобразная, заглушая тоску делом, тоже собирается замуж — за немца Хеверна. Поначалу он показался ей не просто дельцом, но деятелем. Однако и она обречена испытать глубочайшее из всех мыслимых разочарований — разочарование в человеке. Хеверн при ближайшем рассмотрении — самый заурядный хищник. Не может она связать своей судьбы и с лесничим Муратовым — слишком мелок этот провинциальный Мефистофель, этот уездный черт-искуситель. И чем больше разочарований в этой пьесе, чем больше разбитых надежд и несостоявшихся любовных союзов, тем сильнее и звучнее голос автора — его романтический призыв смотреть в завтра, в будущее.

Как же театр справился с задачей дать горьковскую пьесу в двух существенных направлениях ее содержания: в отрицании всех «правд» мира

Зыковых и в утверждении одной и только одной реальной правды будущего, правды борьбы и революции?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо присмотреться к исполнителям основных ролей в спектакле.

Антипу Зыкова играл А. М. Побегалов. Все усилия артист направил к одной цели — показать Антипу сначала страстно влюбленным, затем разочарованным и оскорбленным ревнивцем. Но образ Антипы богаче содержанием, и трагедия, которую он переживает, отнюдь не трагедия Отелло, даже отдаленно не трагедия Отелло; это трагедия человека, который свою богатую от природы одаренность, силу, хватку израсходовал не на то, что могло бы дать ему ощущение и сознание счастья. Он был удачлив, но ни разу не был счастлив. Он сам говорит, что никогда не был любим, и сам никогда никого не любил. То дело, которое он делал всю свою сознательную жизнь, сделало его своим рабом. Образ Антипы — ступенька, приближение Горького к образу Егора Булычева. Показал ли театр и артист трагедию человека, живущего «не на той улице»? Нам казалось, что нет. Артист играл не социальную трагедию, а мещанскую мелодраму, потому что акценты с социального в характеристике образа перенесены на абстрактно-психологическое. В исполнении Побегалова много особенностей, которые никак нельзя было принять и допустить в образе Антипы — сентиментальность в сценах 2-го акта с Павлой. Текст Горького подсказывает иное: он с нею только мягок и снисходителен. И в сцене 4-го акта с сыном, после покушения, — он и здесь суров и сохраняет неприязнь, отчуждение. Побегалов неожиданно истеричен — все это оттого, что в спектакле возобладали мелодрама. Поэтому наиболее социально значимые куски монологов и диалогов звучали в пьесе неуместно. Не потому, что они и в самом деле неуместны, а потому что при общей ослабленности в спектакле социального мотива, эти куски звучали, так сказать, курсивно, они оказываются как бы в противоречии с образом, и в этом повинен был не Горький, конечно, а театр, режиссер, артист.

Одна из центральных в пьесе роль Павлы (арт. В. М. Шатрова). Павла несет в себе много яду — ее проповедь любви, добра, примирения на толстовский лад — симптом социальной ущербности; она, эта проповедь, обезоруживает человека, убивает его волю, делает рабом — поэтому так непримирим к ней Алексей Максимович Горький. Антипа называет Павлу в одном случае «дите», в другом — «змея» и добавляет — «кроткая». Очевидно, трудная задача исполнительницы в том и состояла, чтобы показать «змею» в этом кротком ребенке. Горький очень убедительно показал, какой сильно действующий яд эта проповедь Павлы. Антипа забросил дела, Михаил — стреляется, Шохин, который из зверя превратился в человека, собирается бежать куда глаза глядят, лишь бы не под одной крышей с нею. Но она ничего не знает об этом, она этого не понимает в себе — и никакой нарочитости, никакой неискренности в ней не может и не должно быть. Павле — Шатровой не хватало простоты, естественности, которая одна только и пленяла Антипу.

Образы Горького нельзя упрощать, а это сказалось и в экспликации режиссера Бурина и в спектакле.

Муратов — не пошляк, а циник и скептик. 10 лет назад он был как Астров из «Дяди Вани». Он сажал сады, верил в труд, людей, счастье. Но Антипе Зыкову с его жадной наживы ничего этого не надо было. И Муратов перестал любить что бы то ни было, перестал верить во что бы то

ни было. Будущее его не манит, он хочет жить сегодня — жить во что бы то ни стало, жить «с удовольствиями». В его отношении к Софье есть настоящее чувство, а не только расчет — это искра человечности, которая еще тлеет в нем. Артист Чаров играл Муратова очень хорошо, но мелким, тем самым писарем и парикмахером, о котором он так высокомерно говорит. Если бы он был только мелок, трудно допустить, чтобы Софья сожалела о том, что он стал таким, каким мы его видели.

Хевеи — немец, европеец. За доброжелательными фразами этого господина о России скрывается неуважение и презрение к ее народу и обычаям. Благородство его напускное, корректность — мнимая, чувство к Софье — холодный расчет. Он враг России, революции, социализма. Все это было в Хевеи, каким его создал арт. Лядов. Но все же нужно ли было играть Хевеи в подчеркнуто карикатурной манере? Ведь Софья увлечена им, но если он так легко распознается, если он так явно плох, неужели Софья могла бы не заметить этого?

Софья не столько чувствующий, сколько мыслящий человек. Интеллектуальное начало составляет основу ее индивидуальности, и это очень удавалось передать И. Ф. Щегловой. Она ближе всех других подошла к Горькому, и ее удача составляла настоящее украшение спектакля: Щеглова сумела передать романтику горьковской пьесы.

Таким образом, в «Зыковых» театр еще не дал подлинно горьковского спектакля, т. е. такого спектакля, который бы полностью соответствовал силе горьковского анализа, силе горьковской критике всех враждебных революции течений и теорий буржуазного класса.

Но малая удача «Зыковых» не приостановила работы театра над драматическими произведениями великого писателя.

В следующем сезоне, 1948—1949 гг., режиссером А. А. Добротиним были поставлены «Последние» — пьеса о глубоком моральном разложении в среде господствующих классов царской России после первой русской революции.

Как режиссер А. А. Добротин обращал на себя внимание острой и своеобразной манерой трактовки драматургического материала, умением увлечь исполнителей своим замыслом, способностью выявить основные моменты идейного содержания пьесы и найти ему соответствующую яркую сценическую форму.

Эти особенности А. А. Добротина-режиссера сказались и в постановке «Последних». Будучи настойчивым и волевым, он большой и упорной работой с Б. И. Карповым сумел добиться того, что этот артист, склонный к эффектным, но шаблонным и порою безвкусным приемам, дал очень оригинальный, глубокий и жизненно убедительный образ жандармского полковника Ивана Коломийцева. Трусость и жестокость, глубокая развращенность и религиозное ханжество, отличающие этого представителя власти, говорили о бескрайнем падении тех «последних», на кого еще опиралась реакция накануне своего окончательного крушения.

Большой удачей было исполнение О. В. Соколовой роли Софьи Коломийцевой. Актриса очень правдиво передавала трагедию, переживаемую этой женщиной: мучительное сознание того, что муж привел ее и ее детей — самое дорогое, что у нее остается, на край бездны и что падение не предотвратимо.

Превосходное исполнение старшей актрисой театра А. Я. Садовой роли г-жи Соколовой — матери одной из многочисленных жертв контрре-

волюционера Коломийцева — подчеркивало, что «последние» уже стоят за гранью человеческого. Благородство и гражданское мужество этой русской женщины резко оттеняло всю глубину морального разложения мира Коломийцевых.

Спектакль звучал как приговор старому буржуазному обществу.

Но и в этом, глубоком по замыслу и по идейному раскрытию спектакле был один частный недостаток, который не был устранен, хотя на него режиссеру указывали вполне своевременно. А. А. Добротин излишне выпячивал эротические мотивы в поведении Ивана Коломийцева и некоторых из его отпрысков. В отдельных сценах эротическое утрачивало значение средства, призванного характеризовать упадочническую социальную среду, и звучало вполне самодовлеюще.

Опыт, накопленный театром в работе над последними тремя пьесами А. М. Горького, дал себя знать, когда театр приступил к постановке одной из лучших пьес пролетарского писателя — «Враги».

Режиссеру И. Ф. Щегловой и коллективу исполнителей удалось выявить основной конфликт пьесы — конфликт двух враждебных классов, их непримиримость.

Представители буржуазной реакции и их союзники — прекраснородушные либералы были разоблачены в спектакле вполне убедительно: артисты А. Я. Садовская (Полина Бардина), В. П. Бросевич (Захар Бардин), Б. И. Карпов (Николай Скроботов). Острой характерностью отмечено было исполнение К. Г. Данилевским роли одичавшего генерала Печенегова и Н. П. Воробьевым роли жандармского вахмистра Квача.

Среди образов рабочих выделялось исполнение В. И. Агеевым роли старого пролетария Левшина. Левшин—Агеев являлся зрителям не традиционным «взыскующим истины» правдоискателем, что довольно обычно еще для исполнителей этой роли, а сознательным пролетарием, прошедшим суровую школу классовой борьбы. Революционный пролетарий, он оптимистично смотрит вперед, верит в победу своего класса, знает, что никаким страхом не погасить в рабочих воли к борьбе и победе.

Слабым местом спектакля являлось недостаточно индивидуализированная характеристика других образов рабочих, среди которых как-то терялся и их руководитель Синцов, что было особенно досадно.

Спектакль «Дачники» — последняя пока что работа театра над горьковской драматургией.

Благоговейное отношение А. М. Горького к революционной интеллигенции, жертвующей всем ради свободы и счастья народа, объясняет его беспощадно отрицательное отношение к интеллигенции буржуазной и в особенности к той части русской интеллигенции, которая рождением была связана с демократическими слоями общества, но оторвалась от трудовых масс и перешла на службу буржуазии. Поворот известной части интеллигенции от революционной демократии и социализма в сторону буржуазной демократии, наметившийся еще в 80-е годы XIX века, завершился в период революции 1905—1907 годов. Такой социально чуткий художник, как Горький, не мог пройти мимо подобных явлений общественной жизни своего времени. Этому он посвятил одну из своих лучших пьес «Дачники».

Пьеса Горького до сих пор очень волнует, многому учит и помогает понять то, что происходит и по сей день в среде интеллигенции капиталистических стран. Размежевание в этой социальной группе протекает там в формах более резких, чем когда-либо раньше.

В то время как широкие слои прогрессивной интеллигенции принимают все более активное участие в борьбе за мир, связывают свою жизнь и деятельность с трудящимися массами, реакционная буржуазная интеллигенция, дойдя до предела морально-политического разложения, всеми средствами служит темным силам империалистической агрессии.

Режиссер Ю. С. Иоффе, осуществивший постановку этой замечательной пьесы, подошел к решению сложной творческой задачи самостоятельно и смело. Спектакль от начала до конца держит зрителя в состоянии напряженного внимания, нарастающего от одной сцены к другой. Режиссер остро чувствует конфликт пьесы. Это помогает ему обострить действенные элементы спектакля и раскрыть идейное содержание пьесы сценическими средствами, в наибольшей степени соответствующими стилю Горького. Из возможных режиссер выбрал самые необходимые — резкое противопоставление положительных и отрицательных образов и сатиру — острое социальное обличение.

Что касается резкого противопоставления, то это художественное средство режиссер использовал наиболее последовательно и наиболее целесообразно. Перед зрителями проходит целая галерея представителей двух резко противоположных идейных лагерей. В одном — адвокат Басов, инженер Сулов, писатель Шалимов, помощник Басова Замыслов, поэтесса Калерия, бездельник Рюмин. В другом — доктор Мария Львовна, жена Басова — Варвара Михайловна, ее брат Влас и некоторые другие. Все они вышли из народа. Но первые так далеко отошли от него, что утратили с ним всякую связь. Ни совесть, ни честь, ни долг не подсказывают им желания работать для народа. Натерпевшись в юности много лишений, они считают, что в зрелые годы могут жить только для себя, в свое удовольствие, и делают это в полную меру, кто откровенно цинично, кто — прикрываясь всевозможными «теоретическими» соображениями. Вторые — или нашли пути к народу, как Мария Львовна, или жадно ищут, как Варвара Михайловна и Влас.

Артистка И. Ф. Щеглова в роли Марии Львовны создала образ широкого обобщения. Ее Мария Львовна выглядит именно такой, какой ее написал Горький. Она — общественница, мать, любящая женщина. Это наиболее цельный и гармоничный образ в спектакле и большая творческая удача И. Ф. Щегловой.

В пьесе большое место отведено образу Варвары Михайловны. Дочь прачки, она окончила гимназию, вышла замуж за адвоката Басова. Ее увлекли смелые в идейном отношении произведения друга ее мужа писателя Шалимова. Но чем теснее она входила в круг мещанской интеллигенции, тем все больше удалялась от людей, с которыми была связана в детстве и в свои юные годы. Она глубоко переживает свой отрыв от народа. В пьесе зритель застаёт Варвару Михайловну в момент глубокого душевного кризиса. Разочарованная, жадно ждет она встречи с Шалимовым, надеясь, что, может быть, он скажет то слово, которое ей поможет решить вопрос — как жить и что делать? Но напрасно. Некогда прогрессивный писатель стал барином, заурядным обывателем. Меньше всего он думает об ответственности перед народом. Демократия для него теперь «варвар», который «хочет есть и носить сапоги со скрипом». Так рухнула последняя надежда Варвары Михайловны.

О. В. Соколова, исполняющая роль Варвары Михайловны, создала образ социально чуткой женщины. Она тонко чувствует ложь, как бы та ни



маскировалась. Она угадывает ее в самодовольном благодушии Басова, в декадентском ужасе перед грязью и грубостью жизни Калерии, в мнимой красивой мечтаниях Рюмина о светлых храмах истины. Варвара Соколовой понимает, что все эти люди, обманывая себя, обманывают и других. Они хотели бы найти такой уголок на земле, где бы с них ничего не спрашивали, чтобы быть подалее от народа, от его требований. Последняя встреча с Шалимовым довершила тот разрыв, который уже давно назревал. Варвара Михайловна уходит от мужа и всего, что связано с ним.

Но в образе Варвары Михайловны эти моменты движения к разрыву обозначены О. В. Соколовой слабо. А сколько Горький — драматург, мастер изображения характера в движении, через конфликт, — дал к этому поводов! Тут и частые столкновения с мужем, и ссора с подругой юности Ольгой Алексеевной, очень важное объяснение с Шалимовым. Напряженное внимание к окружающему — верно найденное состояние Варвары, но это состояние, во всех положениях одинаково выраженное, обедняло образ. Это было тем более достойно сожаления, что Горький, поставивший Варвару в центр драматического конфликта, через нее выразил главную идею пьесы: настоящие интеллигенты идут с народом.

Устами Власа часто говорит сам Алексей Максимович Горький. Влас ненавидит людей, с которыми ему приходится жить. Он не любит и себя за то, что не знает, как ему порвать с ними. Чтобы положить между собой и всеми этими Басовыми, Шалимовыми, Сусловыми какую-то грань, он часто высмеивает их и вышучивает себя, или, как говорят о нем в пьесе, «кривляется», «паясничает». Это его способ спрятать свою душу от осмотров неприятных ему людей. Об этом хорошо в свое время сказал Маяковский: «Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров укутана». Другими словами — «кривляние» Власа вынужденное. В его «паясничании» много горечи, сознания своей слабости. Он не может кривляться и паясничать с удовольствием, рисоваться этим.

Образ Власа — один из самых сложных в пьесе. От первого акта к четвертому в его душе многое изменилось. Это движение нужно показать, и этому движению зритель должен поверить.

Г. М. Лесникову удалось передать глубокою человечность Власа, его нравственную чистоту, его благородство. В последних сценах спектакля Влас обличает обывателей и дармоедов. И Лесников хорошо выявлял героическое, таившееся в характере этого молодого человека. Но с этим Власом не совсем вязался Влас первых двух актов, где он старательно, всерьез и от души паясничал. Все свои «номера» и «коленца» Влас—Лесников выделял с заметным смаком. Невольно возникало подозрение, что это у него не наносное, а что-то глубоко внутреннее и потому его перерождение несколько озадачивало.

Хорошо играла А. Я. Покидченко роль Сони. Это честная, юная, чистая девушка. Она смело вступает в жизнь с твердым намерением сделать ее хорошо.

Сатирическая линия в пьесе связана с образами, которые отражают враждебные народу и революции силы. Это — Басов, Суслов, Калерия, Рюмин, Шалимов.

Е. С. Родионов исполнял роль Басова с большим чувством меры, тонким пониманием образа. Перед зрителем жил человек, глубоко безразличный ко всему, кроме своей собственной персоны, сладко обожающий себя, свой покой, свой кусок вкусного пирога, который он добывает, не стесняясь

в средствах. Его истинное призвание — пошлость, здесь он в своей стихии.

Остро сатирически исполнены были роли доморощенной декадентки поэтессы Калерии (арт. Н. П. Шошенкова и арт. Н. В. Кострюкова), никчемного философствующего Рюмина (арт. А. М. Гринберг).

По другому решению режиссер Ю. С. Иоффе и артист Н. К. Банковский образ инженера Суслова.

Что в пьесе Горького Суслов — мелкая душонка, развратник, обыватель и негодяй — в этом нет сомнений. Но Горький пишет не маски, а социальные типы. Он рисует их внутренний мир, как бы убог он ни был, раскрывает характеры в непрерывно нарастающем действии. Именно поэтому свой саморазоблачающий монолог Суслов произносит в самом конце пьесы, в четвертом акте.

Артист Н. К. Банковский донельзя упрощал образ Суслова, вытеснив внешне комическим сатирическое. В исполнении Банковского было много яркого и смешного. Но Горький менее всего стремился развлекать публику. Горький понимал, что сусловы не только смешны, но и социально опасны, как всякие ренегаты. У Горького Суслов — типическое общественное явление, знамение времени. В спектакле Суслов со ступени глубоко социально-типического явления был низведен до уровня комической маски.

Уклонение от острой обличающей сатиры к внешне комическому чувствовалось и на других образах спектакля.

Артист И. О. Конкс создал интересный, хотя и спорный образ доктора Дудакова. В этой роли раскрылась одна, ранее остававшаяся незамеченной черта его дарования — юмор, мягкий, но выразительный.

Роль жены доктора Дудакова Ольги Алексеевны хорошо играла Н. С. Валух.

Шалимов относится к тому типу писателей, который был особенно ненавистен А. М. Горькому. Обывателей от литературы Горький обличал без всякой пощады в течение всей своей жизни.

Встреча Шалимова с Варварой Михайловной нужна затем, чтобы показать ничтожество себялюбца, пошляка, его пустую душу. Артист В. П. Бросевич слабо поддерживал Горького, обличающего Шалимова. Вот тут-то как нельзя более уместно было бы и поискать смешное в образе, поискать необходимые штрихи для сатиры. Но Шалимов оставался довольно неопределенной фигурой в течение всего спектакля.

Купца Двоеточие играл В. И. Агеев и жену Суслова Р. С. Плескачевская. В пьесе Двоеточие переживает некую эволюцию. Своими симпатиями он склоняется к лагерю Марии Львовны. Но одного юмора, который так искусно владеет В. И. Агеев, было явно недостаточно, чтобы мотивировать эту эволюцию.

Р. С. Плескачевская удачно подметила в образе Юлии Филипповны те черты нравственного разложения, которые характеризуют ее как жену Суслова. Но большую человеческую трагедию, которую она переживает, соизнавая свое падение, Р. С. Плескачевская не оттеняла.

\* \*

Пять горьковских спектаклей за десять лет не так уж мало. Но дело не в количестве. Хотелось бы, чтобы театр, носящий имя великого писателя, подходил к его пьесам более вдумчиво, более требовательно, стремился бы к такой степени мастерского исполнения, которая отличает пьесы Горького.

Не следовало ли бы коллективу театра подумать и над тем, что надо и что можно сделать, чтобы горьковские спектакли переходили из одного сезона в другой, чтобы не было ни одного сезона без новой постановки той или другой пьесы великого драматурга?

От театра за многие годы своего существования, накопившего большой опыт работы над драматургией Горького, можно этого потребовать. Нет оснований сомневаться, что театр с этим справится, если серьезно учтет всю предшествующую историю постановок пьес А. М. Горького в Чкалове.

Работа над драматургией великого писателя способствовала бы идейному росту и художественному совершенствованию артистических сил театра и коммунистическому воспитанию советских зрителей.



## ОСВОЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЛАССИКИ

*Н. Прянишников*

”Т еатр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» (Гоголь).

Русская классическая драматургия как нельзя более отвечала и отвечает тем высоким задачам, которые поставлены перед театром в этих взволнованных словах великого русского писателя и драматурга, одного из основоположников национального русского театра.

Русская классическая драматургия несла и несет в себе те же драгоценные начала, которые искони были присущи всей русской литературе, органической частью которой является драматургия. Это — глубокая народность, человечность, свободолюбие, непримиримость ко всяческой неправде и теснейшая связь с русским освободительным движением на всех его этапах. Именно русская классическая драматургия определяла лицо русского театра и делала его глубоко прогрессивным фактором. Недаром среди передовой, демократической молодежи старой Москвы Малый театр, свято хранивший лучшие традиции отечественной сцены, слыл вторым «московским университетом».

Отечественная классика, вместе с лучшими пьесами зарубежной классики, помогала держаться на определенной идейной высоте и провинци-

альным театрам дореволюционной России, в том числе Оренбургскому театру с самого начала его существования.

Конечно, на сцене дореволюционного Оренбургского театра ставилось немало пьес низкопробных, безыдейных, рассчитанных на вкусы обывателей и «меценатствующего» купечества, но в борьбе с этим мутным потоком передовые деятели театра опирались именно на классический репертуар, состоявший из пьес Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Островского, Чехова. Впрочем, что касается пьес Островского и особенно Чехова, то они для ряда поколений дореволюционного зрителя даже и не были «классическими», а животрепещущими новинками (как в наше время пьесы Погодина или Корнейчука). Театральные летописи свидетельствуют, что А. Расказов, державший антрепризу в Оренбурге в 70-х годах прошлого столетия, ревниво следил за появлением каждой новой пьесы Островского и немедленно включал ее в репертуар, как только она появлялась на сцене Малого театра. Так было, например, с «Волками и овцами» (1875—1876 гг.), поставленными на Оренбургской сцене через две недели после премьеры в Малом театре. Вообще Оренбургский театр был в этом отношении весьма инициативным и смелым. Так, после известного провала чеховской «Чайки» в Александринском театре (в 1896 году) никто из провинциальных режиссеров не решился ставить эту пьесу. И только Оренбургский театр показал «Чайку» в январе 1898 года, т. е. почти за год до знаменитой постановки «Чайки» в Московском Художественном театре (декабрь 1898 г.). Правда, успеха спектакль не имел, но показателен самый факт этого «дерзания», та новаторская жилка, которая была присуща деятелям старого Оренбургского театра.

В общем можно сказать, что до появления пьес Горького идейно-художественный уровень Оренбургского театра определялся и поддерживался на известной высоте преимущественно отечественной классикой. Уже одно то, что ни один сезон не обходился без пьес Островского, а также постоянное наличие в репертуаре театра таких пьес, как «Ревизор» Гоголя, служило театру гарантией против идейного оскудения и помогло ему вместе с пьесами Горького, пришедшими в театр в начале текущего столетия, — сохранить «душу живую» вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции.

Октябрьская революция вдохнула в русский классический репертуар новую жизнь. После некоторых колебаний насчет того, как следует относиться к культурным ценностям, созданным до революции (а такие колебания в те бурные годы кой у кого были), восторжествовало ленинское отношение к культурному наследию вообще и к классической драматургии в частности. Последняя была признана ценностью огромного значения и притом такую, которая после Октябрьской революции — в связи с быстрым умножением числа театров и резким изменением контингента зрителей — впервые стала достоянием народа, о чем именно и мечтали всегда великие русские драматурги и больше всех создатель русского национального репертуара — Островский.

Вместе с тем перед театрами страны встала задача по-новому прочесть русские классические пьесы, подойти к ним с позиций революционного, марксистско-ленинского мировоззрения. Первостепенной задачей становится вскрытие социального содержания пьесы, которое в дореволюционных постановках часто оставалось в тени или выявлялось с недостаточной четкостью и правильностью. Классическая драматургия приобретает для

советского зрителя большее познавательное значение, показывая и объясняя ему давнее и недавнее прошлое России.

