

192

РБ.334.3(2Р-4Ссс) К89

ДРАМАТИЧЕСКИЙ И М Е Н И ГОРЬКОГО



Р. КУЙБЫШЕВ






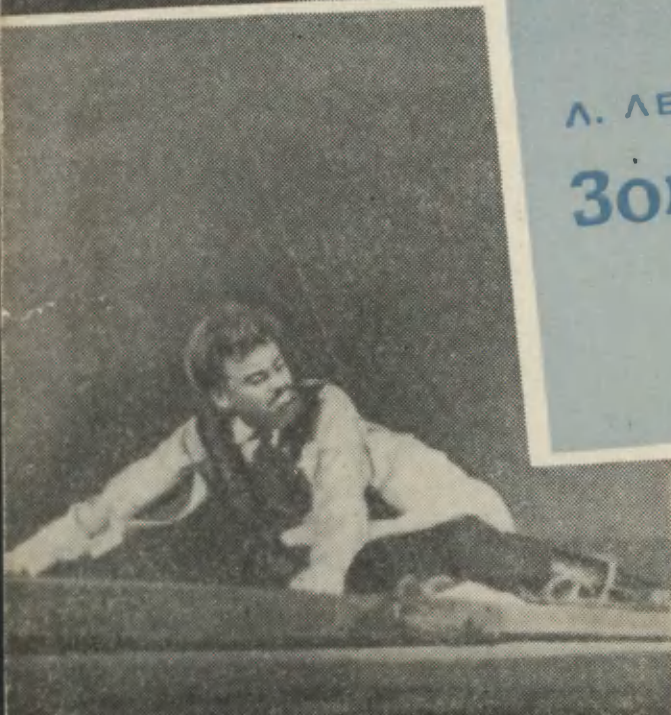
М. ГОРЬКИЙ
ДЕТИ СОЛНЦА



Н. ОСТРОВСКИЙ
Волки и овцы



А. ЛЕОНОВ
Золотая карета



Ч. АЙТМАТОВ
**Материнское
поле**

85.334.3 (2P-4 (оч))
752 (C148)
K82

ДРАМАТИЧЕСКИЙ И М Е Н И ГОРЬКОГО

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ
КУЙБЫШЕВСКОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО

a

a 1779627

Куйбышевская областная
Библиотека
имени А. М. Горького



КУЙБЫШЕВСКОЕ
КНИЖНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
1976

Редакционная коллегия:

**М. Г. Андреева, И. Л. Арончик,
М. Г. Лазарев, О. И. Орешкина**

Составитель В. И. Жданова

**Драматический имени Горького.
Куйбышевское кн. изд-во, 1976, с. 208.**

Эта книга — страницы истории Куйбышевского драматического театра имени А. М. Горького. Посвящена 125-летию театра.

К $\frac{80105-40}{M148(03)-76}$ — 40-76

© Куйбышевское книжное издательство, 1976

Театр! Какое это емкое понятие! Все подвластно искусству театра. Все времена и все эпохи. День сегодняшний и день грядущий. Все человеческое в его многозначности...

✓ Куйбышевский драматический театр имени Горького. Он стоит на прекрасной площади Чапаева, лицом к истории. Она вылита Манизером в бронзе стремительным шквалом победного наступления, которое ведет легендарный начдив...

И сам театр был всегда в наступлении, в неустанном творческом поиске. Один из крупнейших в стране. Это определение пришло к нему издавна. Он славился талантливой актерской труппой, своеобразной режиссурой, вниманием к драматургии ярких человеческих характеров, глубокой жизненной правды. {

Театр последовательно развивал и обогащал реалистические традиции русского сценического искусства. На его сцене в разное время рождались произведения вдохновенные, отличающиеся ясной идейной направленностью, точностью социально-психологического исследования конфликтов и характеров. Живительная духовность таких спектаклей возникала из сплава темперамента мысли и страсти, яркой театральной формы и жизненной достоверности.

Разумеется, были на долгом пути театра репертуарные и сценические неудачи. Но он умел извлекать из них уроки, умел заинтересованно и чутко слушать время, активно участвовать в строительстве новой жизни.

Время — беспристрастный и неподкупный судья и критик. Всесильное и мудрое, оно дает возмож-

ность, по выражению А. Блока, «стереть случайные черты», приблизиться к истине.

Эта книга — первая попытка воскресить и запечатлеть отдельные, наиболее интересные страницы истории замечательного коллективного художника, одного из старейших русских советских театров. Она не претендует на полноту театроведческого исследования. Отсутствие материалов не позволило авторам осветить некоторые периоды биографии театра более обстоятельно, в силу чего им подчас приходилось ограничиваться лишь информационным изложением фактов и событий.