Вместе с тем она стигмод не «смузеивается», но продолжает оставаться живою силой, властно действующей на умы и сердца миллионов новых зрителей, вызывая в них бурные эмоции смеха и презрения, сострадания и гнева, симпатии и восхищенного любования. И особенную волнительность для советского зрителя приобрели те пьесы классического репертуара (а таковых — большинство), в которых — в той или иной мере — отражались вековые народные чаяния, получившие свое осуществление лишь после Великой Октябрьской революции.

В репертуаре Оренбургского театра, с тех пор как он стал советским, русская классическая пьеса заняла прочное место примерно с середины двадцатых годов. Ведущими в репертуаре стали, естественно, современные пьесы, отражавшие советскую действительность, но наряду с ними стали регулярно ставиться и классические пьесы, получившие в свете революционных событий и революционного сознания прелесть новизны не только для тех, кто видел их со сцены впервые.

Попробуем вспомнить и кратко обозреть те пьесы отечественной классики, которые были поставлены театром за последние двадцать лет, т. е. с тех пор, как театр стал областным. Тем из ныне здравствующих чкаловских зрителей, кто принадлежит к среднему и пожилому возрасту, этот период памятен целиком, молодежи он памятен своими последними, послевоенными сезонами.

За истекшее двадцатилетие не раз ставились такие шедевры отечественной комедиографии, как «Горе от ума», «Ревизор» и «Свадьба Кречинского». Дважды был поставлен «Живой труп» Л. Толстого. Из пьес Островского было поставлено свыше пятнадцати (что составляет около трети его драматургического наследия), причем некоторые из них («Бесприданница», «Последняя жертва», «Без вины виноватые», «Женитьба Белугина») ставились неоднократно. В послевоенные годы были поставлены «Маскарад» Лермонтова, «Месяц в деревне» Тургенева, «Вишневый сад» Чехова и «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого.

Некоторыми постановками классических пьес театр отмечал юбилейные даты. Так, в пушкинские дни 1937 года была осуществлена памятная в летописях театра постановка «Бориса Годунова». Последняя из постановок «Горя от ума» была приурочена к столетию со дня рождения Грибоедова. Столетие со дня смерти Крылова (1944 г.) было отмечено постановкой его комедии «Урок дочкам». Исполнившееся в том же году сорокалетие со дня смерти Чехова было отмечено постановкой его одноактных пьес. Достойно было отпраздновано театром и всей театральной общественностью города 125-летие со дня рождения А. Н. Островского (1948 г.), когда в течение одного сезона шли три пьесы великого драматурга («Последняя жертва», «Без вины виноватые» и «Лес»). Наконец, в недавние Гоголевские дни (1952 г.) театром была поставлена «Женитьба».

К спектаклям классического репертуара следует отнести также инсценировки знаменитых русских романов: «Анна Каренина» по одноименному роману Л. Толстого (сезон 1938—1939 гг.), «Обрыв» по роману Гончарова (1949 г.) и ныне идущие на сцене театра «Униженные и оскорбленные» по роману Достоевского (кстати сказать, тоже приуроченные к юбилейной дате — к 75-летию со дня смерти великого русского писателя).

Как видно из этого перечня, Чкаловский драмтеатр отнюдь нельзя

упрекнуть в недооценке отечественной классики. В среднем в каждом из последних двадцати сезонов шло по две русских классических пьесы, не считая пьес А. М. Горького.

Но дело не только и не столько в количестве поставленных пьес, сколько в идейно-художественном качестве спектаклей. Здесь прежде всего нужно сказать, что идейная интерпретация классических пьес была по большей части правильной. Если, скажем, в дореволюционных постановках пьеса Островского «Без вины виноватые» трактовалась преимущественно как мелодрама, то на советской сцене, в том числе и на Чкаловской, выдвигалась на первый план социальная сторона драмы Кручинной и Незнамова. Если в дореволюционных постановках пьесы «Бешеные деньги» негоциант Васильков, одерживающий верх над растленной дворянской средой, трактовался порой как сугубо положительный персонаж, то в постановке этой пьесы Чкаловским театром подчеркивалась буржуазная природа этого героя и «бюджетный» характер его морали.

В ряде других пьес Островского («Волки и овцы», «Бесприданница», «Последняя жертва», «Лес») перед зрителем были продемонстрированы с одной стороны паразитизм и моральная деградация дворянства, с другой — бездушные буржуазии и бестрепетное попираание ею всего человеческого во имя чистогана. Наряду с пьесой «Без вины виноватые» была поставлена и другая пьеса Островского из актерской жизни — «Таланты и поклонники», и обе они воспринимались зрителем как прекрасная иллюстрация к известным словам Ленина о том, что «свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания».

В «Грозе» был дан показ «темного царства» с его жестокими нравами и купеческим самодурством, загубившим жизнь Катерины Кабановой, драма которой, как и драмы Ларисы Огудаловой и Анны Карениной, были показаны как глубоко социальные.

За два десятилетия перед зрителями Чкаловского драмтеатра прошло немало отрицательных (и нарицательных) типов, созданных гениями Грибоедова, Гоголя и Островского. Эти типы в их сценическом воплощении воспитывали зрителя негативно (от противного), показывая, каким он не должен быть. Но на той же сцене была показана целая галерея положительных образов русской классической драматургии, которые воспитывали зрителя (или должны были воспитывать, — это уж зависело от качества их сценического воплощения) позитивно, вызывая его сочувствие, солидарность, симпатию, а иногда и восхищение. Это — пламенный патриот и поборник свободы и прогресса Чацкий из «Горе от ума»; рыцарь честного и бескорыстного труда на благо общества Жадов из «Доходного места»; студенты-демократы — Мелузов из «Талантов и поклонников» и Трофимов из «Вишневого сада»; благородный романтик в жизни и на сцене Несчастливцев из «Леса»; купеческий конторщик Платон Зыбкин (из пьесы «Правда хорошо, а счастье лучше»), этот воинствующий правдолюб, деливший всех людей на «патриотов своего отечества» и «мерзавцев своей жизни» и не допускаящий никакой середины между ними. Продолжая этот ряд, вспомним также самоучку-изобретателя Кулигина из «Грозы», этого интеллигента из народа; Федора Протасова из «Живого трупа», человека чуткой совести и предельной искренности, которому было стыдно «быть предводителем, сидеть в банке»; вспомним и человека «крутого сердца» Андрея Белугина с

его широкой, размашистой натурой и искренней душой, еще не искаженной тлетворной властью денег.

Это все — мужская галерея. В параллель ей вспоминается ряд светлых женских образов, показанных театром, куда, кроме названных выше, следует включить и Аксюшу («Лес»), и Поликсену («Правда хорошо, а счастье лучше»), и Варю («Дикарка»), и Верочку («Месяц в деревне»), и Аню («Вишневый сад») и др.

До сих пор мы говорили о правильности трактовки тех или иных пьес классического репертуара (в русской его части), о правильности тех вышешений, которые в каждом отдельном спектакле исходили от режиссеров и исполнителей в адрес зрительного зала. Но правильность идейной трактовки той или иной пьесы сама по себе не может обеспечить полноценности спектакля. Она становится убедительной и действенной лишь при том условии, если сочетается с достаточно высоким художественным уровнем постановки. Каково же было художественное качество тех постановок, о которых идет речь?

Не будем вменять в особую заслугу театру то, что каждая или почти каждая из этих постановок была плодом планомерной и длительной работы, поскольку такая работа над спектаклем стала в наше время правилом для всех театров страны — как столичных, так и периферийных. В этом сказался огромный подъем театральной культуры, достигнутый за советские годы и резко отличающий современный периферийный театр от старого провинциального театра, где любая пьеса шла с двух-трех репетиций, а шепот суфлера раздавался на весь зрительный зал.

Неизменным компонентом каждого советского спектакля стало квалифицированное внешнее оформление (декорации, обстановка, костюмы). Нужно сказать, что Чкаловский театр в этом отношении, может быть, счастливее многих других областных театров, так как в лице С. Александрова и Д. Фомичева располагает талантливыми и трудолюбивыми художниками, к тому же преданными Чкаловскому театру, в котором они работают бесценно все эти двадцать лет. Благодаря им все или почти все постановки русских классических пьес, показанных в театре за последние двадцать лет, были обеспечены превосходным внешним оформлением — продуманным, красочным и органически сливавшимся со стилем всего спектакля в целом. Нечего греха таить, бывали и такие спектакли, в которых наиболее ценной частью было как раз внешнее оформление. Во всяком случае несомненно, что в том огромном количестве аплодисментов, которые раздавались в Чкаловском театре на русских классических спектаклях за два последних десятилетия, немалая доля относилась к художникам театра.

Сами же спектакли, как мы уже проговорились, были неравноценными. В иных спектаклях не было слаженного ансамбля. Другие шли как-то вяло, без достаточно четкого ритма и были скучноваты (например, «Вишневый сад» в сезоне 1950—1951 гг.). Иные, и притом очень ответственные, спектакли не были и не могли быть полноценными за отсутствием в труппе подходящего (и по индивидуальности, и по силам) исполнителя для главной роли. Так, три постановки «Бесприданницы» (1939—1940 гг., 1943—1944 и 1951—1952 гг.) не были событиями, поскольку в них не было «настоящей» Ларисы — достаточно обаятельной, искренней и потрясающей. Не было, к сожалению, и настоящего («органического») Хлестакова в своих постановках «Ревизора» (1937—1938 гг. и 1946—1947 гг.), хотя последняя из них (режиссер В. Менчинский) была в общем интересной и яркой.





Сцена из пьесы Н. В. Гоголя «Ревизор» (сезон 1946—1947 гг.).

Но было, разумеется, немало удачных и хороших спектаклей, доставивших зрителям большую радость и оставшихся в их памяти. К ним следует отнести «Последнюю жертву» (1948 г.) и «Пучину» (1954—1955 гг.) в постановке И. Щегловой, «Волки и овцы» (1945—1946 гг.) и «Лес» (1947—1948 гг.) в постановке В. Менчинского. Неплохо была поставлена пьеса Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» (1951—1952 гг., реж. В. Бросевич). Как раз в это время в кинотеатрах города показывалась та же пьеса в постановке Малого театра, и нельзя было сказать, что «дистанция», отделявшая чкаловский спектакль от московского, была «огромного размера», хотя, конечно, блестящий спектакль Малого театра был весьма поучителен для чкаловцев. Не без успеха прошли в свое время обе постановки «Женитьбы Белугина». В актив театра вошла недавняя постановка «Дикарки» (реж. И. Щеглова).

Последний из названных спектаклей вместе с «Царем Федором Иоанновичем» (в постановке Ю. Иоффе) был включен в гастрольный репертуар театра во время его поездки в Москву, где, как известно, оба спектакля, несмотря на отмеченные в них недостатки, получили положительную оценку.

Одним из лучших спектаклей театра в послевоенные годы была также «Маскарад» Лермонтова (в постановке А. Добротина).

Из юбилейных спектаклей замечателен был «Борис Годунов», поставленный в пушкинские дни 1937 года Н. Медведевым (вместе с М. Рахмановым и С. Пронским). Спектакль был ярко оформлен художником



Сцена из пьесы А. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского». Кречинский—Засл. арт. РСФСР М. М. Названов; Расплюев—арт. П. П. Тарасов (сезон 1949—1950 гг.).

С. Александровым. Роль Годунова была исполнена арт. С. Адолиным, который, по воспоминаниям постановщика, «глубоко раскрывал причины личного и социального одиночества Бориса» и в некоторых сценах «поднимался до подлинно трагических высот»<sup>1</sup>. Тщательно были поставлены массовые сцены. Спектакль имел большой успех и был театральным событием не только для Чкалова: в апреле 1937 года в Доме актера ВТО в Москве состоялось обсуждение двух наиболее интересных постановок «Бориса Годунова» на периферии — в Новосибирском и Оренбургском театрах.

Следует отметить, что, несмотря на довольно частую смену режиссерского руководства и текучесть актерского состава, в театре все же не прекращалось поступательное движение вперед. Это можно заключить при сопоставлении уровня двух постановок одной и той же классической пьесы, отделенных одна от другой интервалом в несколько лет: позднейшая постановка, как правило, превосходила первую. Так, из трех «Бесприданниц» последняя при всех своих недостатках была все же лучше. Гораздо большим было превосходство позднейшей постановки «Последней жертвы» сравнительно с прежней. То же можно сказать о двух постановках «Ревизора».

<sup>1</sup> См. книгу М. Незнамова «Старейший русский театр на Урале», Чкалов, 1948, стр. 98.

Исключением явился «Живой труп», недавняя постановка которого (в общем исполная) все же значительно уступала постановке 1940—1941 гг. (реж. Ю. Решимов).

Трудно сравнивать две «Свадьбы Кречинского», поскольку позднейшая постановка этой знаменитой комедии была в сущности экспромтной в связи с гастролью М. Названова, блестяще сыгравшего роль Кречинского.

Из инсценировок классических произведений русской литературы наиболее удачной была «Обрыв» в постановке М. Куликовского (1949 г.). Неплохо была поставлена и «Анна Каренина» (реж. С. Пронский), если не считать массовых «светских» сцен, которые были слабым местом спектакля.

\* \*

Пьесы русского классического репертуара являются замечательными произведениями критического реализма, и Чкаловский драмтеатр правильно поступал, ставя их реалистически и не отступая (в пределах данного периода) от принципов и методов художественного реализма, если не считать некоторых формалистских ухищрений в деталях, допуская иногда некоторыми режиссерами (напр., в «Волках и овцах» и в «Ревизоре» в постановке В. Менчинского).

Являясь высокими образцами драматургического искусства, пьесы русских классиков были весьма благодарны в том отношении, что давали широкую возможность для выявления актерских дарований, их роста и совершенствования. За последние два десятилетия в Чкаловском драмтеатре было немало актерских достижений по линии отечественной классики. Вспомним несколько женских ролей, в которых поистине блистала покойная А. Я. Садовская: городничиха в «Ревизоре» и Хлестова в «Горе от ума»; Лидия Ивановна в «Анне Карениной» (христианизирующая аристократка — ханжа) и мать Елены Карминой в «Женитьбе Белугина» (тип коммюфотной и наивно-безнравственной барыньки с «расстроеными нервами»); мать Ларисы Огудаловой в «Бесприданнице» и мать Виктора Каренина в «Живом трупе» (бонтоная и чопорная дама, помешанная на приличиях и не столько любящая своего Виктора, сколько кокетничающая своим материнским чувством). Апогея своего мастерства Садовская достигала в «Волках и овцах» в роли Мурзавецкой, где она давала сложный и филигранно отработанный образ, совмещавший в себе глубокую аморальность матерой хищницы и барскую брезгливость к плутням обслуживающего ее подьячего, привычное ханжество старой девы и склонность к фривольной шутке, гонор «благородной дамы» и животный страх перед скамьей подсудимых, суровую власть ко всем домашним, включая и непутевого племянника, и сентиментально-простаковскую заботу о его судьбе. Столь же мастерски исполняла Садовская и другую роль такого же плана — роль Гурмыжской в «Лесе».

С большим успехом воплощала Садовская и положительные женские образы. Достаточно вспомнить ее в роли Кручининной («Без вины виноватые»), играя которую артистка хорошо передавала не только высокую преданность героини искусству и ее материнскую драму, но и присущую ей моральную чистоту, тихую печаль и неизменную деликатность к людям. Очень хороша и обаятельна была Садовская и в «Обрыве» — в роли бабушки Татьяны Марковны Березжковой. Наконец, вспомним одну из последних ее ролей в классическом репертуаре — роль Анны Устиновны в «Пучине», где артистка создала правдивый образ матери Кисельникова,



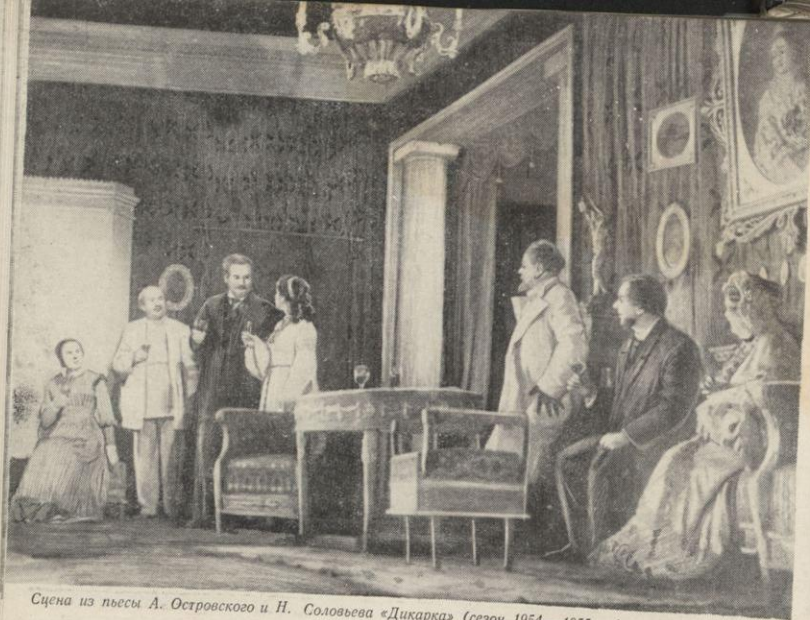
Сцена из пьесы А. Островского «Бесприданница» (сезон 1951—1952 гг.).

полный сдержанного достоинства, не покидающего эту старую и почтенную женщину даже в самых тяжелых обстоятельствах ее нелегкой жизни.

В свой актерский юбилей, который был отмечен общественностью города в 1939 году, Садовская превосходно сыграла заглавную роль в пьесе Островского «Василиса Мелентьева».

Ветераном Чкаловской сцены является В. И. Агсев, сыгравший за истекшие двадцать лет немало ролей в русском классическом репертуаре и также имевший в них ряд значительных творческих достижений. Особенно хорош он был в ролях Прибыткова в «Последней жертве» (благобразный старец, очень корректный и мягкий в обращении, но, где и когда нужно, выпускающий из-под бархатных лап свои купеческие коготки); в роли Лыняева в «Волках и овцах» (образ благодушного и флегматичного помещика, ставшего жертвой пресвициальной львицы); в роли Муромцева в «Свадьбе Кречинского» (тип старозаветного помещика с его наивной провинциальной доверчивостью и ворчливой неприязнью ко всему городскому и «светскому»); в роли князя Абрезкова в «Живом трупе» («высокопорядочный» седовласый джентльмен, взявший на себя неудачную роль посредника между Федором Протасовым и его законной женой) и др.

К наиболее значительным актерским достижениям следует отнести исполнение М. Куликовским ролей Арбенина в «Маскараде» и Райского в «Обрыве»; В. Менчинским — роли Протасова в «Живом трупе»; Н. Казар-



Сцена из пьесы А. Островского и Н. Соловьева «Дикарка» (сезон 1954—1955 гг.).

ским (ныне покойным) — роли Расплюева в «Свадьбе Кречинского»; В. Добротворским — роли Андрея Белугина; артисткой М. Каплун — ролей Анны Карениной и Катерины в «Грозе»; О. Озорновой — ролей Елены Карминой в «Женитьбе Белугина» и Марины Мнишек в «Борисе Годунове».

Неизменным и заслуженным успехом пользовались П. Тарасов (ныне артист московского театра им. Пушкина) в комедийных ролях Осипа в «Ревизоре», Кучумова в «Бешеных деньгах», Робинзона в «Бесприданнице», Аркадия Счастливцева в «Лесе» и др.; М. Бородина во многих ролях своего амплуа — Анфусы в «Волках и овцах», ключницы Михевны в «Последней жертве», Фелицаты («Правда хорошо, а счастье лучше»), купеческой жены Боровцовой в «Пучине» и др.; А. Арапова в ролях своего плана и особенно в роли свахи Глафиры Фирсовны в «Последней жертве» и Улиты в «Лесе».

Памятны зрителям А. Побегалов в ролях Несчастливцева («Лес») и Беркутова («Волки и овцы»); В. Фомичев — в ролях Земляники («Ревизор») и Нила Андреевича в «Обрыве»; И. Новиков — в роли Карандышева («Бесприданница»); А. Моревский — в роли горюничего («Ревизор»); Н. Воробьев — в роли унтера Грознова («Правда хорошо, а счастье лучше»); И. Щеглова — в роли Юлии Тугиной («Последняя жертва»); Е. Богданова — в роли Негинной («Таланты и поклонники»); М. Гермацкая — в роли Аксюши («Лес»); К. Ангарская — в ролях царицы Анны («Василиса Мелентьева») и Купавиной («Волки и овцы»); В. Шатрова —



Сцена из пьесы Яна Райниса «Вей, ветерок!» (сезон 1952—1953 гг.).

в роли Коринкиной («Без вины виноваты»); О. Соколова — в роли Лизы («Живой труп») и др.

К актерским достижениям самого последнего времени (в пьесах классического репертуара), признанным и в Москве во время столичных гастролей театра, относится исполнение роли царя Федора («Царь Федор Иванович») И. Конксом и роли Вари («Дикарка») артисткой А. Покиденко.

\* \* \*

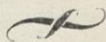
Заслуга Чкаловского драмтеатра в сценической пропаганде отечественной классики бесспорна.

При всем том у Чкаловской театральной общественности есть несколько серьезных претензий к театру по линии отечественной классики.

Во-первых, театр должен погасить многолетнюю свою задолженность перед зрителями по Чехову. Единственный чеховский спектакль за последние два десятилетия («Вишневый сад») был мало удачен. В нем слабо были отражены особенности чеховской драматургии, и экзамен по Чехову театром выдержан не был. В Чеховский юбилей 1944 года театр сделал самое легкое из того, что он мог сделать, ограничившись постановкой чеховских водевилей, доступных в постановочном отношении любому драмкружку. Еще летом 1954 года нынешний главный режиссер театра тов. Иоффе писал на страницах областной газеты: «В течение многих лет Чкаловский театр

не обращался к драматургии Чехова. В этом году зрители увидят пьесу «Дядя Ваня» (см. «Чкаловскую коммуну» от 31 июля 1954 года). Обещание это не было выполнено.

Во-вторых, весьма желательно, чтобы лучшие постановки русских классических пьес сохранялись в репертуаре театра и чтобы эти спектакли давались для учащейся молодежи города и области в воскресные утренники, как это делалось когда-то еще в старом оренбургском театре. И — последнее пожелание. Русские классические пьесы, помимо всего прочего, являются замечательными произведениями художественного слова. Островского, например, Горький называл «чародеем языка». Нужно, чтобы текст любой классической пьесы (и в монологах, и в диалогах) произносился образцово и выразительно, нужно поднять на должную высоту культуру сценического слова (как в стихах, так и в прозе), которая в нашем театре пока оставляет желать лучшего. Это, разумеется, относится в полной мере и к советским пьесам, среди которых накопилась уже своя классика.



## ЗАРУБЕЖНАЯ ДРАМАТУРГИЯ В НАШЕМ ТЕАТРЕ

*Л. Самойлов*

За сто лет на сцене областного драматического театра были поставлены лучшие и наиболее популярные пьесы Шекспира и Гюго, Лопе де Вега и Шиллера, Дюма и Гольдони. Не чуждался наш театр и новинок западноевропейской литературы. Старожилы помнят первые постановки волнующих драм Ибсена и Гауптмана, когда те были еще новинками. Современная драматургия Китая и стран народной демократии, Америки и стран Западной Европы тоже нашла свое место в репертуаре театра. Только один простой перечень драматических произведений зарубежных классиков и современных авторов, сыгранных на нашей сцене, занял бы несколько страниц.

Исполнение зарубежной драматургии несомненно представляет большой интерес и могло бы быть очень поучительным, однако в небольшой статье невозможно рассказать обо всем, что ставили и как ставили. Поэтому мы ограничимся только скромной попыткой набросать общий очерк этой части истории одного из старейших театров нашей страны.

\* \* \*

В семидесятые и восьмидесятые годы на сцене Оренбургского театра наряду с такими справедливо забытыми драматургическими поделками и однодневками, как «Маркиза Помпадур» или «Нарцис Рамо», игрались «Венецианский купец», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло» и «Король Лир» В. Шекспира, «Разбойники» Ф. Шиллера, «Уриэль Акоста»



К. Гуцкова. В течение нескольких сезонов большим успехом пользовалась известная «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, в иные годы шедшая под названием «Как поживешь, так и прославнешь».