Книга адресуется широкому кругу читателей, любителям театрального искусства. Она создана коллективом авторов. Раздел, посвященный дореволюционному, Самарскому театру, написан В. Молько, очерки «Публика слушала мнение Горького» и «Ленинградский десант» — доктором филологических наук Л. Финком. Остальные главы написаны Г. Гулиным, В. Ждановой, Е. Жоголевым, Г. Костиным, Л. Финком, кандидатом филологических наук Э. Финк и С. Хумарьян.

Авторы приносят благодарность сотрудникам литературно-мемориального музея имени А. М. Горького, областного музея краеведения, госархива Куйбышевской области, областной библиотеки имени В. И. Ленина и библиотеки Куйбышевского областного отделения Всероссийского театрального общества, любезно предоставивших архивные рукописные и печатные материалы и документы, относящиеся к истории Самарского—Куйбышевского драматического театра.



Среди свидетельств, говорящих о том, что постоянный театр в Самаре открылся 8 ноября 1851 года, есть и такое, которое появилось полвека спустя. В 51-м номере журнала «Театр и искусство» за 1901 год в разделе «Провинциальная летопись» сообщалось: «8 ноября Самарский городской театр праздновал 50-летний юбилей. Театр был убран транспарантами, флагами, материями... г. Галицким (он же режиссер) была прочитана историческая записка Самарского театра. Приятно было услышать фамилии давнишних любимцев — Стрепетовой, Писарева, Андреева-Бурлака и многих других. Поставлены были пролог из оперы «Паяцы» и по одному акту из пьес «Горе от ума», «Гроза», «Маскарад» и «Ревизор». 10 ноября спектакль этот был повторен по общедоступной цене, а 11 ноября утром то же самое было показано бесплатно учащейся молодежи. Театр был набит битком».

Юбилейные торжества проходили в том самом каменном, словно сказочный терем, театральном дворце, что и поныне украшает город Куйбышев. Но ведь это здание, как известно, было построено не в 1851 году. Театральный занавес впервые открылся здесь в октябре 1888 года. Тогда в каком же помещении, на какой сцене начинался Самарский — Куйбышевский театр, где начиналась его история?

Кроме самарских газет, ответ на этот вопрос, причем наиболее полный, дают материалы А. А. Смирнова «Старый Самарский театр и быт», хранящиеся в фондах литературно-мемориального музея имени А. М. Горького, и его же статья «Самарский театр», опубликованная в справочной книге «Вся Самара» за 1925 год.

А. А. Смирнов* так описывает возникновение Самарского театра: «В 1851 году Самара из уездного была преобразована в губернский город. Понаехали чиновники из столиц, дворянство оживилось, приобрело для «Собрания» дом Путилова на Дворянской... В то же время появился и постоянный (т. е. на зимний сезон) профессиональный театр, открытый Е. Стрелковым на берегу Волги в так называемой «Гавани», в доме Лебедева (спуск улицы Комсомольской. — Авт.).

18 ноября 1851 года — день открытия спектаклей в Лебедевском доме — и нужно принять как дату [начала Самарского театра]. Известен и его репертуар: «Что имеем, не храним», «Аз и Ферт», «Русский человек добро помнит», «Арфистка или проклятие матери», «Кремлев — русский солдат», «Филатка и Мирошка» и т. д. Все эти переводные водевили, мелодрамы и патриотические квасные пьесы составляли репертуар и столичных театров того времени.

В рукописи А. А. Смирнова есть к этому весьма существенные дополнения. Во-первых, труппа актеров под управлением Е. Стрелкова прибыла из Казани «по частному приглашению небольшого кружка интеллигентов». Во-вторых, уточняются названия пьес, которые были показаны в день открытия театра: «Что имеем, не храним» Соловьева и два водевиля — «Современный анекдот с жильцом и домохозяином» Григорьева и «Аз и Ферт» — перевод с французского. Наконец, третье и самое главное дополнение — в том первом сезоне была показана бессмертная комедия Н. В. Гоголя «Ревизор».

12 мая 1854 года пожар, опустошивший значительную часть деревянной Самары, оставил от каменного двухэтажного дома Лебедева лишь обгорелые стены. Город остался без театра. Но ненадолго. Уже вскоре явилась мысль о постройке специального театрального здания, для чего были собраны средства по подписке среди дворян. Набрав 3000 рублей, «отцы города», вдохновляемые губернатором К. Гротом, в августе 1855 года приступили к делу. А уже в середине ноября театр был открыт. Описанию его газета «Самарские губернские ведомости» посвятила целую передовицу. Воздав в самом начале хвалу «молодости горо-

* Смирнов Александр Александрович — нотариус, литератор, одновременно с М. Горьким сотрудничал в «Самарской газете» (псевдонимы Треплев, Аргунин). Долгие годы А. А. Смирнов активно участвовал в общественной и театральной жизни Самары.

да», губернатору и «волшебному жезлу», ее автор до конца выдерживает восторженно-фанфарный тон, перемежая его нотками поистине провинциальной журналистской игривости: «Не стану говорить о наружности театра (вы, вероятно, догадались, что он деревянный) — она еще не отделана, но, чтобы получить понятие о внутреннем устройстве, представьте себе Малый театр Московский и вы останетесь удовлетворены».

Сообразив, вероятно, что не все читатели могут быть «удовлетворены» и не все поверят такому фантастическому сравнению, автор передовицы продолжает живописать «внутреннее устройство» театра. Не переводя дыхания, не ставя точек, он создает такую длинную фразу, что и малой ее части хватит нам для цитаты: «Разница в меньшем числе ярусов... партер состоит из шести рядов кресел и амфитеатра, но все так мило, уютно, что любо смотреть, борты лож и галереи обтянуты красным сукном... с золотой бахромой, и при свете стеариновых свеч, горящих в тройных подсвечниках, как это видим в столичных театрах, все так приятно для глаз, что трудно поверить, чтобы в отдаленном губернском городе при небольших средствах, в три месяца»...

Не меньшие восторги вызывает сцена, которая «довольно хороша и довольно просторна», занавес, изображающий римский форум, «наряден, хоть куда», и оркестр «по провинции очень сносен».

Существует небольшое разночтение по поводу дня открытия этого деревянного театрала, «загримированного» под столичный Малый театр, — 13 или 16 ноября. Но вот относительно пьес, выбранных для столь торжественного момента, никаких неясностей нет: водевиль в 3-х действиях Куликова «Ворона в павлиньих перьях», «Что имеем, не храним» и «Дочь русского актера». В этом же сезоне были поставлены комедии А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» и «Бедность не порок».

А теперь вновь обратимся к статье и рукописи А. А. Смирнова: «Снаружи «губернский театр» был неказист... крайне невзрачен... Маленький (всего 6 рядов кресел и три невысоких яруса), деревянный, входной стороною он глядел на Волгу, а с остальных — показывал свои голые ребра из плохих, кое-где перерубленных бревен обильно унавоженной от привоза хлеба Полицейской площади (ныне Хлебная площадь. — *Авт.*). Подъезда или крытого

крыльца «у храма муз» не было... Здание вначале не имело даже уборных... Как говорят, было переделано из старого хлебного амбара. Но самарцы гордились им... В этом-то «старом театре» и кипела на протяжении тридцати лет пестрая сценическая жизнь...»

По карандашному наброску А. А. Смирнова куйбышевский художник Г. Подбельский в 1939 году сделал акварельный рисунок «Самарский театр в 60-х годах прошлого столетия». В то время его «деревянная наружность» была уже значительно улучшена. В 1862 году все здание было обложено кирпичом, появились подъезд и крытое крыльцо с «настоящими» колоннами.

✓ К 1886 году старый театр-амбар пришел в негодность. 13 апреля «Самарская газета» поместила короткую информацию о кончине почти «столичного» театра: «К ломке городского театра уже приступлено. В нынешнее время сломан подъезд, ломка всего здания начнется с понедельника».

Разное бывало в деревянном театре за «тридцать лет пестрой сценической жизни». Очень пестрой! Много было показано скверных, пустых, пошлых пьес, скучных и нудных спектаклей. Без мысли, без знания ролей — «под суфлера». Много промелькнуло тут бездарных богемщиков, балаганного вкуса актеров и актрис. Появлялись в этом театре и невежественные антрепренеры-крепостники и «палачи», набравшие труппу по принципу «числом поболее, ценою подешевле». Бывали и такие сезоны, когда ни о каком искусстве не могло быть и речи — жалкая сценическая потеха при театральном буфете, да и только.

Но, конечно, были, играли, творили на крохотной, плохо освещенной сцене театра-амбара и прекрасные, талантливые артисты, известные всей России. Успешно ставились здесь многие выдающиеся произведения отечественной и западной классической драматургии.

Разумеется, по-разному относились и зрители к театру, тем самым давая пищу для губернской газеты, старавшейся освещать театральную жизнь и даже влиять на нее. Например, во время сезона 1856/57 года появилась статья «Несколько слов о зимних удовольствиях Самары». Делясь своими театральными впечатлениями, «недавний гость в городе», как он сам себя представляет читателям, А. Жуков, писал: «...Антрепренер Залесский умел дело повести недурно: репертуар был разнообразен и многие пьесы шли

весьма удовлетворительно, но самарская публика удивительно холодна к театру».