Во время антрепризы Расказова в начале 80-х годов впервые были поставлены: «Гамлет», «Отелло» и «Король Лир». Местная газета «Оренбургский листок» отмечала хорошее исполнение артистом Рахмановым роли Гамлета и артистом Вехтером роли Лира и Отелло.

В 90-е годы в связи с общим подъемом демократического движения на сцену вслед за Шекспиром проникают «Разбойники» Шиллера и «Уриэль Акоста» Гуцкова. В первой решительно осуждается тирания и мракобесие, во второй — религиозной догматике и фанатизму резко противопоставляются свободомыслие и человеколюбие. Несомненно, что обе эти пьесы отвечали настроениям так называемой «галерки», где рядом с «критически мыслящим» гимназистом можно было встретить революционно настроенного рабочего, рядом с бедняком-ремесленником выравшующую на несколько часов из-под опеки «хозяйки» белошвейку. Именно эта публика искреннее и горячее, чем любая другая часть зрительного зала, реагировала на страстные обличительные монологи Карла Моора и Акосты.

В 80-е и 90-е годы на сцене Оренбургского театра выступали широко известные в театральном мире талантливые актеры П. М. Свободин в роли Гамлета и П. К. Дьяконов в роли Карла Моора. Оба актера относились к категории прогрессивно настроенных театральных деятелей и некоторым своим выступлениям придавали резко выраженный характер осуждения современной общественной жизни. Так, П. М. Свободин известный монолог Гамлета в 3 акте начинал словами «Бить или не бить» (вместо «быть или не быть»), обращаясь непосредственно к публике, занимающей первые ряды кресел в партере, среди которой были и представители местных властей.

Это более чем вольное обращение с текстом в сопровождении соответствующей мизансцены было если не очень остроумно, то достаточно дерзко, чтобы вызвать полное одобрение демократического «райка» и возмущение «чистой» публики. Отвечая настроениям последней, полицмейстер, взявший сначала артиста под арест, затем выслал его из города<sup>1</sup>.

Но следует отметить, что и в конце 19-го и в начале 20-го века западно-европейская классика была сравнительно редким гостем и в Оренбургском и в других провинциальных театрах. Постановки пьес Шекспира, Шиллера и других авторов пользовались успехом у сравнительно узкого круга зрителей, посещала эти спектакли учащаяся молодежь, служивая интеллигенция и приобщающийся к культуре слой рабочих и городских мелких ремесленников. Думается, что в связи с настроениями именно этой наиболее передовой и чуткой части зрительного зала можно поставить тот факт, что 23 февраля 1907 года (период жестокой реакции) на сцене Оренбургского театра в бенефис артиста Вронченко-Левинского была поставлена трагедия Шиллера о легендарном революционном вожде швейцарского народа — «Вильгельм Телль».

Сезон 1913—1914 года ознаменовался фактом большого культурного значения: в декабре 1913 года с большим успехом прошла трагедия одного

<sup>1</sup> Об этом см. в кн. М. Незнамова «Старейший русский театр на Урале», Челябинск, 1948, стр. 26.

из самых замечательных драматургов древней Греции — Софокла «Эдип-царь».

Обеспеченная публика предпочитала «Ромео и Джульетте» «Даму с камелиями» и «Мадам Сан-Жен». Проблема «Дамы» была значительно проще и доходчивей, а «Мадам» привлекала пикантностью многих положений и своей непритязательной моралью.

В первые годы после Октябрьской революции, когда театры вынуждены были довольствоваться старой драматургией, передовые режиссеры и актеры, чтобы ответить на запросы нового зрителя — народа, нередко в хорошо знакомых, «заграничных» пьесах находили великолепный драматургический материал, увлекавший и, порою, потрясавший этого зрителя.

Автор этой статьи отчетливо помнит, как борьба Карла Моора (арт. Е. В. Савинов) с Францем Моором (арт. В. А. Молотов) за Эмилию (арт. Е. Г. Евгеньева) — именно этот момент в трагедии был особенно отчетливо и решительно выдвинут режиссером, воспринималась, как борьба за социальную справедливость и революционную правду и потрясала до слез. Коварство и подлость Франца были коварством и подлостью изгоняемых или уже изгнанных из жизни ненавистных «буржуев», благородство и отвага Карла были благородством и отвагой тех, кто «делал» революцию. Несмотря на бедность декораций, занашенные костюмы, очень примитивную режиссерскую «разводку», спектакль был начинен самым неподдельным философским содержанием, заражал своей страстностью и утверждал «отверженных» в их правах на свободу и счастье.

Почти одновременно с «Разбойниками» на сцене Оренбургского театра шли и такие пьесы, как романтический «Кин или Гений и беспутство» А. Дюма-сына и мелодрама «Две сиротки» Денера и Кершона.

Эдмунд Кин — известный английский актер начала прошлого века не был ни революционером, ни социальным героем в нашем современном смысле. Но пренебрежение Кина общепринятыми правилами буржуазной морали, вся его трагическая судьба по-своему и очень своеобразно перекалились с настроениями публики. Одушевленная стремлением навсегда покончить с отжившим старым миром новая театральная аудитория переживала вместе с Кином — героем этой романтической драмы — его злоключения, победы и поражения, шумно аплодировала артисту, выступавшему в этой ярко написанной роли.

Даже сентиментальная мелодрама «Две сиротки», воздававшая должное пороку и добродетели, отвечала чувству социальной справедливости нового зрителя и пользовалась у него неизменным успехом.

Но если у театра было очень мало новых пьес советских писателей, то еще меньшими возможностями располагал он в выборе новинки зарубежной драматургии. Поэтому неудивительно, что рядом с «Разбойниками» Шиллера шли «Огнем и мечом» и «Камо грядеши» Г. Сенкевича, «Тайна желтой комнаты» Лару.

С художественной стороны даже лучшее из западно-европейской драматургии ставилось по установившемуся канону, без каких-либо режиссерских поисков новых форм сценической выразительности и более глубокого раскрытия социальных конфликтов. Декорация волжской набережной из «Бесприданницы» беспрепятственно перекочевывала в «Разбойники», где выполняла функцию дремучего богемского леса. А плащ, в который сегодня картинно драпировался Генрих Наваррский, мог назавтра свисать с плеч Фердинанда.

Не трудно себе представить, какое впечатление должна была произвести на оренбургского зрителя, воспитанного в строгих и, пожалуй, даже рутинных традициях бытовизма, «Принцесса Турандот» К. Гоцци, во всех подробностях повторявшая замечательную и шумевшую постановку Московского театра им. Е. Б. Вахтангова! Этот спектакль, поставленный режиссером Ступецким, приобщал местных зрителей к тем творческим исканиям, которые уже хорошо были знакомы любому москвичу. Артист Золотарев, игравший принца, и все его партнеры по этому спектаклю гримировались и переодевались на глазах у зрительного зала, занимали предреканные им «позиции», и начиналась игра в любовь, в ненависть, в борьбу. Все это приоткрывало завесу, которой отделен зритель от кулис, от театральной «кухни». Спектакль «делался» на глазах у ошеломленного зала. В этом было и очарование неведомого и большая опасность: разрушение иллюзий подлинности и жизненности происходящего на сцене, подрывало веру в театр. Здоровый, практический инстинкт массового зрителя не мирился с уходом от «настоящего», «всамделишного», он требовал реализма. Поэтому все ухищрения режиссеров механически перенести приемы театральной постановки, разработанные Вахтанговым, на другие спектакли кончались поражением.

В истории Оренбургского театра известны и такие случаи, когда пренебрежение зрелищной стороной театра приводило к вульгарно-социологической трактовке пьес. Ярким примером такого рода «перегиб» была постановка «Гамлета» А. Верховским в 1934 году. Вся сложная проблематика трагедии, глубокая человечность ее героя, напряженная страстность борьбы — все было подчинено режиссером одной «идее» — показать в «Гамлете» разложение феодализма, а в его главном герое — олицетворение этого разложения. Стоит ли говорить, что такой упрощенный путь оказался бесплодным и бесперспективным.

Глубокий перелом в постановках русской и зарубежной драматургии начинается во второй половине тридцатых годов, что стоит в связи с прояснением после первого съезда писателей многих творческих вопросов и, прежде всего, с разработкой проблемы социалистического реализма.

Одной из первых серьезных удач театра в создании шекспировского спектакля была постановка «Ромео и Джульетты», осуществленная режиссером Б. Харлипом осенью 1940 года. Режиссер заботливо и с большим вкусом отработал массовые сцены, в особенности сцену бала у Капулетти. Именно здесь режиссеру удалось воспроизвести живой дух эпохи — силу молодости, правды, любви. Яркие, но не пестрые, красивые, но без претензии, костюмы подчеркивали жизнелюбивую и радостную атмосферу, в которой развернулась трагическая борьба двух влюбленных и чистых сердец за счастье. Артистка Некрасова была хорошей Джульеттой, трогательной в непосредственности своего пылкого увлечения и стойкой в достижении цели.

Последней по времени и первой после Великой Отечественной войны работой театра над шекспировской драматургией была постановка комедии «Укрощение строптивой» (1945 г.). В театре нашлись опытные и интересные исполнители на обе центральные роли: Петруччио играл артист А. Побегалов, Катарину — М. Полетаева. И Петруччио и Катарина — натуры незаурядные, волевые, с высоким сознанием своего человеческого достоинства, гордые и независимые. Их отношения — борьба и следующее за нею примирение составляют сюжетный строй комедии. Мысль, утверждаемая

Шекспиром, — любовь, если она большая и подлинная, облагораживает человека, делает его более зорким и сильным, в любви мужчина и женщина равны. Шекспир учит не обманываться видимостью вещей и людей. В этом единственный смысл противопоставления одной влюбленной пары другой: Петруччо и Катарина — Бьянке и Лючченцио. Но, увлекшись этим противопоставлением, режиссер не заметил, что превосходство Петруччо и Катарины — в их глубокой человечности, которой, как раз, не хватает ангелоподобной, добропорядочной и скромной в выражении своего внутреннего «я» Бьянки. Резкость и силу характеров Петруччо и Катарины режиссер принял за грубость и примитивность. Поэтому многое в их поведении и взаимоотношениях трактовалось остро-натуралистически.

В этом спектакле был и другой серьезный недостаток: как бы не доверя юмору Шекспира, режиссер внес в спектакль на свой страх и риск несколько забавных и комических интермедий и музыкальных номеров. Не отличаясь остроумием, они только загромождали действие, тем более, что положения и образы самой комедии содержат достаточно материала для создания жизнерадостного и яркого спектакля, озаренного гуманными чувствами великого драматурга.

Со времени постановки комедии «Укрощение строптивой» прошло более 10 лет. И с той поры на нашей сцене не было показано ни одной другой шекспировской пьесы. Об этом, конечно, можно только пожалеть.

В последние годы довоенного периода на сцене театра были показаны — «Мачеха» Бальзака (сезон 1938—1939 гг.), «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (1939—1940 гг.), «Стакан воды» Скриба и «Хищница» Бальзака-Фабра (1940—1941 гг.). Если в первых трех спектаклях были отдельные актерские удачи (Акоста — Додонкин, Бен Акиба — Озеров, королева — Озернова, Болиндрок — Побегалов и некоторые другие), то «Хищница» в постановке режиссера Ю. Решимова была ярким ансамблевым спектаклем. Все центральные роли — Флора (Некрасова), Макс Жиле (Новиков), Филипп Бридо (Побегалов), Жан Руже (Озеров) — исполнены были с редкой выразительностью и жизненной правдой. Руже овладела страсть, гадкая, низкая, животная. Она низвела его до полнейшего ничтожества. В деньгах — его сила. Он понимает, что они значат для всей его жизни и цепко держится за них. Деньгами, не любовью он удерживает около себя Флору. И это единственное, что он еще способен понимать. Деньги — главное не только в судьбе этого старика, но и в жизни возлюбленного Флоры Макса Жиле и неожиданно возникшего претендента на наследство Руже — Филиппа Бридо. Чтобы сохранить деньги за собою, Флора вынуждена одновременно отдаваться троице — и тому, кого она презирает и ненавидит (Руже), и тому, кого она боится (Бридо), и тому, кого она по-настоящему любит (Жиле). Психологию женщины, развращенной деньгами, торгующей любовью и любящей, актриса Некрасова передавала очень хорошо. Достоинство этого спектакля заключается в том, что в нем сохранилась бальзаковская сочность образов, бальзаковская сила критики пороков буржуазного общества.

В начале войны советский театр поставил перед собой задачу всеми доступными ему средствами бороться за победу над германским фашизмом. Не случайны поэтому поиски и нашим театром яркой антифашистской пьесы. Коллектив театра отдал предпочтение драме немецкого писателя-коммуниста Ф. Вольфа «Профессор Мамлок». Публицистически темперамент-

но и художественно убедительно рассказывая о трагической судьбе гуманиста и демократа крупного немецкого ученого Мамлока, это произведение вскрывало мракобесие и варварство фашистов.

Режиссер Ю. Решимов и художник Е. Мандельберг использовали не новый, но сравнительно редко встречающийся прием обрамления сцены: на боковых вращающихся полотнах в одном случае появлялись портреты великих немецких гуманистов — Гете, Бетховена, Гейне, в другом — костры из книг и вооруженный до зубов громила-фашист, символизирующий разбой и варварство. Элемент плакатности, включенный в оформление, гармонически сочетался со всем резким, публицистически подчеркнутым стилем спектакля и исполнением отдельных ролей. Яркие образы создали арт. Развозжаев (Мамлок), арт. Орданская (Рут — дочь Мамлока), Побегалов (Гельпах) и др.

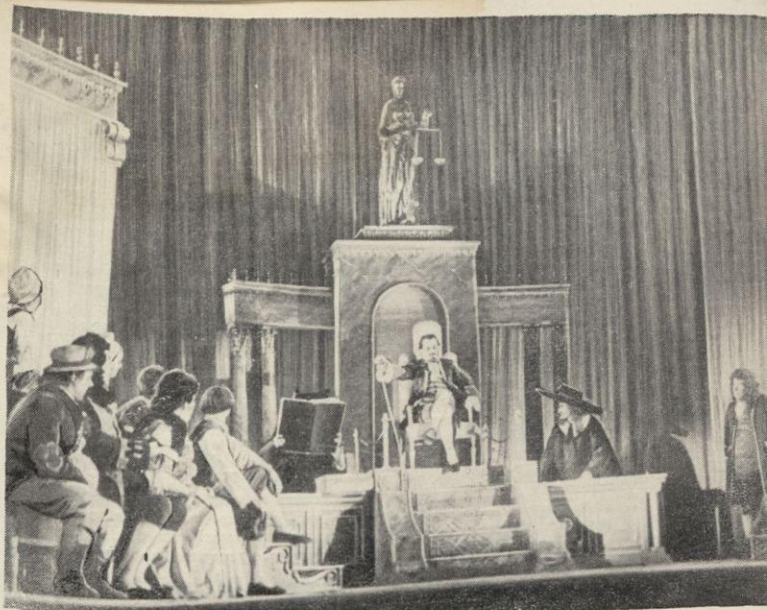
Из других пьес зарубежных авторов, сыгранных на сцене нашего театра в годы Великой Отечественной войны, следует назвать «Собаку на сене» — классическую комедию испанского драматурга 17-го века Лопе де Вега. Разумеется, очень далекая по своей тематике от злобы дня, она, однако, вызвала у зрителей добрые и хорошие чувства — радости, любви к жизни, веры в человеческое благородство и социальную справедливость. Непринужденно и весело играли в этом спектакле арт. Кацимон роль графини Дианы и арт. Куликовский — роль ее секретаря.

В послевоенный период из западно-европейской классики театр поставил несколько значительных пьес и среди них такие шедевры мировой драматургии, как «Коварство и любовь» Ф. Шиллера и «Свадьба Фигаро» Бомарше. Кроме них, «Дама-невидимка» Кальдерона, «Ночь ошибок» Гольдсмита, «Дон Сезар де Базан» Дюмануа и Деннери, «Отверженные» (по В. Гюго) и некоторые другие.

Значение этих спектаклей, независимо от вопроса о качестве исполнения, состояло в том, что театр знакомил широкие слои зрителей со многими лучшими произведениями западно-европейской классики, раскрывал перед ними национальное своеобразие французской, английской, немецкой, испанской драматургии. Конечно, не все эти спектакли стояли на одинаково высоком художественном уровне. Например, «Дама-невидимка» была снята с репертуара вскоре после постановки. Не оставили заметного следа в памяти «Ночь ошибок» и «Дон Сезар де Базан», несмотря на отдельные удачные в работе режиссеров, художников и исполнителей. Наиболее интересным из названных был спектакль «Свадьба Фигаро», поставленный режиссером А. Добротным. Одной из примечательных особенностей этого спектакля было то, что в большинстве в нем были заняты начинающие молодые актеры — Ермак, Ежков, Кострюкова, Шестакова. Вместе с актерами старшего поколения — Побегаловым, Араповой, Лядовым, Тераччиано — они создали большой и праздничный спектакль. Здесь было много яркого солнечного света, бодрости и веры молодых людей из народа — Фигаро (арт. Ермак) и Сюзанны (арт. Тераччиано) — в свои силы, правоту и победу.

Режиссер и исполнители донесли до зрителя главное в пьесе — идею превосходства людей из народа над аристократами и право первых на борьбу за свое счастье.

Однако многое в спектакле оставалось недоработанным. Образу Фигаро (арт. Ермак) не хватало той уверенной непринужденности, какая отличает этого хитрого, знающего себе цену человека, политика пронизательного и умного. У Бомарше герой ничего не делает по первому побуждению, он



Сцена из пьесы Бомарше «Свадьба Фигаро» (сезон 1950—1951 гг.).

точно рассчитывает каждый свой шаг, каждое свое слово. Фигаро в трактовке театра страдал тяжелым недугом — «легкостью в мыслях необыкновенной». Отсюда, видимо, и усвоенная исполнителем искрометная скороговорка, смазывавшая остроту и соль многих его монологов и реплик. Все это несколько мельчило образ. Подобные же недоработки были в образах Бартоло, Марселины и графа Альмавивы. Бесспорной удачей спектакля была Сюзанна. Сюзанна — Тераччиано, хотя и усвоила язык и манеры первой камеристки графини Розины, но нисколько не утратила народной простоты, больших чувств, ловкости, находчивости, природной сметливости и ума. Тераччиано была едва ли ни единственная исполнительница в этом спектакле, которая вносила в него настоящую веселость.

Из современной зарубежной драматургии в послевоенный период наш театр обращался к произведениям разных стилей, направлений и стран. Зритель мог познакомиться с творчеством англичанина Б. Шоу («Пигмалион»), югослава Б. Нучиша («Госпожа министерша»), американцев Т. Драйзера («Закон Ликурга»), Д. Гоу и А. д'Юссо («Глубокие корни») и Г. Фаста («Тридцать серебряников»), китайца Ван Ши-фу («Пролитая чаша»), польки Запольской («Мораль пани Дульской») и других.

В «Пигмалионе» театр нашел добротный материал для сатирического изображения английского буржуазно-аристократического общества, его самых отталкивающих пороков — пресмыкательства перед вышестоящими,

презрения к маленьким людям, лицемерия и пошлости, прикрываемой обывательской добропорядочностью. Все это обнажалось театром в столкновении представителей этой среды с уличной продавщицей цветов Элизой Дулит, роль которой очень хорошо исполняла арт. М. Полетаева. После шести месяцев обучения у профессора-лингвиста Хиггинса девушка с улицы Элиза усвоила правильное произношение, овладела хорошим литературным стилем речи и приличными светскими манерами. В высшем аристократическом обществе, куда ввел ее профессор Хиггинс, она ничем не выдала своего «низкого» происхождения — ее приняли за герцогиню. Но теперь она не может и не хочет вернуться к своим прежним занятиям, она не может и не хочет остаться в качестве прислуги у своего покровителя-профессора. В ней проснулся человек, который осознал свое право на уважение, в ней проснулось чувство собственного достоинства, и она не может позволить кому бы то ни было, чтобы ею распоряжались, как вещью. Поняла Элиза и то, что в буржуазном обществе главным мерилом достоинства человека является кошелек. Она проникается глубоким презрением к черствым, пустым и надменным буржуа. Но Шоу оставляет Элизу в новой для нее среде, чтобы утвердить победу человечности над бездушием. Теперь профессор Хиггинс видит в Элизе не только объект, удобный для его научных экспериментов, но и человека — женщину, красоту, уму, обаянию которой он не может не покориться, как в свое время легендарный греческий ваятель Пигмалион не мог не покориться чувству любви, внушенному ему им же самим созданной золотой девушкой.

Б. Шоу никогда не имел своей целью изображение бытовых коллизий и не стремился к бытовой достоверности. Театр, уловив эту черту его драматургии, все свои старания направил на то, чтобы вскрыть социальный и общеполитический подтекст комедии.

Работая над «Госпожой министершей» Б. Нучиша, театру пришлось столкнуться с комедией совершенно другого стиля. Сербский драматург тонкому режиссу предпочитает густую кисть. Он пишет свои образы сочно и щедро, не жалея резких красок. Нучиш — художник, остро чувствующий особенности гротеска и фарса. В этом спектакле, богатом творческой выдумкой, проявилось незаурядное комедийное дарование арт. Араповой и молодого актера Ежкова.

В «Законе Ликурга» (по «Американской трагедии» Т. Драйзера), в пьесах «Глубокие корни» и «Тридцать серебряников» театр разрабатывал важную в политическом отношении тему борьбы с империалистической реакцией в разных ее проявлениях. Во всех этих спектаклях перед зрителями возникали яркие картины американской общественной жизни с разрезающими ее язвами.

Во всех трех спектаклях были интересные актерские работы. Так, в «Законе Ликурга» с самой лучшей стороны показал себя молодой артист А. Гринберг, исполнявший роль Г. Клайда. Его симпатичное лирико-драматическое, если можно так выразиться, дарование обнаружилось здесь с наибольшей силой и со всей очевидностью.

Большой успех в «Глубоких корнях» выпал на долю В. Шатровой и В. Добротворского. Своим темпераментным и выразительным исполнением двух центральных антагонистических образов они придали всему представлению и большую социальную остроту, и яркую разоблачительную силу.

В «Тридцати серебряниках», пьесе с малым числом действующих лиц, на первый взгляд очень камерной, театр сумел точно определить ее соци-

ально-политическую проблему. Так, столкновение между Джейн и Дэвидом Грехемами (Н. Гриценко и И. Конкс) переросло из конфликта семейного в конфликт общественный — по своему значению и идейно-политический — по содержанию. Не прибегая к нарочитому заострению, арт. В. Бросевич создал типический образ агента федерального бюро, яркого маккартиста, мастера политической интриги и шантажа Фуллера. Образ Фуллера — одна из лучших работ артиста в большом списке сыгранных им на нашей сцене ролей.

Слабее представлена в репертуаре театра драматургия стран народной демократии, в особенности современная. Театр поставил «Поолитую чашу» — пьесу, популярную в Китайской Народной Республике. Но этого, конечно, мало.

Итак, даже этот очень краткий обзор показывает, что наш театр немало поработал над лучшими произведениями зарубежной драматургии. Не будет преувеличением сказать, что массовый зритель дооктябрьского периода, в силу своего положения не всегда имевший возможность прибегать к литературе, через посредство театра приобщался к богатой сокровищнице мировой культуры. Пусть эти старые спектакли — «Гамлет», «Разбойники» и другие не были совершенными, но пробужденное ими внимание тянулось и к другим жемчужинам мирового искусства. Роль театра, как университета для масс, особенно очевидна на истории таких удаленных от культурных центров страны театров, как наш.

После революции «Шоколадных солдатиков» и «Хорошо сшитые фраки» все более вытесняли полноценные драматические произведения. Это был период, когда по-новому, по-советски осмысливалась классика, в том числе и зарубежная, по-новому раскрывались перед зрителями и ее богатства.

Наш театр давно не работал над Шекспиром. Но он вернется к нему и потому, что без Шекспира не обходится ни один советский театр, и потому, что накопленный опыт в шекспировских спектаклях создает необходимую для этого предпосылку.

Театр довольно редко обращается к современной зарубежной драматургии и драматургии стран народной демократии. Об этом можно только пожалеть. Ведь там создано много интересных, значительных произведений. Подобная творческая робость не к лицу нашему театру. Ведь в области советского репертуара у него есть опыт исканий и опыт интересных находок. Назовем хотя бы пьесу Анова и Штейна «По велению сердца». Значит, и в смежной области вполне уместна смелость, вполне уместно дерзание.

Весь большой творческий путь, который пройден нашим театром-любителем, не оставляет сомнений в том, что он и впредь будет пропагандистом культурных ценностей, идейным воспитателем масс — отважным разведчиком нового и верным другом народа-бойца, народа-строителя первого в мире социалистического общества.





РАДОСТЬ ТВОРЧЕСТВА



## ЗА ТВОРЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Ю. С. Иоффе,

*главный режиссер театра — Заслуженный деятель искусств РСФСР*

Чкаловскому областному драматическому театру имени Горького исполнилось 100 лет. Нам, его работникам, выпало счастье быть современниками этого крупного в культурной жизни нашей области события. На пороге второго столетия, на рубеже двух веков жизни театра невольно оглядываешься на пройденный путь, задумываешься над принципами его деятельности, над его творческим лицом и ближайшими задачами.

Современный драматический театр — это большой и сложный организм, объединяющий значительное количество творческих и технических профессий. Актеры, художники, режиссеры, электрики, бутафоры, рабочие сцены и другие работники подчинены одной цели — созданию спектакля. Единство стиля работы этого коллектива и определяет творческое лицо театра. Это «лицо», прежде всего, зависит от единства актерской и режиссерской школы, а также от творческой направленности данного театра и его репертуарной линии.

Вряд ли можно говорить о неизменном творческом почерке Чкаловского театра в прошлом. За истекшие 100 лет многое в нем менялось. Были периоды, когда в театре сколачивался крепкий ансамбль мастеров единой школы, когда интересные режиссеры ставили яркие спектакли. Мы знаем, например, что в этом театре начинали свою творческую биографию В. М. Петипа, П. А. Стрелетова, М. И. Писарев и многие другие. Здесь звучал

голос несравненной Веры Федоровны Комиссаржевской. В эти периоды театр был на подъеме. Но были и годы упадка, репертуарной легковесности, творческих шатаний и беспринципности.

И все же Чкаловский театр, подобно многим театрам периферии, делал очень важное и нужное народу дело и несомненно был театром реалистических традиций.

Великий Октябрь раскрыл перед театрами нашей страны широчайшие творческие горизонты. Развернулась борьба за подлинное революционное искусство, за глубину и идейность репертуара.

На сцене появились первые советские пьесы, повествующие о становлении советской власти. В спектакли пришли новые герои из народа. Двери театра открылись для широких масс трудящихся.

Чкаловский театр рос и набирался сил вместе со всей страной. Теснее становились связи с народом, поднимался идейно-художественный уровень спектаклей.

Большая творческая работа, проделанная театром в годы первых пятилеток, Отечественной войны и послевоенные годы, составляет самостоятельные и интересные этапы его истории.

Вместе с тем на нем не могли не сказаться и отдельные недостатки, сопутствовавшие сложному процессу борьбы за развитие и становление советского театра. На этом большом и трудном пути его трепали бури острых формалистических увлечений, его коснулась серость периода теории «бесконфликтности».

В течение ряда лет в Чкалове сколачивается крепкий ансамбль опытных мастеров и молодых актеров, режиссеров и художников, объединенных общей задачей создания интересного и большого театра. Этот коллектив горячо стремится к сплочению, хочет добиться единства стиля, приемов, что безусловно приведет к своеобразию почерка.

Это своеобразие базируется на лучших традициях прошлых лет. Наша задача — бережно хранить эти традиции. Немало содействует возникновению творческого единства театра и регулярно проводимые вот уже четвертый год занятия по повышению мастерства актеров.

Сейчас идет непрерывный процесс формирования творческого «лица» Чкаловского театра.

Некоторые его черты хорошо охарактеризованы столичной прессой во время гастролей театра в Москве. В «Московской правде» за 8 сентября 1955 г. читаем: «Творческая самостоятельность сказывается буквально во всем: в выборе репертуара, в режиссерских исканиях, во множестве незаурядных актерских работ».

В статье «Залог успеха» газета «Советская культура» 10 сентября 1955 г. писала следующее: «Работы Чкаловского театра отмечены стремлением к ясности и определенности режиссерского замысла, к предельной яркости всех выразительных средств, смелости красок в обрисовке характеров».

...«Таков творческий коллектив Чкаловского театра, написавший на своем знамени девиз: *смелость, острота, яркость*. И надо сказать, что в большинстве случаев театр действительно достигает яркой выразительности спектаклей... Собственный практический опыт этого коллектива должен лучше всяких критических разборов убедить его в том, что театр всегда выходит победителем, когда видит наибольшую выразительность в тонко-

сти и точности, когда идет к яркой театральности через глубокий анализ жизненных явлений, через большую жизненную правду».

Если все это суммировать, то окажется, что речь идет: о творческой самостоятельности нашего театра; о сочетании психологических тонкостей с яркой театральностью; о смелости, яркости и остроте в репертуаре, в сценических решениях, в актерском исполнении, что все это достигается «через глубокий анализ жизненных явлений, через большую жизненную правду».

Перечисленные особенности и составляют, очевидно, основу, на которой должно базироваться творческое своеобразие нашего театра.

Коллектив действительно стремится к большой обобщенной жизненной правде, которая дает возможность строить достоверно и глубоко сценическое действие. Театр старается избегать мелкой серенькой правденки, приземленности. «Сценическая правда, — писал К. С. Станиславский, — должна быть подлинной, неподкрашенной, но очищенной от лишнего житейских подробностей. Она должна быть по реальному правдива, но опозитивирована творческим вымыслом».

Главным в решении спектакля мы считаем глубокое раскрытие идейного содержания произведения, через соответствующую ему яркую театральную форму. Свообразие исполнения должно сочетаться с кристальной ясностью передачи мысли.

Интересная режиссерская постановка, большое разнообразие сценических средств могут вызвать интерес к спектаклю, однако наибольший интерес всегда представляет новое раскрытие актерского дарования. Уметь посмотреть в актерской индивидуальности новые черты и по-новому раскрыть в спектакле уже известного актера является очень трудной и вместе с тем одной из главных задач режиссуры. Некоторые успехи в этой области и обратили внимание на наш театр, как на театр характерного актера. Мы действительно стремимся к разнообразному и широкому раскрытию актерских индивидуальностей и к их всестороннему показу.

Работая в трудных условиях необходимости постановки довольно большого количества спектаклей, мы, режиссеры периферийных театров, выбираем подчас более легкие пути к их осуществлению. Сыграл удачно актер N роль «злодея». Вот и закрепляется за ним определенное амплуа злодея. Распределяются роли в новой пьесе, зачем рисковать, возиться с другим актером, не испробованным в этом плане? Проще дать актеру N, он ведь уже играл подобное, и играл хорошо! И N снова получает однотипную роль. И на актера N постепенно устанавливается определенный взгляд, что он может играть только такие-то роли. Но в этих работах актер N использует уже проверенный арсенал сценических средств. Если же учесть, что на периферии актеры играют часто и много, то очень скоро актер N начинает приедаться в однообразном показе, и зрители наперед знают, что он будет делать в новом спектакле.

Сколько у нас в театрах имеется актеров, на которых лежит печать ограниченного предела! И сколько интересного и неожиданного дает иногда смелое распределение ролей. Мы подчас недооцениваем одну из основных особенностей актерской профессии — *перевоплощение*, без которого нет и не может быть театрального искусства. Мы недостаточно глубоко знаем актеров и мало доверяем им.

Актер Чкаловского театра И. О. Конкс в течение длительного времени считался актером на «серьезные и положительные» роли. Хорошая внеш-

ность, приятный тембр голоса, все предпосылки для «основного героя». Актер все больше замораживался на этом ампула, становился однообразным и неинтересным.

Между тем, личное обаяние, юмор и другие черты характера актера, говорили о его более широком круге творческих возможностей. И. Конксу было предложено сыграть доктора Дудакова в «Дачниках». Результат был совершенно неожиданным по эффекту. Актер ярко и сочно сыграл эту характерную роль. Далее — Кисельников в «Пучине» и, наконец, царь Федор в «Царе Федоре Иоанновиче». Так открылась новая и интересная сторона дарования И. О. Конкса. Последняя ли она?

Другой пример: в труппе было полное убеждение, что артист В. Е. Бескин — актер на «интеллигентные» роли, что «бытовые» образы у него получиться не могут. И вот актеру поручается роль Гайдая в «Гибели эскадры» Корнейчука. В. Е. Бескин находит много нового и для этой роли. Идя еще дальше по этой линии, руководство театра поручает ему Василия Шарабай в «Деньгах» Софронова. Актер создает на редкость самобытный образ «бытового плана». Шарабай — одна из лучших ролей артиста Бескина. Так разнообразится творческая палитра актера и театра.

Засл. арт. республики В. И. Агеев, интересно игравший роли В. И. Ленина, очень трогательно сыграл Ихменева в «Униженных и оскорбленных» и через короткое время — прямо противоположную роль Вербина в «Деньгах».

Можно привести и другие примеры интересного перевоплощения актеров Чкаловского театра.

Вспомним Е. С. Родионова в дяде Феде («Персональное дело») и хирурге Василии Федоровиче («Одна»), Е. Э. Высоцкую в содержательной и цельной Маше Гончаровой («В добрый час») и трогательной и диковатой Нелли («Униженные и оскорбленные»); ярко разнообразна Р. С. Плещак в роли потерявшей голову от любви к сыну Анастасии Ефремовны («В добрый час») и в строго сдержанной, сильной и женственной Марии Михайловне («Одна»). Мало общего у Н. И. Ястребова в роли Кобзы («Гибель эскадры») и в образе Ивана Петровича Шуйского («Царь Федор Иоаннович»). Многообразен Засл. арт. республики В. П. Бросевич в контрастных ролях князя («Униженные и оскорбленные») и председателя колхоза Татарникова («Деньги»). Этот список можно продолжить многими другими именами.

Конечно, эти эксперименты следует делать разумно, ибо у каждого актера имеется все же какой-то круг возможностей, основанный на его индивидуальности.

Речь идет о максимальном расширении этого круга. Мне думается, что у режиссера должен быть особо зоркий глаз. Он должен очень пытливо наблюдать за актером в жизни. Уметь увидеть в нем то, что и актер о себе не знает.

При обязательно четком режиссерском замысле спектакля большое внимание уделяется развитию личной инициативы актера в решении своей роли.

Придавая большое значение психо-физическому самочувствию актера, мы стремимся к созданию максимальных условий для работы актерской фантазии. Как важно настойчиво и незаметно подталкивать актера на самостоятельное решение сценической задачи через раскрытие логики поведения действующего лица в данной конкретной обстановке. Анализируя

пьесу по событиям, режиссер вместе с актерами находит нужные краски, мизансцены и точность исполнения.

Яркая характеристика должна быть результатом глубокого познания и проникновения во внутренний мир образа.

Серьезную работу проводит театр с творческой молодежью, поручая ей в спектаклях ответственные роли. Многие из молодых артистов по праву занимают ведущее место в Чкаловском театре.

Совсем юной девочкой пришла А. Я. Покидченко в драматическую студию Алма-Атинского театра. В Чкаловский театр она поступила в 1953 г., и уже в первых работах ощущалось большое дарование молодой актрисы. Очень важно было всесторонне раскрыть ее индивидуальность. В короткое время Покидченко сыграла Параску в «Любви на рассвете», трехдетную Зенту в «Сыне рыбака», своенравную Поэму в «Не называя фамилий», наивную и чистую Анию в «Любви Ани Березко» и многое другое. Сколько разительных контрастов только в этом перечне! Работы А. Я. Покидченко высоко оценены. Ей присвоено почетное звание Заслуженной артистки РСФСР.

В 1953 г. пришел в театр режиссер М. В. Нагли, воспитанник Ленинградского театрального института. За 3 года молодой режиссер поставил немало ярких спектаклей: «Персональное дело» Штейна, «Годы странствий» Арбузова, «Ночь ошибок» Гольдсмита, «Одна» Алешина и некоторые другие. М. В. Нагли получает полную возможность расти и совершенствовать свое мастерство.

Интересный творческий путь проделал воспитанник театра И. А. Куприянов. Бывший рабочий одного из чкаловских заводов, учащийся местной театральной студии, И. Куприянов вырос в актера разнообразной палитры ролей: он находит свежие краски для Бульбы в спектакле «По велению сердца», для молодого князя в «Униженных и оскорбленных», для Гоши в «Чудесном сплаве».

Выросли в театре артисты Г. В. Монащенко, Н. В. Кострюкова, В. Т. Данчукова, М. Г. Дахцигель и другие.

В прошлом году в театр пришли молодые актеры Б. И. Беккер, Л. И. Богорянова, С. С. Иоаниди. Они сразу же получили разнообразную работу, во многом хорошо и интересно раскрывшую их.

Молодежь в театре им. Горького не обособлена, она живет полнокровной творческой жизнью вместе со всем коллективом.

История Чкаловского театра знает немало крупных актеров, режиссеров, художников. Плодотворные традиции прошлого мы стремимся развивать в работах нашего коллектива.

Мы уже говорили, что лицо театра — это система эстетических взглядов, совокупность его творческих и технических приемов. «Лицо» театра становится своеобразным и четким, когда с годами коллектив, объединенный в данном театре единой волей, устремлен в определенном творческом направлении.

Но этого мало. Важно, чтобы драматический материал также способствовал выявлению этого лица.

Вот почему очень важен выбор автора и контакт с ним театра. Именно поэтому Чкаловский театр так стремится к «своему» или «местному» автору.

Когда в апреле 1954 г. В. И. Пистоленко прочел нам свою «Любовь Ани Березко», мы видели недостатки пьесы, но нас увлекла своевремен-

ность затронутых в пьесе вопросов жизни и главное — возможность создания спектакля, который интересно выявит ряд актерских индивидуальностей и который совпадает с творческими стремлениями коллектива. Театром было проявлено много принципиальности и настойчивости в борьбе за эту пьесу.

Накануне генеральных репетиций в одной из газет была опубликована статья, в которой «Любовь Ани Березко» ставилась в один ряд с резко осужденными произведениями драматургии. Театр не испугался этого. Чувствуя и веря в здоровую и верную ее основу, мы много и упорно работали с автором, и в результате «Любовь Ани Березко» пошла сначала в Чкалове, через несколько месяцев в Москве, а сейчас эта пьеса идет во многих театрах страны. Так верное чувство театра, его принципиальность, поддерживаемая общественностью города, помогли ему не сдаться и осуществить нужную и близкую пьесу. Спектакль получился ансамблевым, искренним, с разработанной психологической канвой, с элементами романтики.

Когда началось освоение целинных земель, через город Чкалов устремилась молодежь, направлявшаяся на целину. Мы их видели в городе, они проездом подчас заполняли наш театр. По молодому шумные, иногда сосредоточенные, взявшись под руки, они широкими рядами ходили по тротуарам города, заразительно смеялись, громко пели комсомольские песни. Это был могучий поток юности, полный горячего порыва, сокрушающей устремленности. Они уезжали в степь ранней весной, когда еще не стаял снег. Они знали, что им будет трудно, но они шли эшелон за эшелон.

Как нам хотелось поставить о них пьесу! Рассказать о них со сцены, воплечь их дела и мужество, но пьесы не было. Театр стал искать ее. Движимые этим чувством, мы послали телеграммы в отделения Союза писателей областных центров, где осваиваются новые земли, с просьбой сообщить, не написал ли кто-нибудь пьесу о целинниках. И вот пришли две пьесы. Пьеса «По велению сердца» Н. Анова и Я. Штейна из Алма-Аты была ближе Чкаловскому театру по духу. Мы хотели пьесу достоверную, реалистическую, но романтически окрыленную. Нам хотелось создать спектакль задорный, веселый, полный юного темперамента. Хотелось провести мысль о бессмертии юности, о преемственности поколений. Люди стареют, умирают, а эстафета комсомола живет вечно и передает патристический задор дальше, в будущее веков. Так дела первых комсомольцев живы в молодежи, осваивающей целинные земли.

Пьеса «По велению сердца» давала предпосылки к осуществлению этого замысла. Началась большая и упорная работа над материалом пьесы и над спектаклем. Хотелось широких обобщений, значительных сверхзадач. В малом и конкретном хотелось ощутить общее и большое. Обыденные явления мы стремились поднять до крупных, обобщенных событий.

Так, к примеру, хотелось, чтобы первая встреча новоселов с целинной выросла в большое впечатляющее событие. Ведь это первая встреча двух «противников».

...Открывается занавес. Вот она лежит веками нетронутая, как бы пригвазданная, огромная, сколько хватит глаз, холодная и неприветливая степь. Ее нужно поднять, заставить служить человеку. Из мертвой, бесплодной сделать живую, плодоносную.

...Звучит широкая мелодия вечной жизни.

Медленно один за другим выходят на сцену новоселы. Они долго молча смотрят вдаль. Они потрясены величием степи, которую нужно завоевывать.

Но сейчас она мертва. Здесь, на голом месте, должна начаться жизнь, отсюда начнется наступление на степь. Но сейчас нет крова, кругом холодная пустыня. Надвигается ночь, ветер, снег, выюга. Это степь переходит в наступление, она предупреждает, что не сдастся, она будет бороться с человеком холодом, трудностями жизни, болезнью — засухой, всевыжигающим солнцем. И люди чувствуют, что будет бой не на жизнь, а на смерть. Малодушные начинают трусить. Уходит Бульба. Но смелые разбирают палатки. Вызов принят. Бой Человека с Целиной начался...

Вот основной замысел картины. Этим пафосом борьбы за большое и важное пронизано все, что происходит на сцене: любовь, шутки, ссоры. Ощущение главного и значительного помогает до предела заострить конфликты, «уярчить» действие, сделать поведение актеров значительным и внутренне приподнятым.

Мы привели один эпизод решения спектакля.

Мы снова встретились с Н. И. Ановым в работе над пьесой «Оренбургская старина».

Преимущество этой второй встречи в том, что автор и театр уже знают друг друга. Есть взаимопонимание между драматургом и театром. Автор работал над пьесой, зная состав театра. Создавая образы, он видел их будущих исполнителей; консультируясь с режиссером, он стремился в будущей пьесе поставить перед актерами более сложные творческие задачи, которые смогут лучше раскрыть их индивидуальность. Вместе с тем он знал творческие устремления режиссуры.

Как все это важно для театра!

И не в этом ли содружестве авторов с театрами — ключ к формированию своеобразного творческого лица театра?

Чкаловский театр нашел свое решение «Одной» Алешина (режиссер М. В. Нагли), «Униженных и оскорбленных» по Достоевскому (режиссер И. Ф. Щеглова). Он по-своему решил и «Деньги» Софронова, максимально заострив проблему стяжательства, как величайшего зла.

В заключение нам снова хочется подчеркнуть, что тесный контакт и работа театра с авторами, его принципиальность в выборе репертуара являются одним из решающих факторов в деле формирования творческого лица театра. В течение последних лет Чкаловский театр ведет большую работу с авторами и ежегодно делает спектакль на материале «своей» пьесы (1953 г. — «Емельян Пугачев», 1954 г. — «Любовь Ани Березко», 1955 г. — «По велению сердца», 1957 г. — «Оренбургская старина»).

Это стремление к своим собственным, непроторенным путям находило свое отражение и в классике. Так, Чкаловский театр первым осуществил постановку незаслуженно забытых пьес: «Дикарку» Островского и Соловьева, «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого и одним из первых поставил «Пучину» Островского, «Огненный мост» Ромашова, «Пролитую чашу» и другие пьесы.

В предстоящем юбилейном сезоне театр покажет ряд советских и классических пьес, среди последних: «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Чайка» Чехова, «Зыковы» Горького, «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского. Эти работы потребуют от наших актеров, режиссеров и художников интересных решений и остро отточенного мастерства. Усилия коллектива должны быть направлены на борьбу с примитивными и поверхностными сценическими решениями, бытующими еще подчас наигрышем и фальшью в актерском исполнении.



Огромные перспективы открыли работникам советского искусства исторические решения XX съезда нашей партии. Для успешного выполнения поставленных перед театром задач необходимо много работать и совершенствовать свое умение.

Полным творческих сил встречает коллектив Чкаловского театра свое столетие. Он прочно стоит на позициях социалистического реализма и силен своим настойчивым стремлением найти свой собственный сценический почерк, всемерно совершенствовать и закалять свое мастерство, ставить глубокие и большие спектакли о людях наших дней, борющихся за коммунизм.



## О СПЕКТАКЛЯХ, КОТОРЫЕ УВИДЕЛИ МОСКВИЧИ

*Л. Жукова*

Самое привлекательное в коллективе Чкаловского областного драматического театра — стремление к яркости, выразительности, жанровой определенности спектаклей. Унылая бескрасочность, натуралистическое правдоподобие, аморфность, заявившие о себе так настойчиво в последние годы на сценах иных наших театров, все, что связано с ложным, искаженным пониманием реализма, с искусственной, нарочитой «мхатизацией», — по счастью не успело наложить свою тяжелую печать на творчество чкаловцев. И если в художественной практике театра были и есть ошибки, если далеко не безупречны иные из его постановок, — корни этого следует искать не в методе, не в принципиальной программе, не в нивелировке живого. Думается, что здесь можно говорить о другом, — о тех или иных частных просчетах и неудачах.

Положение единственного в городе драматического театра обязывает ставить пьесы самого различного характера, стиля, жанра. Вот почему на чкаловской афише значатся Горький и Гольдсмит, историческая драма и веселый, беспечный водевиль.

Разные авторы, разные пьесы, разный мир образов, чувств, конфликтов... Театр вынужден искать каждый раз новую форму спектакля, новое жанровое решение. Вот почему один спектакль не похож у него на другой.

Прежде всего, чкаловцам важно, что видит писатель в жизни, какие именно явления жизни заставляют его взяться за перо. Отсюда и выбор красок в спектакле, отбор выразительных средств в создании характера. Ведь

само по себе причисление пьесы к тому или иному жанровому виду — к комедии либо к драме — еще ничего не говорит театру, не подсказывает пути воплощения пьесы, не определяет своеобразие образов, контуры внешней формы спектакля. Нельзя играть «вообще» комедию, «вообще» драму. Комедия комедия рознь, юмор Чехова не спутаешь с гоголевским сарказмом, смешное у Гольдсмита не похоже на смешное у Киршона. Важность жанровой и стилевой определенности уже давно понята в чкаловском театре. Именно в этом ищет коллектив путь к идейной ясности и полноте своих спектаклей, к точности воплощенного характера.

Вспомним постановку «Дикарки». Пьеса эта до ее появления на чкаловской сцене почти не шла в наши дни, сценическая ее история была слабо освещена печатью. И уже одно то, что чкаловский театр увидел в пьесе А. Островского и Н. Соловьева произведение большой темы, а не пустой и бездумный водевиль, как это чудилось реакционной критике прошлого, говорит о том, что театр прочитал пьесу смело и самобытно, «новыми и свежими очами». Рамки бытовой комедии раздвинуты режиссером И. Щегловой там, где законом вступает драматическая тема, где сами ситуации, характеры, отношения диктуют те или иные выразительные средства.

Элементы драматизма не нивелируют жанр, не вытесняют комедийное, не насыляют природу пьесы. Актеры играли «Дикарку» ярко, комедийно, но все смешное рождалось в спектакле органично, в самом конфликте, в столкновении пошлого «здравомыслия», цинической общественной «морали» с чистым и прямым восприятием мира героиней пьесы.

Некогда «Дикарку» считали пьесой одной роли. Образ чудесной русской девушки Вари Зубаревой, выросшей среди лесов и полей, не случайно привлекал к себе внимание выдающихся актрис дореволюционной сцены. В. Ф. Комиссаржевская создавала в этом образе целый мир поэтических юных мечтаний и чувств. Но за пьесой все же по-прежнему оставалась слава не то водевиля, не то фарса. Дореволюционный театр упорно игнорировал в «Дикарке» острый социальный конфликт, широкий замысел. Внимание чкаловцев было впервые обращено на разработку всех образов пьесы, сталкивающихся в ее живом действенном сюжете. Без Ашметьевых, этих «эстетствующих дармоедов», без красноречивого стяжателя Вершинского, без прозякающего Малькова нет по существу и столкновения Вари с действительностью, нет борьбы живого человеческого чувства с поизносившимися страстишками «джентльменов».