Редакция тогда не согласилась со своим автором, высказав это несогласие в специальном примечании, где главной причиной холодности самарской публики считала слабость самого драматического искусства: «Частая смена пьес, игра по суфлеру и раздирательная драма с завыванием не везде и всегда могут иметь успех». Однако спустя два года та же газета упрекает уже горожан. Причем всех сразу: «... Все жители преданы, по преимуществу, деловым, т. е. чисто торговым или служебным интересам, и вне этих сфер редко к чему высказывают свое сочувствие... До сих пор, несмотря на некоторые попытки, не могла утвердиться здесь порядочная театральная труппа провинциальных актеров... Таким образом, единственным развлечением для общества остаются карты и танцы...»

Да, разное бывало в театральной жизни губернской Самары, в жизни ее деревянного театра. В 1864 году, например, в Самаре выступал знаменитый трагик — негр Айра Олдридж, выдающийся артист, не получивший признания на своей родине, в Америке. После разгрома расистами негритянского театра в Нью-Йорке Олдридж уехал в Англию. В 1850—1860 гг. успешно гастролировал по странам Европы. В России артисту был оказан радушный прием, его приезд и игру приветствовали М. С. Щепкин, П. М. Садовский, А. Е. Мартынов, Т. Г. Шевченко, В. В. Стасов и другие представители передовой интеллигенции. В Самаре Айра Олдридж играл на английском языке в шекспировских спектаклях «Отелло» и «Король Лир» главные роли. Гастроли талантливого артиста стали ярким событием в жизни народа.

Подарила судьба этому театру и большое счастье — открыть на своей сцене удивительный русский талант. Именно Самарский театр стал местом творческого рождения великой трагической актрисы Пелагеи Антипьевны Стрепетовой. На его сцене в начале 1870 года девятнадцатилетняя актриса совершила свой поразительный художественный взлет, потрясший всех, видевших ее в роли Лизаветы в драме А. Писемского «Горькая судьбина». Тот самарский театральный сезон стал поворотным в жизни актрисы, ее имя тогда получило всероссийскую известность и признание.

Так П. Стрепетова и ее замечательные партнеры — арти-

сты М. Писарев, А. Ленский и другие, собранные в единый художественно крепкий ансамбль антрепренером и прекрасным актером А. Рассказовым, навсегда прославили Самарский деревянный театр.

В воспоминаниях П. Стрепетовой есть такие строки: «Труппа Рассказова была первая благоустроенная труппа, какую я наконец увидела после почти трехлетнего своего скитания по провинции... В описываемое время на громадном пространстве русской земли хороших провинциальных театров насчитывалось всего восемь: Киевский, Харьковский, Одесский, Казанский, Тифлисский, Воронежский, Ростовский (на Дону) и Саратовский. Рассказов прибавил девятый — в Самаре».



РОЖДЕНИЕ ТРАГИЧЕСКОЙ АКТРИСЫ

Пройдет немного времени, и ее узнает и увидит вся театральная Россия. Ее гастрольные выступления будут проходить с триумфальным успехом. Многие критики и писатели, потрясенные глубиной и силой ее сценического переживания и перевоплощения, будут восторженно приветствовать появление огромного актерского таланта.

После спектакля «Горькая судьбина» Иван Сергеевич Тургенев, с трудом унимая волнение, скажет: «Да, все говорят о школе. Какая это такая школа может дать то, что нам сегодня показали. Выучиться так играть нельзя. Так можно только переживать, имея в сердце искру божью».

Москва объявит Стрепетову своей любимой актрисой, а передовая часть петербургской интеллигенции, в ком она «совесть будила», одержит первенство в споре за нее, и Стрепетова несколько лет будет играть в Александринском театре вместе с корифеями казенной сцены. Со временем яркое эстетическое своеобразие, самобытность и особенно демократическая направленность ее творчества вызовут ожесточенную полемику, нескрываемую враждебность и откровенную травлю со стороны верноподданных реакционных газет. Но и тогда даже яростный враг актрисы «Петербургский листок» так сообщит о ее дебюте в императорском театре: «Вчера, 11 декабря, г-жа Стрепетова выступила в роли Лизаветы, лучшей в ее репертуаре. Прием артистке был оказан самый радушный. Много вызовов (десять раз после третьего акта и бесконечные в конце)».

Выдающиеся художники, захваченные и покоренные личностью актрисы, с такой потрясающей

силой выразившей мученическую долю и страстный протест, величие духа и любви простой русской женщины пореформенной эпохи, будут вдохновенно писать ее портреты. Говоря о прекрасном творении Н. Ярошенко, другой художник, И. Н. Крамской, выскажет свое отношение и к Стрепетовой: «...Портрет самый замечательный у Ярошенко, это в живописи то же, что в литературе портрет, написанный Достоевским... Когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого. Ему не будет возможности и знать, верно ли это, и так ли ее знали живые, но всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека»*.