Яркое решение образа Вари найдено молодой актрисой А. Покиденко именно в этом столкновении сил, яркое, точное, верное мысли авторов. И в исполнении Е. Выsockой Варя не первобытное «дитя природы», не просто наивная, размечтавшаяся



девчонка, а пылкий, думающий человек, испытывающий на наших глазах первое жизненное разочарование. Уже здесь сказались творческие тенденции театра, его поиски характера, стремление разработать, раскрыть образы «по-своему».

Главное же — видеть их в сцепке с другими характерами, во взаимодействии. Верное прочтение образа Вари и А. Покидченко и Е. Высоцкой было бы невозможно без точного осмысления фигуры Малькова. Симпатии драматургов как будто на его стороне. В самом деле, Мальков вырывает Варю из рук Ашметьева, паразитизму, ничтожеству «ашметьевщины» Мальков противопоставляет трудолюбие, здоровую силу. Он «новый человек», он «дело делает». Но хотели того драматурги или нет — они развенчивают своего «нового человека»: он скучен, прозаичен, бескрыла его жизненная программа. Развенчивает, но уже вполне «преднамеренно» своего героя и артист И. Конкс. В назойливом и тягучем высчитывании «прироста процентов», в трезвой «правильности» Малькова он видит смешное. Во всяком случае, в спектакле «спаситель» Вари не приукрашен, не идеализирован. В «Дикарке» было много интересных актерских работ. Но они были интересны не только сами по себе, а в том смело направленном режиссерском замысле спектакля, который донес до зрителя социально-исторический смысл комедии А. Островского и Н. Соловьева.

И то, что спектакль кончался отнюдь не идиллически, подчеркивало основную его мысль: рыцарь «малых дел» Мальков не принесет Вале счастья. Богатеющий предприниматель с его прозаическим добронравием, мог ли он ответить юным мечтаньям чистой, романтической «дикарки»?

В своеобразном сочетании бытового и остро сатирического был решен и образ Зубарева. Бытовое в нем не выдвинулось в отвлаченный жанризм, в нейтральную зарисовку. В ремарке о Зубареве говорится, что он «одет в платье старого покроя». Исполнитель всячески развивает это авторское указание. Зубарев в исполнении В. Агеева старомоден во всем, не только во внешних повадках, в манере речи, но и в самом понимании действительности. Актер играет его беспокойным, суетливым, угодливым перед «сильными мира сего» и бесцеремонным с дочерью, которую ведь надо выгодно выдать за муж, попросту — продать. Подсмотрел в Зубареве Агеев и другое, будто не имеющее прямого отношения к его социальной характеристике. Старик труслив, всюду мерещатся ему всяческие страхи и ужасы: «Там человек повесился, там застрелился, а то уж стали под дорогу, под железную бросаться живьем». Кульминация этих страхов — зубаревское «шю! — и нет человека». Агеев выполняет это «шю» с миной такого подлинного отчаяния, такого комического ужаса! Казалось бы, незначительный бытовой штришок, одно только будто невзначай вырывающееся восклицание, а воспринимается оно как обобщение мысли о беспочвенности, растерянности старого, уходящего...

И в «Ночи ошибок» Гольдсмита театр стремился к яркой образности спектакля, к выявлению его комедийной сущности. Но все в пьесе английско-го комедиографа — и историческая конкретность, и манера речи, и юмор — иное, чем в написанной в форме комедии «Дикарке», все требует здесь новых поисков, нового «ключа». Одна из самых веселых пьес мирового репертуара «Ночь ошибок» чаще всего игралась да и по сей день еще трактуется как каноническая «комедия интриги». Многое в этом ложном представлении режиссеру М. Нагли и коллективу чкаловцев удалось с-

В недоразумениях, в отдающей водевилем путанице, разыгравшейся в течение одной ночи в старинном патриархальном доме мистера Харджэстля, заключен для театра определенный смысл. Конечно же, не случайно молодой Марлоу испытывает отвращение ко всем «ужасам ухаживания» и лютой ненавистью ненавидит пустую, спесивую светскость. И то, что дама его круга для него — «самое страшное, что есть в целой вселенной», вовсе не говорит о робости и трусости молодого человека, а характеризует вполне определенный его образ мысли.

Кэт в пышном, приличествующем ее положению обличью кажется молодому Марлоу отвратительной, а перевоплотившаяся в остроумную служанку простая, непосредственная Кэт (ее умно и тонко играла Е. Высоцкая) очаровывает его. И зритель смеялся на этом спектакле вовсе не над тем, что юноша заикается, плетет чепуху, делает неловкие движения, а радовался торжеству естественного человеческого чувства над сословными предрассудками.

Спектакль игрался актерами легко, ритмично, остро, свободно. Рыцарь патриархальной старины Харджэстль — противник всего пришедшего с новым, «испорченным веком». Но старомодность Харджэстля в исполнении Е. Родионова не похожа на «старый покррой» Зубарева в «Дикарке». И патриархальный англичанин, подобно Зубареву, — поборник старины. Однако видят они разное и в старом и в новом. И эпоха, быт, характеры — все у них разное. Вот почему каждый из этих комедийных образов вполне самобытен у чкаловцев, вот почему один не повторял другого. Успех исполнителей ролей Зубарева и Харджэстля и определяется тем, что играли В. Агеев и Е. Родионов не комедию вообще, а конкретные, живые, каждый раз новые и самобытные, исторически обусловленные комедийные образы.

Ряд интересных характеров был создан актерами чкаловского театра в спектакле «Дачники».

К какому жанровому виду можно отнести пьесы Горького? Разумеется, к драме. Но можно ли исчерпать этим определением неповторимые особенности горьковской драматургии? Часто ее называют «социально-философской».

Бесспорно, в каждой из своих пьес Горький выступал как глубокий мыслитель. Но сыграть отвлеченные идеи, понятия, мысли, как известно, нельзя. Путь к спектаклю больших философских обобщений лежит только через точное, глубокое понимание поступков героев пьесы, их столкновений и борьбы, их быта и психологии. Проникнуть в мир горьковских образов, почувствовать людей, узнать их душу — это и значит раскрыть в пьесе ее философский смысл.

В «Дачниках» режиссер Ю. Иоффе ищет прежде всего определенность, страстность горьковских характеров. И если ему удалось это не в поданую меру, можно все же говорить о ряде ярких актерских работ в этом спектакле, решенных истинно по-горьковски. К ним относится прежде всего Басов в исполнении Е. Родионова. Актер не только «понял умом» горьковскую позицию по отношению к этому «наслаждающемуся послеобеденным сном» обывателю — он почувствовал своего героя в естественном, живом потоке событий, в отношениях с женой, Шалимовым, Сусловым. Вот выходит Басов из кабинета и просит Варвару Михайловну, разумеется в «мягкой форме», сделать замечание Власу. И сразу становится ясно — Басов вообще любит «мягкую форму» — «я человек мягкий... я все люблю нежной любовью ребенка». Текст этот в устах актера звучит злой издевкой. Как упорно не за-



Сцена из пьесы А. М. Горького «Дачники».

мечает Басов тревожного настроения жены, как вкрадчиво, прежде чем усесться к карточному столу, целует ей «лапку». С женой, как и с жизнью, надо «дружить». Это философия. Играет все это актер с очень верным ощущением горьковской интонации, тонко выявляя в Басове смешное, жалкое, отвратительное. Каким мерзким, каким неприкрытым негодяем выглядит этот «интеллигент», когда, подслушав объяснение Марьи Львовны и Власа, он торопливо, гаденько смакует это событие. Басов слащаво «мурлычет», хихикает, воркует. Все это у актера связано с действием, все органично, ничего не навязывает зрителю готовый рисунок, не «представляет», не играет маску.

В той же психологической манере играет красивую тридцатилетнюю Юлию Филипповну артистка Р. Плещачевская. За озорством и привычным тоном «победительницы» в поведении Юлии угадываются усталость, раздражение. Запомнилось ее объяснение с Суловым в конце второго действия. «Второй план» роли звучит здесь очень отчетливо. На угрозу мужа «когда-нибудь застрелится» она будто с ленцой, небрежно бросает ему вслед: «Это не сегодня! Да?» Но глаза выдают Юлию. Ей тяжело. Так идет актриса к обобщению, так вскрывает существо образа.

Можно назвать еще ряд ролей, сыгранных в «Дачниках» в русле горьковской мысли. Просто и правдиво играет Марью Львовну И. Щеглова. Значительная, стойкая Марья Львовна в минуты слабости — «просто нечастная баба», и актриса нигде не превращает ее в железобетонный негибкий эталон. Она показывает Марью Львовну противоречиво, в ее силе и слабости, не потому, что во что бы то ни стало надо «оживить» героиню. Щеглова ищет подлинную горьковскую правду образа, ищет ее не в риторической непогрешимости Марьи Львовны, а в многогранной полноте характера.



Сцена из пьесы А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (сезон 1954—1955 гг.).

Говоря об удачах спектакля, о верном прочтении Горького, нельзя пройти мимо Софьи в исполнении А. Покидченко. Правда, некоторая эксцентричность, фамильярность с матерью на первых порах настораживают. Софья кажется взбалмошной, шумной. Но постепенно актрисе удается раскрыть настоящую Софью, честно и прямо мыслящую, способную на борьбу, готовую к жизненным испытаниям.

В спектаклях классического репертуара вряд ли справедливо не заметить талантливое решение ряда образов в «Царе Федоре Иоанновиче». И к этой пьесе чкаловцы подошли с позиций современности, и в ней искали материал для создания ярких, насыщенных специальным звучанием характеров. Режиссер Ю. Иоффе пытается преодолеть идейно-философскую ограниченность трагедии А. К. Толстого с ее идеализацией патриархального боярства. Вот почему ушла из спектакля сцена на Яузе: народ в ней изображается сторонником Шуйских, что противоречит правде истории. Главное в спектакле — мысль об исторической бесплодности непротivления злу. Понятно, как трудно было актерам В. Бросевичу и И. Конкву выйти на московскую сцену в роли Федора после Москвина, Хмелева, Доброуравова! И надо прямо сказать, и в том, и в другом исполнении в первом акте Федор несколько разочаровывает. Он кажется недоумком. Трагедия бессилия царя в какой-то степени сведена здесь к его физической немощи, ущербности. Но философская тема роли ярко вырисовывается в дальнейшем движении спектакля. Полная неспособность Федора управлять страной еще более подчер-

кивается внезапно прорывающейся яростью: «я царь или не царь?» Но это не огонь, это только вспышка соломы... Чем иступленнее эти попытки утвердить свое право на власть, тем безысходнее, безнадежнее звучит трагедия Федора, раскрытая театром глубоко и сильно.

Через характер, в живых, «частных» приметах людей ищут чкаловцы ршения и современной темы. Театр работает в самой гуще целинных земель. Актеры хорошо знают людей целины, живут их делами. Потому, очевидно, и привлекла коллектив пьеса Н. Анова и Я. Штейна «По велению сердца». Непосредственные наблюдения, все, что подсмотрено было художническим актерским глазом на полевых станах, в домах новоселов, ожило на сцене. Но через быт, через характерное и своеобразное коллектив пришел к обобщению: за будничным в спектакле возникает широкая и верная картина жизни целинников, раскрывается патетический смысл подвига молодежи.

Трудно забыть образ парторга Алимы, фронтовички, защитницы Сталинграда, созданный артисткой Н. Валюх. В нетронутую, угрюмую, словно ощерившуюся против человека степь Алимю привела большая, романтичная мечта, мечта о цветущих полях, будущих городах и садах, которые придут на смену безлюдью этих просторов.

Вспоминается, как в пылу полемики, все время говорившие по-русски Алина и Ертыс (арт. М. Дахцигель), вдруг поссорившись, заговорили по-казахски, да так энергично и непосредственно, что можно было не знать ни одного казахского слова, но понять, о чем шла речь... Замечательный по своей силе, стойкости, страстности характер представляла собой эта Алина в исполнении Н. Валюх.

Вспоминается хулиган и лодырь, зарисованный артистом И. Куприяновым с наблюдательностью злого карикатуриста. Метко были найдены внешние повадки Бульбы, его походка, манера «уничтожать» людей взглядом. И в этом же ключе был создан образ модницы Киры, жены бригадира Ярцева. Артистку Н. Кострюкову не испугала здесь броскость, смелость красок, откровенная сатиричность приемов. В образе Киры не было ничего придуманного, «сочиненного», — и здесь все шло от самой действительности, от подсмотренного в жизни.

По-настоящему задевает за живое спектакль чкаловцев «Любовь Ани Березко» (В. Пистоленко). Этот спектакль стал своеобразным смотром актерских дарований — сценические портреты носят в нем характер удивительно законченный, полный и точный.

Именно благодаря этой точности и полноте характеристик конфликт пьесы, его общественная значимость в спектакле расширены.

А. Покидченко играет в Ане Березко не только обманувшуюся женщину, не только драму разрыва. В трактовке актрисы в молодой учительнице задеты ее гражданские чувства, ее представление о чести советского человека. Отчетливо звучит на чкаловской сцене тема раскола семьи Теряевых. В одиночестве остаются Надежда Марковна и ее сын Сергей. Виталий Маркович Теряев в тонкой, психологически глубокой трактовке В. Бросевича обретает новые черты. Он выглядит человеком трудной судьбы, мучительно ищущим себя, свое призвание. Путь незадачливого актера, нашедшего в себе мужество начать жизнь сначала, — этот рисунок роли потребовал от актера высокого и точного мастерства.

В спектакле «Любовь Ани Березко», вдумчиво поставленном режиссером Ю. Иоффе, можно указать и на серьезную, большую удачу артистки М. Бородиной в роли старой сибирячки Дарьи Ивановны.



Исполнение этой роли можно назвать незаурядным. В сценическом портрете простой, мудрой колхозницы есть настоящая правда жизни. Нельзя не верить тому, что у Дарьи Ивановны, сумевшей так истинно по-матерински отнестись к Ане Березко, молодая женщина действительно встретила моральную поддержку, крепкую, надежную опору.

Вскрыть характер в его связи с общими идейными задачами пьесы, «объяснить» образ в потоке событий — эту задачу ставит себе режиссура Чкаловского театра и в ряде других спектаклей о современности, поставленных после гастролей в Москве: «Деньги» и «Одна». Они говорят о том, что театр развивает лучшие свои традиции, бережно хранит завоеванное. Смелость и яркость — именно эти качества были отмечены столичным зрителем в работах коллектива чкаловцев. В стремлении к яркой образности увидели москвичи залог будущих успехов театра.



## В СОДРУЖЕСТВЕ С ДРАМАТУРГАМИ

С. Святская

21 февраля 1955 года из города Чкалова во многие областные отделения Союза писателей полетела телеграмма: «Просим телеграфировать наличие пьесы тему целинных земель тчк Чкаловский обдрамтеатр Бронский».

За этой лаконичной фразой скрывалось очень многое: давнее стремление театра поставить пьесу на самую острую, самую насыщенную тему современности.

И когда тысячи юношей и девушек нашей страны по призыву партии и народа двинулись на битву за хлеб, когда г. Чкалов стал одним из центров кипучей целинной жизни, коллектив театра почувствовал неодолимую потребность включиться в великие события, определяющие главную тему искусства.

Из небольшого количества пьес, присланных в ответ на телеграммы, театр остановился на произведении драматургов Н. Анова и Я. Штейна «По велению сердца».

Так родился спектакль о молодых патриотах, покоряющих суровые, необжитые степи.

«По велению сердца» — не первая работа театра, сделанная в тесном содружестве с авторами. Последние годы характерны для театра упорными поисками «своей» темы, «своего» автора.

Первая встреча с «местным» автором произошла еще в 1949 г., когда в

театр впервые пришел молодой тогда драматург В. Пистоленко со своей пьесой «Дубовы».

Пьеса была посвящена борьбе новаторов науки с носителями косности и рутины. Ее достоинство определялось цельными и сильными характерами представителей подлинно народной интеллигенции — мичуринцами, смело преобразующими природу. Для Дубовых наука неразрывно связана с интересами народа, с практическими целями сельского хозяйства, колхозного производства.

Пьеса была построена на острых столкновениях, на непримиримом идейном конфликте. И в спектакле ощущалась эта острота столкновений. Театр (реж. А. Шумилин) не сгладил противоречия между героями, не пытался лакировать действительность. Но на содержании пьесы, написанной в конце сороковых годов, сказалось влияние того догматизма, который в течение ряда лет насаждался в нашей науке под влиянием культа личности.

Однако свою роль в работе с драматургом, в поисках театром своей темы этот спектакль бесспорно сыграл. Он как бы «взрыхлил почву», подготовил коллектив к восприятию и пониманию принципов совместной работы театра с автором.

Не только темы, связанные с сегодняшней действительностью, волновали творческий коллектив. В поисках своего репертуара, своей темы театр не мог пройти мимо исторического прошлого Оренбургского края. Само положение Оренбурга, расположенного на стыке Европы и Азии, делало его центром больших политических событий, острых столкновений, общественных конфликтов. С Оренбургом связано имя одного из крупнейших вожаков народного крестьянского движения XVIII века — Емельяна Пугачева. Здесь отбывали ссылку революционеры, представители русской передовой общественной мысли, писатели. Живописные степные просторы Оренбуржья, его могучая и полная поэтической прелести дикая природа привлекали внимание и ученых, и путешественников. Здесь, вдали от столиц, шла интересная, своеобразная, кипучая творческая жизнь.

Совершенно закономерно поэтому интерес чкаловцев к прошлому своего края и людям, творившим его историю, — к героическому, легендарному образу Пугачева.

Крестьянская война второй половины XVIII века — одна из самых ярких, самых патетических страниц истории нашего народа. Ей-то и была посвящена вторая пьеса В. Пистоленко — «Емельян Пугачев».

На этот раз встреча с драматургом не носила уже того «стихийного» характера, как в первый раз. Творческие устремления театра и драматурга были объединены общими целями.

В своей пьесе В. Пистоленко использовал исторический материал, подлинные документы эпохи, которыми располагает архив г. Чкалова. В пьесе его звучат мотивы и гениальных творений Пушкина, и в известной мере в ней получили отражение отдельные ситуации романа В. Шишкова. Вместе с тем это вполне самостоятельное произведение, со своей концепцией, сюжетом, композиционным строем.

Спектакль, выпущенный в апреле 1953 г., пользовался успехом у чкаловского зрителя. Этому способствовало во многом интересное решение образа Емельяна Пугачева артистом Е. Гольцевым и ряда других ролей — Хлопуши (арт. Н. Воробьев), Подурова (арт. И. Конкс), Иакова (арт. Л. Броневой), Екатерины II (арт. А. Я. Садовская), графа Орлова (арт. М. Куликовский), полковника Рейнсдорфа (арт. В. Бросевич).

События пьесы развиваются в Яицком казачьем городке, затем в селе Берды, центре пугачевского движения, затем перебрасываются в Оренбург, Петербург, Казань, на реку Ирғиз.

Это дало возможность постановщику Заслуженному артисту РСФСР Куликовскому создать спектакль монументальным по форме, зрелищно ярким и эффектным. Немалую роль в этом сыграл художник С. Н. Александров, сделавший к «Пугачеву» выразительные декорации, передающие дух мятежного Оренбуржья.

Своеобразна была и музыка. Использование в качестве музыкального сопровождения оркестра народных инструментов отвечало самому строю пьесы. Но внешняя выразительная сценическая форма и отдельные удачные исполнители не сгладили недостатки самой пьесы. Более того, в спектакле эти недостатки стали очевиднее.

Прежде всего бросалось в глаза, что в произведении о величайшем крестьянском восстании самое большое место в действии занимал не герой этого восстания — народ, а дворцовая борьба вокруг Пугачева. Те, кто всей своей жизнью расплачивались за преступления самодержавия — крестьяне, работные люди, угнетенные наемничества — башкиры и казахи, — оказались в спектакле в тени. На первый план выступили казацкие старшины, интригующие против Пугачева.

Театр и автор продолжали свою работу над пьесой «Емельян Пугачев», и в 1955 г. на гастролях в г. Москве был показан новый вариант спектакля (режиссер Засл. арт. РСФСР И. Щеглова). Но и на этот раз народной драмы не получилось.

Автору и коллективу так и не удалось преодолеть недостатки пьесы. По-прежнему в ней большое место занимали козни «придворной» казацкой верхушки против народного вожака Пугачева. Сцены, связанные с темой народа, выглядели наивно, сентиментально.

В первой картине Пугачев прижимал ребенка к груди и произносил в этой «эффектной» позе клятву верности народу. Наивно, беспомощно, выпендрено выглядела картина, где «народ» протягивал руки к Пугачеву. Все усилия театра остались тщетны, пьеса не выросла, и, быть может, то, что звучало в первом варианте спектакля взволнованно и по-настоящему драматично, в новом решении было в значительной степени потеряно. Очевидно, театр не рассчитал силы и отдал «Пугачеву» меньше времени, внимания, чем этого требовала тема.

При всем том работа театра с В. Пистоленко сплотила коллектив и драматурга, в успехах и неудачах родилось творческое взаимопонимание, дружба.

Третья пьеса В. Пистоленко «Любовь Ани Березко» принесла театру и автору еще больше волнений, сомнений, борьбы.

Но на этот раз театр и автор достигли большого успеха. В. Пистоленко, как известно, получил всеобщее признание.

Первый вариант пьесы «Любовь Ани Березко» назывался «Ухабы». В этом виде пьеса подверглась резкой критике на страницах «Литературной газеты». Во многом упреки, сделанные автором статьи в адрес драматурга, были справедливы. Но театр задолго до этого критического выступления уже приступил к серьезной переработке пьесы, которая также не удовлетворяла его в первоначальном варианте.

Театр работал долго и упорно. Прежде всего необходимо было более рельефно выявить, уточнить идею произведения. В «Ухабах» чистая, целе-

устремленная молодая учительница Аня Березко попадала в среду обывателей, в мешанское болото. Герой, которого она себе избрала, Сергей Теряев, с первого появления на сцене, с первых же своих шагов занимался саморазоблачением, цинично и прямо раскрывал свои карьеристские планы. Это было настолько очевидным, что возникало недоумение: как могла такая умная, тонкая девушка, как Аня Березко, увлечься отъявленным негодием Теряевым. И остальные герои, с которыми встретилась Аня, были подставь Сергею Теряеву. Его дядя Виталий Маркович выглядел просто неудачником-актером и беспробудным пьяницей; мать, Надежда Марковна, — озлобленной приспособленкой, хищницей; жена председателя райисполкома — Зоя Петровна Травкина — неисправимой мешанкой, ограниченным человеком.

Так примитивно были решены образы так называемых «отрицательных» персонажей.

Что же касается положительных — учительницы Ольги Федоровны, колхозницы Дарьи Ивановны, Антона, Кости, друзей Ани, ее родителей, академика Березко с женой, — то они были выписаны также схематично, выполняли служебную роль в пьесе, в расстановке ее сил. Создавалось такое впечатление, что ни коллектив школы, ни все те советские люди, с которыми встретилась Аня в Сибири, не противостояли подлости теряевщины, да же и не пытались помочь Ане.

Коллектив театра и автор упорно трудились над уточнением конфликта пьесы и углублением характеров ее героев. Когда 10 июня 1954 г. в «Литературной газете» появилась статья «О конфликтах подлинных и мнимых», в Чкаловском театре пьеса уже представляла собой новый вариант и называлась она «Любовь Ани Березко». Статья появилась как раз накануне завершения работы над спектаклем. Целый ряд справедливых указаний в статье значительных недостатков пьесы в варианте театра уже отсутствовал. Общественность города, партийная организация приняли активное участие в обсуждении генеральной репетиции. В результате работу было решено продолжить с учетом тех новых замечаний, которые прозвучали в статье «Литературной газеты».

Теперь коллектив направил все усилия на то, чтобы создать общественный фон, на котором развивается борьба Ани за большое человеческое счастье.