С еще большей проникновенностью передаст неповторимость личности актрисы и ее трагического таланта Илья Ефимович Репин. На одном полотне он воссоздаст то, о чем было написано невероятное множество статей, рецензий, очерков, сказано много речей. И. Репин напишет свой знаменитый «Портрет трагической актрисы Стрепетовой», в котором гармонично слиты душевная красота и незаурядность сильной и страстной натуры великой русской актрисы, чьи трагические роли на сцене во многом продолжали настоящий драматизм, трагизм и тяжкие нравственные потрясения и страдания в личной жизни...

Но все это наступит, произойдет, свершится потом, после второго самарского сезона, когда юная Пелагея Стрепетова сыграет свою Лизавету, которая отныне станет прославленной и главной спутницей ее сложного сценического пути.

В предисловии к монографическому сборнику «Жизнь и творчество трагической актрисы», где опубликованы воспоминания П. Стрепетовой и часть ее писем, известный критик Р. Беньяш справедливо пишет: «...Выступление Стрепетовой в «Горькой судьбине» на самарской сцене вписало новую страницу в историю русского сценического искусства. Спектакль, поставленный на провинциальной сцене волжского города, отзывался далеко за пределами Самары, пошел слух о рождении необыкновенной трагической актрисы».

Сам этот факт известен и не нуждается в новых доказательствах, но необходимость исключить его «случайность»,

* И. Н. Крамской. Письма, т. 2. Л.—М., 1937, с. 276.,

думается, еще осталась. И здесь, естественно, наибольший интерес вызывают те объективные условия и реальные, конкретные обстоятельства, которые способствовали «исторической закономерности» — творческому рождению великой трагической актрисы именно в Самаре.

В своей другой книге «Пелагея Стрепетова» (Л., «Искусство», 1967)* Р. Беньяш замечает: «Чудо, которое произошло в тот вечер, не могут объяснить ни восторженные статьи самарских рецензентов, ни воспоминания актрисы». Действительно, самарские рецензенты не были учеными театроведами и профессиональными театральными критиками, а свои воспоминания «Минувшие дни» Стрепетова писала уже в конце жизни, и они «при всей тщательности подробностей, почти не сохранили следов индивидуальности автора».

Однако развивая мысль о закономерности творческого рождения Стрепетовой на самарской сцене, необходимо подчеркнуть как весьма важное обстоятельство, что самарские рецензенты не только увидели, по достоинству оценили талант девятнадцатилетней актрисы, но печатно возвестили о «чуде, какого давно уже не было на русской сцене». Согласитесь, даже одна эта фраза делает честь их проницательности. Кроме того, ведь и во время первого приезда Стрепетовой в Самару и местная публика, и газеты были очень благожелательны к ней, тогда и вовсе малоизвестной начинающей актрисе.

И вот здесь-то воспоминания Стрепетовой дают нам возможность отчетливо представить ту благоприятную обстановку, которая, как нам кажется, во многом предрешила вторичный приезд актрисы в Самару на сезон, ставший поистине взлетным в ее творческой биографии и судьбе.

Опуская личные, интимные, порой тяжкие переживания юной Стрепетовой, вчитаемся и вдумаемся лишь в те строки воспоминаний, в те «тщательные подробности», что относятся к театральным интересам, волнениям и впечатлениям ее первого самарского сезона 1866/67 года:

«Переодевшись и приведя себя в порядок, я немедленно отправилась к антрепренеру... Он меня встретил чрезвычайно ласково, объявил, что публика давно уже ждет

* В этом серьезном историко-театроведческом исследовании не только восстанавливается выступление Стрепетовой на самарской сцене в роли Лизаветы, но прослеживается идейно-художественная эволюция и обогащение любимой роли актрисы на протяжении многих лет.

«молодую артистку», молва о которой дошла сюда из Симбирска, предложил денег, надавал ролей...

Наш приезд труппа встретила сочувственно. За кулисами я была сразу окружена общим вниманием и даже приветом. В публике с каждым спектаклем мой успех заметно начинал расти. Сборы поднялись...

В числе лиц, симпатизирующих моей игре, и особенно ярой моей сторонницей оказалась самарская губернаторша С. А. Аксакова... Большая любительница театра, сама недурная актриса, постоянная устроительница всех любительских и благотворительных спектаклей, она не пропускала почти ни одного представления...

Играли мы три, иногда четыре раза в неделю, кроме рождественских праздников, когда полагались даже двойные ежедневные спектакли. Я была занята каждый спектакль в продолжении сезона. Репертуар состоял преимущественно из мелодрам...