Кроме этого, необходимо было углубить взаимоотношения героев (Ани и Сергея, Ани и Кости), сделать их тоньше, внести в них большую психологическую глубину. Шлифовался и язык пьесы.

Коллектив трудились горячо и увлеченно. Много рождалось тут же на репетициях, иное в поисках, иногда трудных и мучительных.

Теперь Аня уже не была одинокой. А Сергей Теряев не раскрывал сразу свое подлинное лицо, ничто не выдавало в нем человека черной, мелкой души. Он казался теперь энергичным, требовательным директором школы, произносил «искренние», страстные речи о человеческом долге, о любви к детям. Автор наделил его позой влюбленного в искусство, в театр, в музыку. Вполне естественным было то, что такого Теряева полюбила Аня.

Виталий Маркович — из беспробудного пьяницы и подонка (в первом варианте) превратился в натуру более глубокую, тонко чувствующую. Под влиянием Ани этот заблудившийся человек находит свое место в жизни.

Значительные изменения претерпел и образ Зои Петровны Травкиной.



Сцена из пьесы В. Пистоленко «Любовь Ани Березко» (сезон 1954—1955 гг.).

И здесь в формировании ее внутреннего облика не последнюю роль играет Аня.

По другому стала выглядеть и Дарья Ивановна, старая колхозница, сумевшая с такой сердечностью и материнской теплотой отнестись к Аниному горю.

В пьесе появилось еще одно новое действующее лицо — комсомола Галя, непосредственное, юное существо, ищущее у Ани ответы на множество волнующих молодежь вопросов.

На сцене не появляется секретарь партийной организации Седых, но влияние этого честного и прямого человека ощущается в том, как говорят о нем люди, как относится он к Ане. Таковы были поправки к пьесе.

И, несмотря на то, что в пьесе многое осталось несовершенным (прежнему схематичны образы Ольги Федоровны, Антона, родителей Ани, слащаво решен финал), она звучит как призыв к борьбе за настоящую, чистую любовь, за высокий моральный облик советского человека.

7 октября 1954 г. театр в пятый раз сдавал свой спектакль и получила всеобщее признание чкаловского зрителя.

Понравился он и москвичам. Во время гастролей театра в Москве вся печать отмечала особую удачу этой работы.

Успех «Ани Березко» определялся интересным режиссерским решением (реж. Засл. деятель искусств РСФСР Ю. Иоффе), ансамблевостью актерского исполнения. Спектакль получился горячим, он не оставлял зрителя равнодушным, вызывал споры, будил мысли, заставлял принимать сторону одних героев и осуждать поступки других.

Взволнованная атмосфера зрительного зала была ответом на приподнятую, горячую жизнь на сцене.

Достаточно вспомнить монолог Ани наедине с сыном.

Сергей Теряев только что бросил пренебрежительную реплику о том, что ребенок «изрядно всем руки связал», и ушел на концерт. Аня, как от удара, съезжилась, беспомощно опустила ее плечи. Склонившись над колыбелью сына, упавшим голосом она произносила: «Спишь, сын, и не слышишь, что отец говорит. Ты руки всем связываешь...», и в голосе ее слышался протест, решимость уйти, бежать...

«А может, давай потеплее завернемся в одеяло и уйдем, чтоб никому руки не связывать...» — говорила она, почти решив, что так и поступит. Но тут же Аня спорила с собой: она не в силах оставить Сергея, он все еще дорог ей, Вера в него, в его чувство — вот что удерживало Аню.

От сцены к сцене, от акта к акту мы видели, как зрело мужество этой юной, но сильной и чистой женщины. В исполнении А. Покидченко она не вызывала жалости. Иное чувство, чувство гордости за этого подлинно советского, внутренне такого сильного и цельного человека, охватывало зрителя.

Создать многогранный сложный образ своей героини А. Покидченко помог и ее партнер арт. А. Федоринов — исполнитель роли Сергея Теряева.

В спектакле предстал обаятельный, кажущийся одаренным, всесторонне образованный человек. И лишь постепенно перед нами раскрывается его ничтожная душонка карьериста, приспособленца, мелкого себялюбца.

Но подлинным шедевром спектакля было исполнение образа Виталия Марковича (арт. В. Бросевич). Образ этот на протяжении спектакля менялся: в финале Виталий Маркович был уже не тот, что вначале. Если в первой картине мы наблюдаем человека, потерявшего себя, мечущегося, иронизирующего по поводу «гениальности» своей семьи, если в следующих актах мы видели рост протеста против неудачно сложившейся судьбы, то в финале Виталий Маркович был полон жизнерадостности, спокойной уверенности в своих силах, в своем будущем. Он стал новым человеком, нашедшим свое место в жизни.

Таковыми же жизненно правдивыми были и другие персонажи спектакля: Дарья Ивановна (арт. М. Бородина), Костя (арт. Г. Лесников), Надежда Марковна (арт. М. Янковская), Галя (арт. Т. Тарасова) и др. Все они — живые люди, судьбы которых нас волновали, как судьбы самых близких нам людей.

Работой над пьесой «Любовь Ани Березко» Чкаловский театр драмы еще раз показал, как ему нужна пьеса о современности, как важны для него темы, поднимающие проблемы морали и этики в советском обществе. К чести коллектива следует сказать, что в этой борьбе за «свою» пьесу театр проявил выдержку, принципиальность, стойкость. Пьеса получила широкое признание в театрах страны. Так была утверждена правота Чкаловского театра.

Особое место занял в репертуаре спектакль «По велению сердца». О нем мы уже упоминали. Это произведение посвящено самой острой, самой актуальной теме, — освоению целинных земель.

Им театр и открыл свои гастроли в Москве в 1955 году.

В Зеркальном театре, где проходили гастроли чкаловцев, собралось много зрителей. С интересом ждали москвичи первую пьесу о целине: тема эта тогда еще не получила сценического воплощения. И вот они, новоселье-целинники. Мчится поезд, в купе собрались люди разных профессий и возрастов. Задорная песня, вырывающаяся из окон вагонов, говорит о том, что молодежь не унывает, что ее несколько не пугают неизведанные просто-

ры. Поезд, увозящий молодежь на целину, — картина, близкая и дорогая всем нам, не могла оставить зрителя спокойным. Не раз спектакль прерывался овациями, смехом.

Жизнь на целине потребовала от людей и мужества, и выдержки, и силы. Все здесь на первых порах не так-то легко и просто. На сцене разворачивались картины борьбы, в жизни целинников возникали неожиданные трудности. Но всем этим трудностям сопутствовал чудесный советский оптимизм. Вот почему не раз действие прерывалось смехом, шуткой, вот почему звучало порой со сцены дерзкое озорное словечко.

Спектакль «По велению сердца» получил высокую оценку столичного зрителя.

Нельзя сказать, что в пьесе и в спектакле отсутствовали недостатки. Они были, но было в спектакле и другое, более важное и весомое, чем отдельные просчеты. Были люди, пришедшие из самой жизни, самой действительности: бригадир тракторной бригады Алексей Ярцев (арт. Г. Лесников), внешне суровый, сдержанный, но с горячим комсомольским сердцем человек; маленькая прицепщица Зойка (арт. А. Покидченко), считающая своим долгом быть там, где она больше всего нужна стране; Ренат (арт. А. Миков) — непутевый парень с бурливым противоречивым характером; бузотер Бульба (арт. И. Куприянов); жизнерадостная украинка Христя (арт. М. Лесникова), цельная и сильная; парторг Алима (арт. Н. Валухо), умеющая найти ключ к сердцам самых разных людей.

В борьбе с трудностями формировались характеры этих людей, менялись их взгляды на мир, на труд, рождался настоящий коллектив.

Театр в период работы над спектаклем выезжал в колхозы и совхозы, на целинные земли. Режиссер, художник, артисты наблюдали, впитывали в себя атмосферу целинной жизни, изучали особые приметы, характеры новоселов. В результате спектакль получился молодым, задорным, жизне-радостным.

Прежде чем пьеса Н. Анова и Я. Штейна «По велению сердца» была поставлена, она претерпела большие изменения. Следует сказать, что работа над пьесой велась параллельно двумя театрами: Чкаловским облдрамтеатром и Алма-Атинским республиканским русским театром, где ставилась она одним из авторов инсценировки — режиссером Штейном. Спектакль в обоих театрах вышел почти одновременно. Так и было отмечено на изданном экземпляре пьесы, что это вариант двух театров: Алма-Атинского и Чкаловского.

В чем же были недостатки пьесы в самом начале, что казалось театру неполющенным в ней, неверным?

Прежде всего, композиционно она выглядела рыхлой, ряд эпизодов были ей не нужны. Так, заметно сокращен был впоследствии эпизод болезни почвовода, значительно лаконичнее стала речь секретаря райкома Романова. Правда, в ней не удалось преодолеть казенность, газетность.

Самым же серьезным недостатком было то, что люди, ехавшие на целину, часто выглядели неудачниками. Выходило так, что в степи их гнала неустроенность или жажда наживы. В произведении возникла непропорциональная ему тема «перековки».

В том виде, в каком пьеса пошла на чкаловской сцене, в ней появились люди, руководимые чувством высокого патриотизма; они расставались со своими домами по велению сердца. Но были среди них и другие, приехавшие за легкой наживой, — лодырь Бульба и пустозвон Серебрушкин.



Ряд действующих лиц, засорявших основную мысль пьесы, отпал (кинорежиссер, приезжавший снимать новоселов, артисты, киноработники, лейтенант милиции, проводница вагона). Углубились образы главных героев, точнее был прочерчен характер Алексея Ярцева.

Ренат казался в первом варианте неисправимым. В новом тексте он выглядел уже неплохим парнем, совершившим безответственный поступок из честолюбивого желания блеснуть перед девушкой.

Был еще в пьесе композитор Притоков. Но почему возникал он в ней, какова была его роль в ее событиях? Все это было непонятным. Теперь для него была найдена действенная линия, в пьесе рождается песня о героях-новоселах, композитор воспекает великое народное дело.

Но многое так и осталось слабым, невыразительным, лишним.

Если в самом начале пьесы захватывает широтой замысла, достоверностью поведения и языка героев, то, начиная со второй половины, она теряет свою остроту и в дальнейшем обретает хроникальность, пьеса лишается единого конфликта.

Естественно, это сказалось и на характерах героев. Некоторые из них так и не обрели живую плоть и кровь и остались только схемой. Скучны, назидательны речи учетчицы Гали. Неинтересной, вялой выглядит фигура секретаря райкома Романова. Налет сентиментальности остался на образе старого почвоведца Григорьева.

Не удался в пьесе последний акт. Все в нем звучало традиционно, напыщенно: и застойные речи, и тосты, и напутствия...

И все же пьеса понравилась. Она понравилась своей непосредственностью, свежестью, меткою наблюдательностью. Сказалось хорошее знание быта целинников писателем Н. Ановым, пробывшим в полях и на полевых станах долгие месяцы. Там он нашел прообразы своих героев — Алексея Ярцева, Рената, Зойки, Гмыри, Забийкола.

Творческое содружество театра с Н. Ановым на этом не кончилось. Казахстанский журналист и писатель Николай Иванович Анов стал «своим» драматургом в Чкаловском театре.

И когда возник вопрос о том, чтобы к 100-летию театра поставить пьесу о прошлом края, театр обратился к Н. И. Анову.

Тема новой пьесы обсуждалась совместно. Сначала мечталось посвятить ее великому поэту А. С. Пушкину, который, как известно, посетил Оренбуржье. Но для этого не хватило материалов.

И тогда родилась у писателя мысль написать о зарождении театра в далеком, оторванном от блестящих столиц Оренбурге.

Н. Анов назвал свою новую пьесу «Оренбургская старина». В ней возникли образы крепостных актеров и актрис, поэта Плещеева, ссыльных поляков, представителей прогрессивной мысли России.

Им противопоставлены фигуры царских чиновников, противодействующих идее создания в городе театра.

Оренбургский генерал-губернатор Перовский в пьесе сложная и противоречивая фигура: с одной стороны, он — близкий друг декабристов, друг Пушкина, а с другой — властолюбивый хозяин губернии.

Интересен образ Аглаи Ивановны, прогрессивно мыслящей передовой женщины.

Привлекательны фигуры актеров. В них подчеркнуты одаренность, душевная чистота, благородство.

Образ Плещеева не занял в пьесе Н. Анова ведущего места, но все, что относится к его поступкам, его поведению исторически правдиво и точно.

При всем том пьеса грешит несколько поверхностным решением темы. Писателя подчас увлекают занимательность интриги и неожиданность сюжетных ходов больше, чем глубокая разработка характеров.

Коллектив увлекла и эта работа с драматургом. Много внимания было отдано пьесе главным режиссером театра Ю. Иоффе и всем коллективом театра. Многое было исправлено автором по советам его товарищей по творчеству.

Итак, начиная с 1949 г. театр стремится найти «своего» автора, свою пьесу, которая отвечала бы его идейно-художественным устремлениям, шла бы в ногу с современностью.

В свое время А. М. Горький писал, что нельзя судить о писателе, написавшем только одну книгу. Одно произведение может создать всякий человек, имеющий запас жизненных наблюдений.

Эта мысль А. М. Горького позволяет видеть в опыте театра определенную закономерность. Рождение «своей» пьесы для него уже не случайность.

Не обо всех пьесах мы рассказали подробно, не все шли с одинаковым успехом. В прошлом сезоне, например, театр показал спектакль «Навсегда» (автор молодой ленинградский драматург П. Белобородов). Мы опустили анализ пьесы и спектакля, т. к. эта работа не принесла творческого удовлетворения коллективу театра. Автор не нашел ключ к решению большой, по особому важной чкаловцам темы.

Но как бы там ни было, Чкаловский театр уже имеет опыт творческого содружества с драматургом, что позволяет говорить о стиле и методе его работы с авторами.

Прежде всего, в отличие от многих театров, Чкаловский облдрамтеатр не определяет местонахождение «своего» драматурга географическими понятиями.

Для чкаловцев «свой» драматург тот, кто отвечает его творческим запросам, тот, кто предлагает произведение острое, актуальное.

И театру все равно, где живет этот «свой» автор: в Чкалове или Казахстане, Москве или Ленинграде.

Так, в большом содружестве с драматургом А. Софроновым ставился спектакль «Деньги» (реж. Ю. Иоффе). Автор пьесы приезжал в Чкалов, рассказывал коллективу о прототипах созданных им образов, просмотрел спектакли театра и принял участие в распределении ролей в своей пьесе.

Часто обращался театр к драматургу С. Алешину во время работы над спектаклем «Одна».

Наиболее характерно для метода театра — поиски реалистического изображения действительности, отвечающего видению автора, его теме и замыслу.

Стиль его работы — упорная борьба за воплощение идеи пьесы в образах, глубокая психологическая их разработка совместно с авторами.

В сценическом рисунке театр утверждает свою яркую и вполне самобытную форму и, что особенно важно, стремится сделать своих героев живыми, глубокими людьми, подлинными нашими современниками.

Чкаловский зритель ждет от своего театра еще много новых спектаклей об историческом прошлом своего чудесного края, а главное, о людях, славный, самоотверженный труд которых заслужил для Чкаловской области высокой награды — ордена Ленина.

## ВСТРЕЧИ СО ЗРИТЕЛЯМИ

*М. Нагли,*

*режиссер Чкаловского драматического театра*

Одной из особенностей советского театра является его тесная связь со своим зрителем. Она рождается и крепнет не только в стенах театра, но и на заводах, фабриках, на полевых станах, в школах и институтах, где актеры частые и желанные гости.

Коллектив Чкаловского драматического театра им. Горького придает большое значение встречам со зрителями.

Итоговые конференции, обсуждение отдельных спектаклей, выступления актеров и режиссеров с лекциями и докладами, — все перечисленные и другие формы общения с массами включены в повседневный план деятельности нашего коллектива. Большое внимание этому важному делу уделяется со стороны Чкаловского отделения ВТО и местного комитета театра.

Великий русский режиссер и педагог К. С. Станиславский нередко говорил актерам: «Учитесь видеть, слышать, любить жизнь, учитесь переносить ее в искусство, наполнять ею ваши образы». При встречах со зрителями артисты пополняют запас своих жизненных наблюдений и впечатлений. И нередко потом, при постановке того или иного спектакля о нашей современности, такие наблюдения могут оказаться драгоценными.

Так случилось и при постановке пьесы Н. Анова и Я. Штейна «По велению сердца».

Все шло хорошо на репетициях. Актеры творчески сроднились со своими образами, глубоко вникли в их духовный мир. И все же коллектив до конца не был удовлетворен своей работой. И тогда мы решили выехать на

несколько дней в совхоз «Караванный» Чкаловского сельского района, где в это время осваивались большие массивы новых земель.

То, что там увидели актеры, заставило их во многом пересмотреть свои прежние творческие установки. Они наблюдали самоотверженную работу людей в ладной, но выгоревшей под солнцем и промасленной рабочей одежде. У некоторых прицепщица лица были закрыты платками, чтобы предохранить глаза от пыли. Люди были во время работы сосредоточены, мало разговорчивы. Чувствовалось, что борьба за хлеб ведется в боевой, напряженной обстановке.



*Артисты Чкаловского драматического театра в гостях у работников целинного совхоза «Караванный» Чкаловского района.*

Когда актеры вернулись обратно и репетиции возобновились, многое стало выглядеть иначе. Появилось именно то, чего недоставало раньше — ощущение подлинной атмосферы жизни героев спектакля.

Это лишь один из многочисленных фактов, свидетельствующий об огромной пользе тесного контакта со зрителем.

Для коллектива Чкаловского театра стали хорошим правилом ежегодные зрительские конференции. Опыт их проведения показал, что это одна из наиболее действенных форм установления непосредственной связи творческих работников с посетителями спектаклей. Дружеская критика зрителей помогает улучшению постановок. С учетом высказанных пожеланий театр вносит необходимые изменения и в свой репертуар.

Наряду с этим широко практикуются обсуждения отдельных постановок. За последние два-три года были проведены десятки таких обсуждений по спектаклям «Порт Артур», «У опасной черты», «Любовь Ани Березко», «Платон Кречет», «Дачники», «В сиреневом саду», «В добрый час» и многим другим.



*Встреча артистов Чкаловского драматического театра с рабочими Московского чугунолитейного завода «Станколит» (1955 г.).*

Особенно широкое обсуждение вызвал спектакль «Любовь Ани Березко» В. Пистоленко. Зрители отмечали большое воспитательное значение пьесы. Учительница села Федоровки, Сорочинского района, т. Соболева сказала: «Я очень рада, что увидела этот спектакль. Он меня многому научил. На сцене я нашла очень полезные для себя примеры. Ну разве не хочется быть такой, как Аня или Ольга? Такие обсуждения помогают зрителю глубже воспринять содержание драматических произведений, сближают нас с театром».

Часто работники театра выступают с докладами и лекциями на промышленных предприятиях и перед тружениками сельского хозяйства области.

После поездки в Москву коллектив провел более пятидесяти лекций и докладов на заводах, в воинских частях, в школах. Актеры и режиссеры рассказали о том, как проходили гастроли в столице, об успехах театра и об его промахах.

Такие же творческие встречи состоялись ранее и со столичными зрителями.

Рабочие Московского завода «Станколит», труженики сельского хозяйства Бронницкого района, Московской области, студенты, творческий актив столицы, собравшиеся на встречу с работниками Чкаловского театра в Центральном Доме работников искусств, откровенно делились с нами впечатлениями о просмотренных спектаклях, горячо желали новых творческих успехов.

Эти встречи с взыскательными москвичами принесли театру неоценимую пользу.



*Режиссерская коллегия театра. Слева направо: Л. Д. Бронский (директор), М. В. Нагли (режиссер), С. Н. Александров (художник), Заслуженный деятель искусств РСФСР Ю. С. Иоффе (главный режиссер), Заслуженный деятель искусств РСФСР Д. Н. Фомичев (художник), Заслуженная артистка РСФСР И. Ф. Щеглова (режиссер).*

Особое значение театр придает встречам со зрителями районных центров и сел области, оказывая при этом серьезную помощь сельской художественной самодеятельности. Заслуженные артисты республики Покидченко, Конкс, актеры Лядов, Высоцкая, режиссеры Заслуженный деятель искусств Иоффе, Заслуженная артистка республики Щеглова читают лекции об актерском мастерстве, гриме, художественном слове.

Так было в городах Бузулуке, Кувандыке, районном центре Покровке, с. Нежинке. Такие встречи со зрителями коллектив театра считает для себя почетными и ответственными.

В дни своего 100-летнего юбилея театр организовал творческие выезды на завод «Автозапчасть», в Дом культуры ПРЗ, различные школы города. Актеры были желанными гостями у студентов сельскохозяйственного института, рабочих и служащих шелкоткацкого комбината, труженников сельского хозяйства Сакмарского и Чкаловского сельского районов.

Многие работники театра награждены значками и грамотами за отличную военно-шефскую работу.

Театр располагает работоспособным, зрелым коллективом, который в состоянии решать серьезные творческие задачи. Много лет трудятся в театре Заслуженный артист республики В. И. Агеев, художники Заслуженный режиссер Д. Н. Фомичев и С. Н. Александров, артисты М. И. Бородин, Николай и Василий Фомичевы, зав. бутафорским цехом А. И. Королитин, мастер мужского костюма И. А. Кушнер, зам. заведующего электроцехом К. В. Долюматов, старший осветитель В. В. Шеляпин, старший билетер А. И. Дубская, билетер А. И. Авдеева. Все они отдали нашему театру свыше 20 лет честного, самоотверженного труда.



*Художник С. Н. Александров (первый слева) и руководители цехов за обсуждением макета (слева направо — первый ряд): Н. В. Чесноков, К. В. Шевцова, И. А. Кушнер, А. И. Копытин, А. И. Дедова; во втором ряду: Н. И. Шпилов, А. М. Медников, В. П. Кобзев, В. Б. Долгополов, И. И. Терехов, А. В. Лавров, А. В. Попов.*

Коллектив воспитал способных руководителей и мастеров художественно-технических цехов. Подростком вступил в буфаторский цех А. В. Попов. Он вырос в способного скульптора-буфатора. Н. И. Шпилов, пришедший к нам 10 лет тому назад простым рабочим, ныне возглавляет подделочный цех, который является одним из передовых. Н. Д. Блинов выдвинут на должность заведующего постановочной частью.

Наш театр вступает в свое второе столетие. На этом большом пути были радости и огорчения. В поисках своего творческого лица, в стремлении утвердить на нашей сцене современную советскую пьесу театр терпел иногда и серьезные поражения. Увлекаясь актуальной темой, он часто не замечал драматургических слабостей того или иного произведения.

Но эти неудачи не могут зачеркнуть главного — искреннего стремления коллектива жить жизнью нашего народа, его радостями и чаяниями. В крепнувшей связи со зрителями театр видит залог своих успехов.

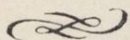
Чтобы меньше ошибаться в будущем, мы должны крепко помнить ошибки прошлого.

Искусство и литература нашей страны, говорится в отчетном докладе ЦК двадцатому съезду КПСС, могут и должны добиться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству.

Партия и правительство проявляют огромную заботу о театрах нашей страны. Долг нашего коллектива быть достойными этой заботы.



ЗРИТЕЛИ О СПЕКТАКЛЯХ





## НА ВЕРНОМ ПУТИ

*Проф. А. Н. Попов*

**Т**еатру имени А. М. Горького сто лет!.. Возраст немалый. Говоря в эти дни о театре, невольно приходится говорить и о его зрителе. В дореволюционное время подлинным любителем и другом театра, ценителем драматического искусства, по сути дела, был зритель верхних ярусов, галерки и балкона. Имея скудные средства, трудовой народ, интеллигенция, учащиеся шли на «дешевые» места. Здесь на премьерах, на всех интересных спектаклях собирались свои, постоянные посетители. Молодежь не только училась в школах, но училась она и в театре. Там горячо, а порой страстно обсуждались пьесы, в антрактах развертывались дискуссии об идее спектакля, о том или другом герое, об игре артистов. Спектакль захватывал зрителя, о своей правде, показывал хорошие и плохие стороны жизни и деятельности человека, его борьбу с общественным злом. Чувства зрителя выливались в искренние аплодисменты. Артист понимал, что он донес свою правду до понимания простых людей, и посылал свои благодарственные поклоны, обычно обращаясь к «верхам». Недаром считалось, что настоящая оценка работы актера была не в партере, где имущие слои общества собирались посмотреть на спектакль как на зрелище, а на галерее.

Великая Октябрьская революция широко раскрыла двери трудящимся, искусство поистине стало служить народу, и «галерка» спустилась вниз. Если даже сейчас зритель и ходит на верхние ярусы, то из-за недостатка билетов на места внизу: ведь зачастую спектакли идут с аншлагом «на сегодня все билеты проданы».

Неудивительно, что советский зритель предъявляет к театру большие требования — требования к пьесам, к исполнителям, к декорациям, к постановке вообще. Зритель стал активно вмешиваться в работу театра, что находит свое отражение в конференциях зрителей, во встречах творческого коллектива с ними, а подчас в газетных статьях и рецензиях, написанных не профессиональными критиками. Со своей стороны театр прислушивается к голосу зрителя и, выполняя большую и важную воспитательную миссию, отвечает на культурные запросы народа.

Чкаловский драматический театр имени А. М. Горького не является исключением из всех советских театров. По своим годам он стар, но он молод той жизнью, которую вдохнула в него Октябрьская революция. Театр черпает свои силы из исторических решений Коммунистической партии об искусстве, о театре. Коллектив театра в своей деятельности широко и успешно использует наследие К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Это определяет высокий художественный уровень спектаклей.

За последние 10 лет Чкаловский театр достиг больших успехов. Я не знал старого Оренбургского театра, я познакомился с ним в период перестройки и реконструкции здания, увидел его, когда труппа временно работала в помещении Дома учителя. Несмотря на весьма тяжелые условия работы в то время (малые размеры сцены, почти полное отсутствие кулис и т. д.), постановки были на должной художественной высоте («Машенька», «Ревизор» и др.).

Партия и правительство, всемерно заботясь об удовлетворении растущих культурных запросов советских людей, не жалеют средств на строительство театров, кино, клубов и прочих культурных учреждений. Большим праздником для чкаловцев было открытие сезона в перестроенном помещении театра. Архитектура здания приятно украшает центр города. Посетитель театра хорошо чувствует себя в богато освещенном зрительном зале, отделанном голубым плашем. Зрительный зал всегда должен создавать уют и настраивать зрителя на спектакль. Эти условия созданы в нашем театре. И в то же время такой театр обязывает творческий коллектив оправдать ожидания зрителей.

За время моего знакомства, вернее — дружбы с театром имени Горького, я видел более 60 постановок различных пьес и классических, и из современной нашей жизни, и зарубежных авторов. В небольшой статье невозможно передать свои впечатления о всех виденных спектаклях. Конечно, были и неудачи, были и ошибки, о чем уже писалось в прессе, говорилось на конференциях и обсуждениях спектаклей. Со своей стороны театр всегда стремился изжить недостатки и достиг в этом определенных успехов. В юбилейные, праздничные дни не об этом хочется говорить, — а о всем том добром, хорошем, что дал и дает нам театр, о людях, творящих это большое дело.

Судя по виденным постановкам, следует отметить, что они почти всегда отличались своим полным ансамблем, обусловленным, с одной стороны, актерским коллективом, а с другой — работой таких режиссеров, как Заслуженный артист республики М. А. Куликовский, Заслуженный деятель искусств республики Ю. С. Иоффе, Заслуженная артистка республики И. Ф. Щеглова. У каждого из них в творчестве свой стиль, свой почерк, но у них есть и общее — большая культура, умение правильно прочитать драматургическое произведение и показать его на сцене. Поэтому хорошо запомнились такие крупные постановки, как «Вишневый сад» А. Чехова, «Великий



государь» В. Соловьева, «Живой труп» А. Толстого, «Отверженные» по В. Гюго, «Семья» И. Попова, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Порт-Артур» И. Попова и А. Степанова, «Гибель эскадры» А. Корнейчука и многие другие.

В коллективе театра помногу лет работали и работают видные артисты, которые доставляли и доставляют зрителю большое удовольствие своим творчеством. На их деятельности молодежь может учиться.

Много лет трудилась и оставила по себе добрую память Заслуженная артистка РСФСР А. Я. Садовская, которую зритель любил за ее высокое мастерство, проявившееся в таких ролях, как Наталья Ковшик («Калиновая роща»), Мария Тимофеевна («Дворянское гнездо»), мать Каренина («Живой труп»), мать Платона Кречета («Платон Кречет»), Екатерина II («Емельян Пугачев») и проч.

Талант — это, прежде всего, труд. Большим и упорным трудом пронизано творчество Заслуженного артиста РСФСР В. И. Агеева, который двадцать лет своей игрой покоряет зрителей. Чкаловцы до сих пор помнят талантливо созданный им образ В. И. Ленина в пьесах Н. Погодина. Теплота, искренность и правдивость образа В. И. Агеева — актер, лида исходят от профессора Окаимова («Машенька»). В. И. Агеев — актер, обладающий широким диапазоном ролей, умеет найти различные средства для характеристики своих героев: подкупающий юмор Курюкова («Царь Федор Иоаннович») или Двоеточия («Дачники»), драматизм в переживаниях Ихменева («Униженные и оскорбленные»), разгульность монаха-бродяги Акакия («Великий государь»), напыщенный, самоуверенный и ограниченный генерал Стессель («Порт-Артур»), умный Верейский («Закон чести»), великосветский князь Абрезков («Живой труп»). Вот неполный перечень героев, созданных В. И. Агеевым. Кстати сказать, Агеев, как никто другой, умеет подобрать для каждого своего героя грим. Это имеет большое значение. Непонятно, почему за последние годы даже в столичных театрах наблюдается некоторое пренебрежение к гриму. Это неправильно: грим — не менее важная часть в постановках, чем бутафория и декорация. Он помогает актеру нарисовать образ, а зрителю понять характер героя. Агеев — мастер грима, но он прикрывается им, а наряду с другими своими многообразными средствами актерского мастерства умело использует его для характеристики образа героя.

Можно указать на ряд режиссерских работ Заслуженной артистки

РСФСР И. Ф. Щегловой, обладающей большим художественным вкусом.

К сожалению, И. Ф. Щеглова за последние годы реже выступает в ролях. А с каким большим интересом зрители смотрели пьесу И. Попова «Семья», в которой эта артистка создала обаятельный образ матери Ленина — Марии Александровны Ульяновой, показала теплоту материнской любви, твердость в испытаниях.

В роли врача Марии Львовны («Дачники») И. Ф. Щеглова глубоко раскрыла переживания любящей женщины. С немалым успехом актриса выступала в роли секретаря райкома Полозовой («Московский характер») и в роли матери Кисельникова («Пучина»).

Бывают в творческой жизни человека периоды, когда особенно ярко и пышно расцветают его способности. Это зависит, прежде всего, от тех условий, в которые он попадает. Так произошло и с Заслуженной артисткой республики А. Я. Покидченко. Свое дарование она раскрыла в разнообразных ролях, сыгранных ею в нашем театре с большим успехом, — от «беглого» сына Никиты Морозова («Твое личное дело») до Вари Зубаревой («Дикарка»).

Особенно большой труд вкладывает артист при исполнении ролей отрицательных типов: он должен всеми доступными ему средствами разоблачать их внутренний мир зла, подлости, коварства, скрывающийся порой под личиной порядочности. Такое разоблачение бывает настолько правдиво, что зритель иногда переносит эти отрицательные стороны характера персонажа и на исполнителя.

Заслуженный артист РСФСР В. П. Бросевич умело владеет многими средствами сценической характеристики отрицательных героев. Запомнились в исполнении Бросевича золотопромышленник Демчинов («Канун грозы»), Полудин («Персональное дело»), Захар Бардин («Враги»), Валковский («Униженные и оскорбленные»), литератор Шалимов («Дачники») и др.

Совершенно неожиданно для зрителя В. П. Бросевич обнаружил другие стороны своего таланта в создании безвольного и бездарного царя-неудачника («Царь Федор Иоаннович»).

Галерею интересных образов создал Заслуженный артист республики И. О. Конкс (Юлиус Фучик, адмирал Макаров, Кисельников, царь Федор, Лаврецкий, Яков Бардин, Емельян Пугачев и др.). При всем разнообразии героев в работах И. О. Конкса нет и намека на штамповку, благодаря чему веришь артисту.

Артистка Е. Э. Высоцкая весьма своеобразна. Владеет большой сценической техникой, она умеет искренне и непосредственно раскрыть внутренний мир своих героинь и прежде всего девочек-подростков. Особенно запомнились созданные ею образы Вари Зубаревой («Дикарка»), Аси («Твое личное дело»), Барбы («Вей, ветерок!»), Хеси («Мораль пани Дульской»), Гавроша («Отверженные») и др.

С большим удовольствием смотришь на игру М. И. Бородиной, М. М. Янковской, В. Е. Бескина, В. И. Фомичева и других талантливых чкаловских артистов.

Когда раздвигается голубой занавес, часто вспыхивает гром аплодисментов и в адрес наших художников, реалистически передающих в декорациях природу, быт и обстановку, эпоху пьес. Хорошие декорации нужны не только зрителям, но и участникам спектакля: они помогают внутреннему чувству актера, что весьма необходимо для исполнения роли. Свыше

20 лет трудятся в театре замечательные художники Заслуженный деятель искусств республики Д. Н. Фомичев и С. Н. Александров. Много труда и выдумки вкладывают художники в свои работы, чем доставляют зрителям истинное эстетическое удовольствие.

Говоря о театре, нельзя умолчать о тех скромных тружениках театра, которые встречают зрителей в вестибюле, на вешалке, в зрительном зале. Постоянный, в основном, персонал билетеров и обслуживающих вешалку всегда приветлив, внимателен и вежлив с посетителями театра. Так оно и должно быть: проходящий в театр хочет культурного отдыха.

Столетие театра обязывает его коллектив ко многому. Зритель ждет от него хороших и нужных спектаклей. Театр должен заполнить существенный пробел в своей деятельности — дать спектакли для нашего юношества; надо ставить спектакли из классического репертуара, спектакли из жизни современной советской молодежи.

Театр имени А. М. Горького встречает свой юбилей в расцвете творческой деятельности. Мы уверены в его дальнейших успехах, что и пожелаем ему от всей души.



## НАШ ТЕАТР

Г. Кузнецов,

*рабочий машиностроительного завода*

**П**ервые впечатления о театре имени М. Горького связаны у меня с воспоминаниями о лучшей поре моей жизни — комсомольской юности. Театр был для нас не только местом отдыха и развлечения, но и настоящей школой жизни. А героев многих его постановок, таких, как Братишка, председатель укома из «Шторма», Любовь Яровая и комиссар Кошкин из «Любови Яровой» Тренева, мы считали своими старшими товарищами.

Посещение театра для нас было настоящим праздником. На спектакли ходили целыми комсомольскими ячейками, доставая билеты через райком.

Помню, связь зрительного зала с артистами была самая тесная. Перед началом спектакля обычно брал слово режиссер-постановщик. Он интересно рассказывал об авторе пьесы, о самой пьесе, о том, как творческий коллектив работал над ней, какие мысли и чувства хотел выразить. Выступали и артисты. Эти выступления очень помогали нам верно понимать спектакли.

Потом открывался занавес, и перед зрителем возникала жизнь, интересная, бурная, тесно переплетающаяся с нашей. Это были или картины героического прошлого нашей Родины, или ее сегодняшний день.

Работники театра во многих случаях обращались за советом к зрителям, в частности беседовали с нами, молодыми рабочими. Артисты всегда чутко относились к нашим просьбам. Так, в конце 20-х годов по желанию рабочих театр стал включать в свой репертуар все новые и новые пьесы советских писателей, да и показывал их нам по-новому — с любовью рассказывая о

наших героических современниках, разоблачая и зло высмеивая наших врагов.

Уже тогда наш театр твердо знал, для кого он работает, кто его истинные ценители, его друзья. И он не забывал своих друзей в дни их праздников.

К XX-летию комсомола драматический театр поставил пьесу Н. Погодина «Падь Серебряная». До сих пор ясно я помню этот рассказ о жизни маленькой заставы на далекой границе с Японией, помню и бойцов — веселого Шатрова, Кулькова, Солонкина, Мансурова. Остался в памяти и образ комиссара заставы Черкасова, настоящего коммуниста, отважного и волевого человека.

Много полезного сделал театр, поставив эту пьесу.

Уже чувствовалось в то время приближение войны, и мы, переживая события пьесы, учились еще сильнее любить свою Родину и ненавидеть ее врагов.

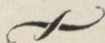
Но особенно большой радостью, большим событием для меня и моих друзей был просмотр спектакля «Кремлевские куранты», пьесы, которая рассказывает о любимом нашем вожде В. И. Ленине. Затаив дыхание, смотрели мы на сцену: перед нами был живой Ильич. Сначала нас поразило портретное сходство, которого удалось добиться В. И. Агееву, исполняющему роль Владимира Ильича, но с каждой картиной перед зрителями все глубже и полнее раскрывались замечательные черты личности Ленина, его глубокая человечность, чуткость, могучая вера в народ, его ум, воля, энергия. Зоркие, по-ленински прищуренные глаза, казалось, видят каждого сидящего в зале, требуют от нас бесстрашия, умения до конца защищать дело рабочего класса.

Я и мои друзья глубоко благодарны театру за эти незабываемые минуты.

Из последних спектаклей особенно интересным и правдивым, пожалуй, можно назвать спектакль «Персональное дело», рассказывающий о хороших, честных людях, настоящих коммунистах, которые всегда выходили победителями из борьбы.

Очень хорошо, что и теперь театр им. Горького не забывает о молодежи. «В добрый час» — нужный спектакль: многому хорошему научит он нашу молодежь, научит ее уважать труд, а ведь это — главное в советском человеке.

Хотелось бы на сцене нашего театра больше видеть пьес о рабочем классе, о тех изменениях, которые произошли в его жизни и работе со времени XX съезда партии, о том, как выросла его активность, инициатива, о том, как он смело берется за разрешение ответственных вопросов производства, как он растет духовно и идейно. Театр должен уловить новые качества, новые характерные черты современного рабочего и рассказать о них так же ярко, интересно и правдиво, как он рассказывал о героях революции, гражданской и Отечественной войны.



## БОЛЬШЕ СПЕКТАКЛЕЙ О ЛЮДЯХ КОЛХОЗНОЙ ДЕРЕВНИ

*В. Романов,*

*председатель колхоза им. Пугачева, Чкаловского района*

**В** эти дни, когда отмечается столетний юбилей Чкаловского театра, хочется подумать о его работе, о роли в нашей жизни, высказать ему свои замечания и пожелания.

Сто лет! Когда произносишь эти слова, перед глазами невольно проходят десятки образов, картин, сюжетов. А сколько благородных идей, смелых мыслей подарило зрителям вдохновенное творчество актеров!

Говоря о работе театра, в первую очередь хочется сказать о его репертуаре, режиссерах, артистах наших дней.

Театр располагает сейчас большим и разнообразным репертуаром. Здесь и страницы истории («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), пьесы о нашей современности («Персональное дело» А. Штейна), русская и зарубежная классика.

Но с особым вниманием смотрятся те постановки, в которых показана жизнь, труд людей одной профессии со зрителем. Естественно поэтому, что мы, люди сельскохозяйственного труда, с большим интересом просмотрели бы постановки, рассказывающие о колхозной деревне.

Однако наш театр ставит немного таких пьес.

В этом повинен не только театр, но и драматурги, которые не создали еще полноценных, больших произведений, правдиво освещающих жизнь колхозников.

А ведь советская деревня — это неисчерпаемый источник идей, образов, сюжетов.



Нужно отдать должное нашему театру, в его работе чувствуется стремление показать такие спектакли.

Театр создал спектакли, рассказывающие о самоотверженном труде целинников, «По велению сердца» Н. Анова и Я. Штейна и «Навсегда» П. Белобородова. Хотя эти пьесы не свободны от существенных недостатков, они смотрятся с большим интересом.

Театру удалось показать главное — что на освоение целинных и залежных земель люди шли по велению сердца.

Герои пьесы Алексей Ярцев, казашка Алина, Ертыс («По велению сердца»), Шура Рябушкин, Иван Непейвода («Навсегда») в исполнении чкаловских артистов вызвали горячую симпатию зрителей.

Жизнь целинников показана неприукрашенной, со всеми ее трудностями, но во всем чувствуется «окрыленность» героев большой мечтой. В этом несомненная заслуга режиссера Ю. Иоффе.

Хотелось бы, чтобы наш театр не прекращал работы над образами тружеников сельского хозяйства.

Говоря о других постановках, мне прежде всего хочется отметить спектакль «Царь Федор Иоаннович», который, как мне кажется, завоевал всеобщее признание.

Игра артистов настолько естественна и убедительна, и декорации продуманы и подготовлены так искусно, что зритель ощущает себя как бы перенесенным в далекое прошлое России. Чувствуется, что коллектив много и упорно поработал. В спектакле во всей полноте проявилось дарование В. Бросевича, И. Конкса и В. Бескина.

Пусть с таким же старанием и любовью творческий коллектив готовит спектакли о нашей современности.

Театру, вступившему во второе столетие своей творческой жизни, пожелаем на этом пути больших успехов.



## ЛЮБИМЫЕ СПЕКТАКЛИ

С. Зимина, Н. Мельникова,

*студентки Чкаловского педагогического института*

**Ч**каловский театр мы посещаем всего несколько лет, но уже успели его по-настоящему полюбить.

Каждый раз, приходя на спектакль, мы надеемся, что он подскажет нам ответ на волнующие вопросы, разрешит сомнения, поможет разобраться в наших стремлениях, целях. Если это случилось, то можно сказать, что театр выполнил свою главную задачу.

...Это было совсем недавно, в декабре 1955 года. Мы присутствовали на премьере театра «В добрый час». Спектакль приближался к концу. Но нам не хотелось расставаться с его героями. Вместе с ними мы только-что волновались, переживали их ошибки и неудачи, радовались успехам. Спектакль рассказывал о формировании характеров простых советских юношей и девушек, о поисках вчерашними десятиклассниками своего места в жизни.

Все это близко нам, студентам, совсем недавно простившимся со школой.

Особенно запомнился Андрей Аверин — главный герой спектакля. Убедительно играл Андрея арт. Б. Беккер. Вначале артист рисует его легкомысленным, резким, даже грубым. Но мы видим, что это все лишь внешние черты.

В действительности же Андрей честен, искренен, способен на глубокое чувство. Как только осталась позади беззаботная школьная пора, как только жизнь, такая многогранная и интересная, поставила перед юношей

вопрос о том, как жить дальше, чтобы принести как можно больше пользы людям, Андрей уже не просто веселый и остроумный парень. Он серьезно задумывается о своем жизненном пути.

Острое желание найти, понять самого себя подсказывает ему необходимость трудиться. Как никогда раньше, пробуждается в нем воля к борьбе с трудностями, в которой крепнет и растет человек. И учиться он будет, только бы место свое найти. «Оно одно единственное, — понимает герой. — Попал на это место, и все твои способности наружу выходят. Все что есть! Тут понимаешь: человек обязательно счастливым бывает. И другие его любят, ценят. Самое важное найти эту точку. И я найду ее! Обязательно найду» — решает он.

Надолго останется в памяти этот образ, и именно потому, что артист, следуя замыслу автора, показывает Андрея в ту интересную пору жизни, когда характер его еще только складывается. И этот путь юноши через колебания, сомнения, преодоление своих слабостей, недостатков — к правильному выводу очень поучителен.

Вместе с Андреем живут, борются, ищут свое место в жизни и его друзья — Алексей и Галя, Афанасий и Катя. Все они — члены одной дружной семьи — находят героинку в буднях, счастье — в труде, силу — в непобедимом духе коллективизма.

Сила спектакля еще и в том, что он решительно и сурово разоблачает еще встречающихся в нашей жизни эгоистов, бездушных деяг, нечестных людей.

Таков в спектакле Вадим Развалов, сын ученого. Артист Лазурьевский взял правильную линию в трактовке этого образа. Своей игрой он остро развенчивает тех, кто надеется только на авторитет родителей, на «особую дверь» в институт. Они кричат о воле и упорстве, о желании жить красивой, яркой жизнью. А сами вползают в эту жизнь с «черного хода».

Хочется немного сказать и о другой работе театра в нынешнем сезоне — об инсценировке романа Достоевского «Униженные и оскорбленные».

Бессмертные творения Достоевского привлекают нас глубиной, беспощадной критикой капиталистического мира. Великий писатель-гуманист с необыкновенной художественной силой изображал несчастных и угнетенных людей, вставал на сторону униженных, обездоленных, оскорбленных.

Вот почему с таким нетерпением и интересом все мы ждали премьеры спектакля.

...Медленно гаснет свет, открывается занавес. И вот мыслями и сердцем мы уносимся в далекий мир.

В первой же картине наше внимание привлекает согбенный, немощный человек. Невидящими, безумными глазами смотрит он в одну точку. У ног его лежит собака. Обращаясь к ней, старик хрипло повторяет: «Азорка, Азорка!» Но собака не откликается. Смерть единственного близкого существа убивает в старике последнее дыхание жизни.

Надолго остается в памяти этот образ, созданный арт. Федоровым. Вот юна, милая Наташа. Любя всем сердцем сына знатного князя, она уходит из родного дома. Нас глубоко волнует трагическая судьба девушки в мастерском исполнении арт. А. Покидченко. От всего ее существа веет светом, теплом, обаянием.

Когда в финале пьесы Наташа падает к ногам отца с просьбой простить ее, в зрительном зале никто не остается равнодушным.

Есть в спектакле еще один пленительный женский образ — девочки Нелли (арт. Е. Высоцкая). С первого же появления Нелли на сцене зритель схватывает чувство сострадания к этому обездоленному, много пережившему существу.

Можно говорить об удачах и недостатках постановки. Скажем одно, что в целом — это волнующий, запоминающийся спектакль.

Мы стансвились только на двух спектаклях, особенно понравившихся нам. Их было не мало и в прошлом и в нынешнем сезонах.

Отмечая в этом году столетие театра, хочется пожелать ему творческих успехов, новых интересных работ.



# ЗАДАЧИ ТЕАТРА

Г. Щербина

## РЕПЕРТУАР

Юбилеях принято говорить только хорошее. Однако, отмечая достигнутое, не менее важно в таких случаях поговорить и о том, к чему юбиляру еще следует стремиться, на что обратить особое внимание. Плодотворного творческого развития не может быть без больших, ясных задач без четкой художественной целеустремленности.

Именно на этих вопросах нам и хочется остановиться в статье, посвященной перспективам работы Чкаловского драматического театра.

Последние годы в театральной критике, на совещаниях творческих работников все чаще можно услышать протесты против нивелирования художественных особенностей театров, призыв к каждому театру иметь свое индивидуальное творческое лицо. В этом есть здоровое стремление к новому, к поискам художественного своеобразия. Вместе с тем в этом есть и одна довольно ошибочная тенденция — желание противопоставить новый театр МХАТ'у и в целом художественным принципам К. С. Станиславского. Здесь происходит досадное недоразумение, т. к. смешиваются художественные требования К. С. Станиславского с той серятиной, которая получила распространение в наших театрах в последние годы. Разве можно назвать серыми, маловыразительными спектакли у Станиславского, за исключением нескольких неудачных экспериментов? И «Горячее сердце», и «Вишневый сад», и «Тартюф» — все эти спектакли отмечены своеобразием и художественной неповторимостью, а искренность и органика актера на сцене, кото-

рых всегда требовал Станиславский, украсят театр любого творческого профиля. И появление серых спектаклей является вовсе не результатом стремления работать по Станиславскому, а от неправильного понимания его наследия, являющегося квинтэссенцией всего лучшего, что создано русским сценическим искусством. Почему-то многие театральные деятели почерпнули из огромного творческого опыта, накопленного выдающимся режиссером и его детищем МХАТом, только то, что лежит на поверхности и никак не определяет существо. Вдруг масса театров заговорила полупешепотом, с большими паузами, на сценах начали пить настоящий чай и есть настоящую кашу, актеры стали преднамеренно играть спиной к зрителю и в любых случаях разговаривать так, как они разговаривали бы в кругу своей семьи за самоваром.

Такие театры стали действительно «псевдомхатиками», и на их спектаклях стало скучно.