Желая подчеркнуть самое сильное и самое дорогое для нее впечатление, Стрепетова другими словами еще раз повторяет уже сказанное: «Счастье, казалось, начинало мне улыбаться: играла я много, была любима публикой, благосклонно принята товарищами, антрепренеры увеличили «за заслуги» на десять рублей мое содержание... Словом, по службе все шло хорошо...».

Эту главу «Минувших дней» Стрепетова заканчивает сожалением по поводу неизбежного (для той «сезонной» практики провинциального театра) расставания с городом и театром, где она была так тепло встречена и принята.

Как видим, первые самарские впечатления Стрепетовой и ее «театральные» настроения предельно ясны. Поэтому вполне логично предположить и нетрудно представить, с какой радостной готовностью откликнулась она на новое приглашение из Самары, последовавшее полтора года спустя. Оно пришло от антрепренера А. А. Рассказова — бывшего актера Малого театра, отличного исполнителя бытовых и характерных ролей.

А. Рассказов подошел к руководству театральным делом в Самаре серьезно и основательно. Причем организационную и коммерческую деятельность в тот свой сезон он всерьез стремился поставить на службу творческой, художественной стороне театра. Вероятно, не без его участия были разработаны подписанные губернатором в августе 1869 года подробные и очень строгие «Правила службы гг.

актеров и актрис, служащих при Самарском театре». Наиболее четкое представление о том, как в «Правилах» были объединены этические и эстетические требования, дает шестой пункт: «На репетициях и спектаклях не опаздывать к своему выходу, самопроизвольно без помощника антрепренера на сцену не выходить, на сцене и за кулисами громко не разговаривать. Вообще артисты должны сохранять полное уважение к делу и публике, не позволять когда не должно сходить со сцены, для возбуждения пустого смеха не прибегать к пошлым фарсам, запрещаются вымарки и вставки собственных фраз, не доведя об этом до сведения антрепренера, в этих случаях штрафлагается по усмотрению гг. директоров».

Всего в «Правилах» 14 пунктов, непосредственно касающихся «службы гг. актеров и актрис». Между прочим, предпоследний гласил: «Нетрезвое поведение актера. После двух штрафов — в 1-й раз за неделю жалования, во 2-й раз за 2 недели — в третий раз, несмотря ни на какие оправдания, актер удаляется из труппы».

Почти одновременно с появлением этих «Правил» А. А. Рассказов опубликовал предсезонное обращение к публике. Оно также представляет для нас несомненный интерес, ибо все это «составные» тех объективных условий, в которые попала, в которых находилась тогда Стрепетова. Вот это обращение:

«Зимний сезон 1869/70 г., год 19-й*, Самара. Городской театр. Театральное объявление. Антрепренер Самарского театра артист имп. моск. театров А. А. Рассказов имеет честь заявить, что открытие Самарского театра последует в половине сентября 1869 г. Состав труппы из следующих персонажей: драм. актер Писарев М. И., драматич. артистка Стрепетова П. А.»

Модест Иванович Писарев до поступления на профессиональную сцену окончил юридический факультет Московского университета и много играл в любительских спектаклях, начиная с так называемого Красноворотского самодеятельного театра, где выступал вместе с А. Н. Островским. С 1885 года и до конца жизни Писарев — актер Петербургского Александринского театра, один из лучших исполнителей бытового репертуара своего большого друга

* Имеется в виду 19-й год со дня открытия постоянного драматического театра в Самаре.

и кумира драматурга Островского. Будучи почитателем его таланта и ревностным защитником от различных хулителей, Писарев осуществил огромную работу по подготовке и редактированию первого полного собрания сочинений А. Н. Островского. И воспоминания — «записки» Стрепетовой, кстати, написанные ею по совету М. Писарева, тоже были тщательно отредактированы его рукой.

Модест Иванович Писарев был одним из лучших партнеров Стрепетовой по сцене, долгие годы их связывали и глубокие личные отношения.

Вернемся, однако, к объявлению-обращению А. А. Рассказова. Вслед за списком «персонажей» труппы следует «перечень пизэс», предполагаемых к постановке, перечень, который «достаточно ручается за их серьезность, разнообразие и современность». И действительно, мы встречаем здесь «Горячее сердце» А. Н. Островского, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Свадьбу Фигаро» П. Бомарше, «Женитьбу» Н. В. Гоголя.

«Горькой судьбины» в анонсном перечне нет. Вероятно, потому, что до этого пьеса не имела успеха — ни в Москве, ни в Петербурге, ни в провинции. Она не давала сборов и вообще трактовалась актерами и публикой как рядовая мелодрама с весьма умеренным обличительным мотивом.

Вслед за репертуаром читаем странное и непонятное для нашего сегодняшнего представления о драматическом театре обещание антрепренера: «В антракты постоянно будут исполняемы г. Молодцовым, г. Протасовым и г-жей Ушаковой сцены, трио из опер «Жизнь за царя», «Трубадур», «Русалка», «Рогнеда», «Травиата», «Марта», «Велизарий»...».

Наконец, следует то, ради чего, собственно, сочинял А. А. Рассказов свое торжественное предсезонное обращение: «Антрепренер театра, не щадив трудов и издержек на состав труппы и приличную обстановку, позволяет себе смелость надеяться, что самарское общество не оставит его без покровительства и поддержит абонементом, т. к. абонемент есть единственное средство покрыть его издержки и составляет необходимую поддержку театра»*.

Так начинался сезон, который сама Стрепетова считала

* П. В. Деев. Материалы к истории Самарского театра. Рукопись. Фонды Куйбышевского литературно-мемориального музея имени А. М. Горького.

поворотным в своей творческой жизни и о котором она оставила несколько взволнованных бесценных страниц. И каждой строкой своей они подтверждают мысль о закономерности того «чуда», что свершилось тогда в Самаре.

Вспомнив о победном соперничестве спектакля «Маскарад», шедшего в бенефис Писарева, с намечавшимся любительским представлением группы талантливых самарских театралов, Стрепетова пишет: «Рассказанный эпизод невольно вызывает в моей памяти ряд поучительных и трогательных картин товарищеского отношения в нашей самарской труппе, единственной в своем роде актерской семье из всех, какие мне приходилось знать, а знала я их очень много». Но Стрепетова не останавливается на этой и без того яркой характеристике атмосферы дружбы и товарищества в самарской труппе «...И что же? — пишет она. — Где-то на Волге, в Самаре, с лишком двадцать лет тому назад, исключительным ли случаем, силою ли других каких обстоятельств, собирается небольшой кружок молодых артистических сил, совсем по-иному думающих и чувствующих. Бескорыстная любовь к делу сплачивает их в такую дружную, крепкую семью, где интересы одного лица делают интересами всех и наоборот»...

Здесь Стрепетова как будто опровергает нашу мысль о закономерности. Однако это единственная «случайность» в воспоминаниях о втором самарском сезоне, к тому же предельно «обостренная» нелегкими, а порой и невыносимыми осложнениями и страданиями последующих актерских лет. Но когда Стрепетова вспоминает и пишет о своем творчестве и творчестве своих товарищей, об актерских работах, о репетициях, о тяге к самообразованию, о занятиях французским и музыкой, о поисках своей темы в искусстве, о том, как обретала она свою художническую индивидуальность и самостоятельность, наконец, о неистовой самозабвенной работе, тут уж нет и намека на «случайность»: «Я ушла, как говорится, совсем с головой в дело. Вне театра для меня не было жизни. Я не могла больше ни о чем думать и чувствовать, кроме сцены. Это был (если не самый) все-таки лучший период моей артистической жизни... Много хороших ролей я переиграла в этот достопамятный сезон».

Стрепетова играет Мелентьеву в «Василисе Мелентьевой», Дуню в пьесе «Не в свои сани не садись», Марию Андреевну в «Бедной невесте» А. Н. Островского, Леди

Мильфорд в «Коварстве и любви» Ф. Шиллера, Офелию в «Гамлете» В. Шекспира, Агафью Тихоновну в «Женитьбе» Н. В. Гоголя и Парашу в «Горячем сердце» А. Н. Островского.

Не правда ли, какое обогащающее разнообразие ролей и образов классического репертуара, какая серьезная школа театральной, сценической художественности.

Много играла Стрепетова и в современных для того времени пьесах, в водевилях и даже в опереттах.

Саша Ленский, как все его тогда называли в труппе, тот самый Александр Павлович Ленский, который уже через пять лет становится популярнейшим артистом прославленного Малого театра, а еще через несколько лет — выдающимся деятелем отечественного искусства, режиссером и педагогом, в свой бенефис поставил комедию В. Шекспира «Много шума из ничего». Сам он играл Бенедикта, а Стрепетовой предложил роль Беатриче. На репетициях сразу же возникает атмосфера доверия, чуткости, художественного поиска. Возникает то счастливое, радостное состояние души, то настроение, что потом «сформирует» в воспоминаниях Стрепетовой такие светлые, восторженные строки: «Беспечно, привольно жилось мне в том году в Самаре. Казалось, я готова была позабыть, что на свете рядом со счастьем об руку гуляет горе».