Господствовавший в свое время культ личности привел к возникновению нездоровых явлений в нашем сценическом искусстве, к лакировке действительности, к бесконфликтности, к нивелировке жанрового разнообразия спектаклей и самих театров. Некоторые из них перестали отражать жизнь во всем ее многообразии, уходили от острых и важных проблем строительства социализма в нашей стране. Человеческие характеры часто выглядели схематичными и обедненными. По методам творческой деятельности, по подбору репертуара театры, как близнецы, стали похожи один на другого. Зритель приходил в театр смотреть не спектакль, не актера, а просто пьесу. При таком положении говорить о своеобразии творческого лица того или иного театра было трудно.

Все эти тенденции в какой-то мере проявились и в Чкаловском областном драматическом театре. На его сцене ставились и пьесы лакировочного порядка, и так называемые бесконфликтные, и просто малохудожественные: достаточно вспомнить «Пять подруг» Файко и Солодаря, «Девушки-красавицы» Симукова, а совсем недавно — «Воскресение в понедельник» Дыховичного и Слободского.

Вместе с тем можно с удовлетворением отметить, что эти тенденции не поглотили коллектив Чкаловского театра. В его деятельности настойчиво пробивается стремление проложить свой, индивидуальный путь, что свидетельствует о больших возможностях творческого развития театра, его художественного роста. Это стремление проявляется прежде всего в желании прочесть по-своему ту или иную пьесу, дать оригинальное, не традиционное решение спектакля, создать на сцене яркие, выпуклые образы.

Репертуар обогащается произведениями определенной идейной направленности — «Оптимистическая трагедия», «Персональное дело», «Деньги» и др.

Эту четкую направленность и должен развивать Чкаловский театр в своей дальнейшей деятельности. Ведь творческое лицо театра определяется прежде всего его целеустремленностью, его стремлением бороться за те или иные идеалы, отношением к жизненным явлениям. От этого уже будут зависеть и соответствующий подбор репертуара, и особенности художественного решения того или иного спектакля.

Недавно приказом Министерства культуры театрам предоставлено право самим вырабатывать положение о художественных советах, на которые возлагается большая надежда в формировании и направлении репертуарной линии. В самом деле, кто, как не творческий коллектив и, в первую очередь,

лучшая его часть, избранная в художественный совет, должны направлять деятельность театра. Ведь выработать репертуарную линию это не простая задача. Последнее время она часто подменялась простыми арифметическими подсчетами: столько-то пьес советских, столько-то русской классики и зарубежной драматургии — большего не требовалось. Но разве можно вопросы идеологии, вопросы творчества решать простыми арифметическими действиями? Конечно, нет.

Главное в том, насколько интересны, близки и полезны современному зрителю те мысли и характеры, которые раскрываются в избранной для постановки пьесе. Вот здесь и наступает простор для формирования репертуара.

Важно, чтобы эти идеи и характеры боролись за воспитание в советском человеке прекрасных черт, учили жить и лучше разбираться в людях.

Выбор отечественных пьес за последние годы значительно расширился, и наш зритель отдает явное предпочтение близким ему героям советских произведений.

Последнее время Чкаловский театр стал уделять значительное внимание самостоятельной работе с авторами и даже прямым заказам пьес драматургам. Это очень полезное мероприятие также поможет созданию репертуара, который составит основу творческого лица театра, основу целенаправленной борьбы за близкие и волнующие его идеи, мысли, характеры, определит прочное место театра в общественной жизни.

#### РЕЖИССЕР В ТЕАТРЕ

Индивидуальное творческое лицо театра в значительной степени определяется его режиссурой и особенно главным режиссером. Именно от них зависит художественная завершенность спектакля, глубина мысли, оригинальность постановки, именно режиссер определяет художественный почерк театра, ту главную идейную направленность спектакля, ради которой включается в репертуар то или иное произведение. Мысли и устремления режиссера не отделены от идейно-художественных задач данного театра, если они, конечно, уже выработались и твердо соблюдаются. Любая пьеса, прежде чем взволновать зрителя, должна сначала взволновать всех создателей спектакля и в первую очередь режиссера-постановщика. Вряд ли режиссер сможет поставить интересный, яркий спектакль, если он глубоко не взволнован пьесой, если у него не родилось что-то свое, новое, которое он хочет донести до зрителя.

Об этой стороне творчества режиссера очень важно помнить. Недостаточный выбор советских пьес, подбор классики по принципу «что давно ставилось в этом городе», жесткий производственный план и необходимость предусматривать параллельные спектакли привели к тому, что режиссер стал ставить в театре просто те пьесы, которые ему поручались. Это обстоятельство приводило к появлению очень серых, невыразительных спектаклей.

Если бы режиссера Нагли глубоко взволновала пьеса Любимовой «В стороне» («У опасной черты»), если бы у него возникла неодолимая потребность поделиться со зрителем своими чувствами, мыслями, взглядами на жизнь через свое, особое, режиссерское видение спектакля, мы, наверное, не увидели бы на сцене Чкаловского театра такой безликой и недоработанной постановки.

Конечно, при существующих условиях работы трудно требовать коренного изменения принципа подбора театром драматических произведений. Всегда может возникнуть необходимость поставить ту или иную пьесу, независимо от того, какое впечатление она произведет на режиссера. Однако необходимо помнить, что подлинное творчество может быть только тогда, когда художник создаст свои произведения от полноты души, от неодолимого желания поделиться с людьми своими чувствами и мыслями.

Как уже было сказано, художественный почерк театра, его творческие искания в значительной мере зависят от режиссуры. Анализируя спектакли Чкаловского театра за последние несколько лет, можно легко обнаружить основное направление творческих исканий театра. В чем же оно заключается? Для более точного определения позволю обратиться к примеру из живописи. В Третьяковской галерее ваше внимание привлекут две картины (не будем связывать себя их названиями), отличающиеся особой художественной силой, выразительностью и законченностью. Но вот, подойдя к ним ближе, вы обнаруживаете, что если в одной из них по-прежнему видна филигранная стедка, то на другой обнаруживаются крупные мазки кисти художника, которые автор вовсе не старается скрыть. Достоинства обеих картин равно высокие, а особенности художественных приемов различны.

Именно такие крупные мазки режиссерской кисти и отличают тот творческий почерк, который вырабатывается ныне в Чкаловском театре. Во многих его работах останавливают внимание яркие, выпуклые сцены и образы. Постановщики спектаклей, особенно главный режиссер Заслуженный деятель искусств РСФСР Ю. С. Иоффе, подчас не скрывают известной театральности, условности применяемых художественных приемов, добиваясь наибольшей выразительности спектакля и четкости в раскрытии основной мысли. Идя по этому пути, Иоффе смело ломает установившиеся традиции в постановке отдельных пьес, решает их по-своему, не так, как в других театрах. Большую помощь в этом оказывают и талантливые художники театра Засл. деят. искусств РСФСР Фомичев и Александров. Именно в содружестве с художниками найдено своеобразное решение спектакля «Царь Федор Иванович» А. К. Толстого с несколько условным художественным оформлением. ярко и даже эффектно, хотя и необычайно скупыми средствами, решена сцена приезда молодежи на целину в спектакле «По велению сердца» Анова и Штейна.

Это намечившееся направление в работе театра, при правильном развитии, вскоре может привести к выявлению его интересного и своеобразного художественного лица. Однако, чтобы облегчить этот процесс, необходимо предупредить театр от некоторых ошибочных тенденций, которые имеются на сегодняшний день в его деятельности.

Ю. С. Иоффе (мы останавливаемся, главным образом, на главном режиссере, т. к. им определяется основное направление режиссерской работы в театре) в поисках своеобразного решения отдельных спектаклей исходит обычно из стремления наиболее четко и выпукло раскрыть основную мысль пьесы. К сожалению, это здоровое стремление на практике подчас выливается в недопустимую прямолинейность, авторская мысль теряет свою художественную глубину и тонкость, что приводит в конце концов к результатам, в какой-то степени противоположным замыслу режиссера.

Пострадал в какой-то мере от подобного одностороннего увлечения постановщика горьковский спектакль «Дачники». Спектакль верно построен на столкновении представителей двух лагерей предреволюционной России —



людей сознательного труда, людей прогрессивно мыслящих, как Мария Львовна и Влас, с «дачниками» в жизни — жаккими пустыми фразерами Басовым, Рюминым и др. На остром и непримиримом противоречии представителей этих двух лагерей и построен весь спектакль. Более того, образ Варвары умышленно не выделяется на первый план, она не становится главным действующим лицом, как это обычно бывает в постановках других театров, и это, пожалуй, правильно. Пьеса написана не ради образа Варвары, не из-за нее в острых конфликтах сталкиваются персонажи. Скорее наоборот, только оказавшись втянутой в столкновение и споры представительниц двух лагерей, она начинает понимать, что «зашла в чужую сторону». Но редкая спектакль на столь контрастном противопоставлении сил, всячески подчеркивая для этого все прогрессивное одной борющейся стороны и все реакционное другой, режиссер выходит порой за пределы горьковского строя образов (вспомним сцену объяснения в любви Софьи и Власа и некоторые другие).

Аналогичные излишне резкие приемы еще используются и в некоторых других спектаклях. Навсегда отказаться от них — одна из существенных задач театра.

### АКТЕР В ТЕАТРЕ

Пожалуй, самый главный компонент в театре это актер. Именно от него зависит создание таких сценических образов, которые взволнуют зрителя, затронут его самые лучшие чувства, научат глубже понимать жизнь и разбираться в людях. Особенность актера заключается в том, что он творит тут же на глазах у зрителя. Художественный образ, созданный на сцене, исчезает вместе с закрытием занавеса. Чтобы его вновь воспроизвести, актеру придется потратить на это немало душевных и физических сил, проявить большое профессиональное мастерство.

Было время, когда зритель шел в театр смотреть не пьесу, не спектакль, а определенного актера, который волновал его чувства, потрясал душу. Таких актерам неистово аплодировали, выносили их из театра на руках.

Увы, последнее время это стало большой редкостью. И дело вовсе не в том, что в театре появился ансамбль, что все в спектакле стало подчиняться строгому режиссерскому замыслу. История «ансамблевого» театра подкашивает нам много примеров выдающихся актерских работ (у Хмелева, Москвина, Качалова, Леонидова и др.), которые можно было смотреть еще и еще раз, снова переживая весь тот комплекс чувств, которые однажды пробудил в вас созданный актером художественный образ.

Причина этому иная, и коренится она в известном равнодушии актера к своему труду, в недостаточной заботе о совершенствовании своего мастерства, своей душевной и физической техники. Часто на творческих конференциях и совещаниях можно услышать сетование на то, что актер стал творчески ленив: он приходит на репетицию и ждет, пока режиссер будет «лепить» из него образ; уйдя из театра, он забывает о творчестве. А на следующей репетиции приходится начинать все сначала. Где же напряженные поиски, где бессонные ночи, где тот безудержный поток фантазии, которые неизбежно сопутствуют открытию нового жизненного типа, ибо подлинный художественный образ является всегда в известной мере таким открытием?!

Такие упреки можно высказать ряду опытных актеров Чкаловского театра, а также молодежи.

Именно у молодых актеров чаще всего можно наблюдать недостаточное

умские самостоятельно работать над ролью, искать своеобразное, неповторимое решение каждого образа. Они редко приносят на репетиции свои находки, свои предложения, их поиски чаще носят умозрительный характер. В этом проявляется и слабость творческого горения молодого артиста и недостаток профессионализма. Развращающее влияние на молодежь оказывают скоропалительные вводы в спектакли. Они неизбежно ведут к штампам, к ремесленничеству, а мягкосердечная дирекция тут же спешит увековечить эту беду и объявить в приказе молодому актеру благодарностью, по существу за то, что он кому-то подыграл, кого-то скопировал, а сам ничего существенно не создал да и, конечно, не мог в таких условиях создать. Такая форма поощрения способствует появлению у молодого актера легкого, несерьезного отношения к своей работе, к творчеству. Ему даже начинает казаться, что добиться успеха у зрителей ничего не стоит, нужно лишь использовать те «приемчики», которые ему так неразумно подсказал режиссер при срочном вводе в спектакль или которые он сам подсмотрел у старших товарищей. А подсмотреть их нетрудно. В той или иной степени ими пользуются даже зрелые мастера Чкаловского театра.

Вспомним, например, старейшего актера Чкаловского театра Заслуженного артиста РСФСР В. И. Агеева. Чудесный, обаятельный актер, с прекрасным чувством юмора, но так ли уж он безупречен в своей работе?! В спектакле «Дикарка» Агеев играет роль Зубарева, отца Вари. Перед нами веселый, немного ворчливый и очень комичный старичок. Это несомненно образ законченный, цельный, но менее глубокий и интересный, чем у Островского.

Часто приходится наблюдать в наших театрах, как актер или актриса в самых драматических моментах роли прячут свое лицо от зрителя, скрываются за всяческими приспособлениями, внешними приемами, без затраты больших душевных сил, стараясь заставить зрителя уверовать в то, что герой или героиня, стоящие на сцене, действительно переживают те или иные чувства. Так, например, если актер хочет показать (именно показать!), что он, т. е. тот персонаж, которого он играет, сильно волнуется, он непременно хватается за папиросу, потом достает спички, пытается зажечь, но ломает их, одну, другую, третью, затем швыряет коробку спичек и папиросу на пол и после этого переходит к какому-либо монологу или диалогу. Беда в том, что вся эта игра в значительной степени характеризует показную сторону волнения, в равной степени и на сцене и в жизни. Человек, не склонный к позерству или просто не желающий показать другим, что он волнуется, никогда не проделает такой вещи. Его волнение мы почувствуем по едва уловимым признакам, по лихорадочному блеску глаз, по особенно старательной аккуратности и т. д.

Использование всех этих внешних приемов и приспособлений, являющихся не чем иным, как театральными штампами, причем часто рассчитанными на незыскательного, неглубокого зрителя, обедняют и актера и зрителя. Эти штампы не разбудят в зрителе того священного трепета, который заставит его глубже чувствовать и серьезнее мыслить, который сделает его горячим поклонником театра.

Лицо театра — это в значительной степени лицо актера, так не надо его прятать, не надо его драпировать в одряхлевшие одежды штампов, внешних приспособлений, наигрыша. Лицо актера, его индивидуальность, все богатство его душевных сил, жизненных наблюдений, фантазии необходимо выявлять как можно ярче. Можно играть в условных декорациях, в условных ко-

стюмах, можно использовать по примеру японского театра, как это сделано Охлопковым в спектакле «Аристократы», безмолвных служителей сцены — цанни, которые по ходу действия вносят декорации и предметы бутафории, — все это не разрушит иллюзии спектакля, не ослабит его художественного воздействия, если только актер, обладая подлинным мастерством, будет правдив и искренен в предлагаемых обстоятельствах. Поверив актеру, мы поверим и спектаклю. Как бы ни изощрялись режиссер и художник, без настоящего актерского мастерства, без силы актерского эмоционального воздействия на зрителя спектакль никогда не выйдет за рамки ожившей картинке, не станет подлинным художественным сценическим произведением.

У каждого актера имеется своя индивидуальность, своя художественная особенность, у одних она выявлена ярче, у других слабее, но имеется она у каждого художника. Это разнообразие индивидуальностей только украшает театр, правда при одном обязательном условии — если все актеры воспитаны в направлении одного художественного метода. Единство творческого метода в коллективе совершенно необходимо и для художественной целостности каждого спектакля, его эмоционального воздействия на зрительный зал, и для формирования творческого лица театра в целом. Если одна актриса на сцене плачет настоящими, искренними слезами, а другая, хоть и мастерски, будет имитировать видимость чувства и прикладывать платок к сухим глазам, восхитительный мир сценических образов разрушится, как карточный домик, и вы ощутите досадную фальшь. Если один актер играет предельно просто, ясно, без наигрыша, а другой, став на котурны, окунется в патетику, вы не поверите в достоверность происходящего на сцене.

Вот здесь-то и открывается простор режиссуре и ведущей группе актеров Чкаловского театра в воспитании всего коллектива в едином творческом методе. Эту сторону необходимо учитывать и при приглашении в театр новых актеров. До сих пор о единстве творческого метода в Чкаловском театре серьезно не задумывались, в каждом отдельном спектакле просто приглаживали диссонанс выделяющиеся актерские индивидуальности, чтобы не было разнобоя, и на этом ограничивались. Но если говорить о дальнейшем росте театра, о формировании его творческого лица, вопросам воспитания творческого коллектива театра в едином художественном методе необходимо уделить самое серьезное внимание.

В этом сезоне Чкаловский областной театр им. Горького отмечает свой столетний юбилей. Больших успехов добился театр за это время. Многие спектакли с почетом вошли в его историю, многие талантливые актеры вписали в нее свои имена.

Но хотелось бы, чтобы эта юбилейная дата была отмечена не только подведением итогов, но и мыслями о будущем. Хотелось бы, чтобы столетний юбилей ознаменовал собой начало нового, высшего этапа в развитии Чкаловского театра. Именно для этого его коллектив должен серьезно и критически пересмотреть всю свою деятельность и четко наметить свой дальнейший путь к расцвету.

На этом пути перед коллективом театра встретится много трудных задач, которые можно и нужно решить. Ясная целеустремленность и беззаветный энтузиазм помогут в этом.

Мы верим, что через несколько лет, благодаря вашему напряженному труду, мы сможем отметить еще один юбилей, но юбилей без цифр, без даты, юбилей больших творческих достижений.

В добрый путь, товарищи-чкаловцы!





Ю. С. Иоффе, главный режиссер —  
Заслуженный деятель искусства  
РСФСР, Заслуженный артист Ка-  
захской ССР и Узбекской ССР.



М. В. Нагли, режиссер.



И. Ф. Щеглова, режиссер — Заслу-  
женная артистка РСФСР.



С. Н. Александров, гидрологик.



Д. Н. Фомичев, художник — Заслуженный  
деятель искусств РСФСР.



*Заслуженный артист РСФСР  
В. И. Агеев.*



*В. И. Агеев — Кутузов в пьесе Гладкова «Давным-давно».*



*В. И. Агеев — Семен Семенович Двосточие в пьесе А. М. Горького «Дачники».*



Заслуженный артист РСФСР  
В. П. Бросевич.



В. П. Бросевич — Виталий Маркович  
в пьесе В. Пистоленко «Любовь  
Ани Березко».



В. П. Бросевич — царь Федор Иоан-  
ович в одноименной пьесе А. Тол-  
стого.





*Заслуженный артист РСФСР  
И. О. КОНКИС.*



*И. О. Конкис — царь Федор Иоаннович  
в одноименной пьесе А. Толстого.*



Заслуженная артистка РСФСР  
А. Я. Покидченко.



А. Я. Покидченко — Ин-Ин в пьесе Ван Ши-фу  
«Пролитая чаша».



Артист В. Е. Бескин.



В. Е. Бескин — Годунов в пьесе  
Голстого «Царь Федор Иоанно-  
вич».



В. Е. Бескин — Шарабай в пьесе  
А. Софронова «Деньги».



Артистка М. М. Янковская.



М. М. Янковская — пани Дульская в пьесе Г. Запольской «Мораль пани Дульской».



М. М. Янковская — Надежда Марковна в пьесе В. Пистоленко «Любовь Ани Березко».



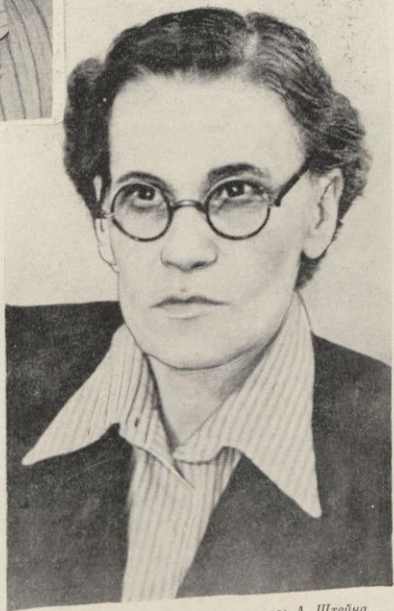
Артист В. И. Фомичев.



В. И. Фомичев — Земляника в пьесе Н. В. Гоголя  
«Ревизор».



*Артистка М. И. Бородина.*



*М. И. Бородина — Дергачева в пьесе А. Штейна  
«Персональное дело».*



*Р. С. Плескачевская — Юлия Филипповна в пьесе А. М. Горького «Дачники».*



*Н. И. Ястребов — Шуйский в пьесе А. Толстого «Царь Федор Иоаннович».*



*Е. С. Родионов — Басов в пьесе А. М. Горького «Дачники».*



*С. Н. Юматов — зван Седестев в пьесе Л. Славина «Интервенция».*



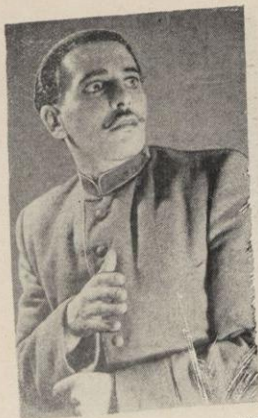
Е. Э. Высоцкая — Нелли в инсценировке романа Ф. Достоевского «Униженные и оскорбленные».



М. Г. Дахцигель — барон Танака в пьесе И. Попова и А. Степанова «Порт-Артур».



З. П. Удановская — Вarya в пьесе С. Алещина «Одна».



В. П. Налобин — Маршалл в пьесе Л. Славина «Интервенция».





Г. В. Монащенко — Мадлен в комедии Солодаря «В сиреневом саду».



В. Г. Федоров — Иеремия Смит в инсценировке романа Ф. Достоевского «Униженные и оскорбленные».



Н. С. Валух — Мария Токарчук в пьесе Л. Славина «Интервенция»



Н. В. Кострюкова — Юлиясевичова в пьесе Г. Запольской «Мораль пани Дульской».



С. З. Лядов — Колокольников в пьесе А. Штейна «Персональное дело».



И. А. Куприянов — Салават Юлаев в пьесе В. Пистоленко «Емельян Пугачев».



В. Т. Данчукова — Лазарильо в пьесе Дюмануа и Деннери «Дон Сезар де Базан».



Л. И. Богорянова — Нефедова в пьесе С. Алешина «Одна».



*Е. В. Федорова — Нина в пьесе  
С. Алешина «Одна».*



*М. В. Тархов — Степанов в пьесе  
Л. Славина «Интервенция».*



*Т. В. Шаврина — Санька в пьесе  
Л. Славина «Интервенция».*



*Б. И. Беккер — Петя Горемыкин в  
пьесе В. Киришона «Чудесный сплав».*



В. П. Часовникова — Санька в пьесе  
Л. Славина «Интервенция».



В. Е. Костенко — шофер в пьесе  
А. Софрская «Деньги».



А. П. Старочкин — Мишель Брод-  
ский в пьесе Л. Славина «Интервен-  
ция».



С. С. Иоаниди — лейтенант Кори в  
пьесе А. Корнейчука «Гибель  
эскадры».

## СОДЕРЖАНИЕ

К новым творческим успехам . . . . .	3
--------------------------------------	---

### Страницы прошлого

Е. Правдухина. Театр в Оренбурге . . . . .	9
В. И. Фомичев. Тридцать лет тому назад . . . . .	23

### Театр и его репертуар

Ю. Павлов. Спектакли о нашей современности . . . . .	33
В. Агеев. Моя работа над ролью Ленина . . . . .	49
С. Лубз. Горьковские спектакли . . . . .	53
Н. Приишиников. Освоение отечественной классики . . . . .	67
Л. Самойлов. Зарубежная драматургия в нашем театре . . . . .	79

### Радость творчества

Ю. С. Иоффе. За творческое своеобразие . . . . .	91
Л. Жукова. О спектаклях, которые увидели москвичи . . . . .	99
С. Святская. В содружестве с драматургами . . . . .	107
М. Нагли. Встречи со зрителями . . . . .	116

### Зрители о спектаклях

Проф. Л. Н. Понов. На верном пути . . . . .	123
Г. Кузнецов. Наш театр . . . . .	128
В. Романов. Большие спектакли о людях колхозной деревни . . . . .	130
С. Зимица, Н. Мельникова. Любимые спектакли . . . . .	132
Г. Щербина. Задачи театра . . . . .	135



Цена 9 р. 85 к

ЧКАЛОВСКОЕ КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
1957