Привольно, беспечно жилось в Самаре!.. Но ведь для Стрепетовой театр и жизнь — понятия неразделимые. Значит, все это «приволье» относится к любимому делу, к театру? Да, конечно. Но, оказывается, и к той жизни, что окружала тогда Самарский театр и влияла на его искусство, это определение имеет самое непосредственное отношение. «Нашу публику, — пишет Стрепетова, — привели с собою, земство и судебная реформа да частью административно-ссылные. С прибытием этих новых элементов нравственная физиономия города так быстро и конкретно изменилась, что я, всего полтора года тому назад служившая здесь, не узнала Самары. Ни прежней спячки, ни застоя... куда все исчезло! Прилетели новые птицы — запели новые песни! И как было весело работать под аккомпанемент этих живительных песен!.. Какие горизонты открывались вдали, как много сулило будущее!»

Эти слова и восклицательные знаки, их венчающие, не нуждаются в комментариях. Их смысл и многозначительность очевидны. Как очевиден и тот неоспоримый факт,

что к тому времени в своих ранних скитаниях по театрам волжских городов девятнадцатилетняя Стрепетова уже достаточно хорошо узнала тяжелую жизнь простых людей. А ее повышенная восприимчивость окружающего мира, многократно усиленная и обостренная собственным горьким опытом сироты-подкидыша, делали ее художественно-социальное чутье все более глубоким и точным. Бурное в том году ее интеллектуальное развитие, стремительный рост гражданского и творческого самосознания, верное восприятие нарождающегося общественного движения, благоприятная атмосфера и обстановка в театре, огромное влияние талантливых актеров, людей высокой культуры и образованности, А. П. Ленского и М. И. Писарева — все это помогло Стрепетовой увидеть, открыть и сыграть в Лизавете то, что она не могла сделать раньше — в другой обстановке, в другом городе и театре.

Мы знаем, естественно, условную, но все-таки точную дату рождения великой трагической актрисы Пелагеи Антипьевны Стрепетовой на сцене Самарского театра — 15 января 1870 года. Именно в этот день свершилось «чудо, какого давно уже не было на русской сцене». И свершилось оно в той сфере народной драмы и трагедии, что были наиболее близки личности, духовному и психологическому состоянию актрисы, характеру ее актерского таланта.

Послушаем же, как рассказывает об этом сама Стрепетова: «Бенефисы следовали еженедельно... За Ленским шла очередь Д. А. Рассказовой, которая выбрала «Горькую судьбину» Писемского. В первый год моего служения на сцене в Ярославле мне пришлось сыграть экспромтом Лизавету... Моя память ничего не удержала об этом представлении... А потому, получивши теперь роль, я отнеслась к ней более чем равнодушно, так мало она казалась мне интересной. Однако на репетициях, постепенно разбираясь в ней и изучая пьесу, совершенно неожиданно для себя я открывала то тут, то там одно достоинство за другим, и в конце концов, слагаясь из отдельных частей, передо мной вдруг выросло что-то колоссальное, охватывающее собою всю сферу, весь склад русской народной жизни недавнего, еще не совсем изжитого прошлого, получилась картина, страшная своей потрясающей правдой».

Так чистая, но запретная любовь крестьянки Лизаветы и ужасная расплата (убийство ребенка вернувшимся из города мужем Ананием, потрясенным ревностью и отчаяни-

ем) за бесстрашие и нечеловеческие страдания забитой русской женщины открыли для Стрепетовой громадное социальное явление.

И вот — 15 января: «В день спектакля я чувствовала настроение необыкновенной торжественности... И не одна я — точно вся труппа на этот раз приступила не к обыкновенному представлению, а к священнодействию. На всем лежала печать чего-то исключительного, праздничного, веяло общим подъемом духа, моментами ощущение приятного страха хватало за сердце. Театр был полон. Едва открыли сцену — публика насторожилась. С каждым явлением внимание росло... Мои нервы напряженно заговорили. Я все глубже и глубже входила в положение Лизаветы, плотнее сливаясь с ней, переживая ее нравственную пытку... Анания играл Писарев. Эта роль, как известно, принадлежит к шедеврам его репертуара... Акт у нас прошел концертно. Успех рос crescendo до конца представления, и завершили шумным триумфом. Пьеса прошла в течение сезона шесть раз при полных сборах. Факт небывалый для города, где самый большой успех знаменуется возможностью только повторения спектакля».

В «Самарском листке» появился восторженный отклик на игру П. Стрепетовой и М. Писарева: «Летописи Самарского театра с чувством глубокой, беспредельной признательности занесут на свои страницы отчет о том вечере, когда два могучих таланта в великой народной драме силою своей художественной игры одарили зрителей неизгладимыми впечатлениями».

Так совершилось то, что некоторое время спустя будет потрясать историков и критиков театра, писателей и художников — всю передовую интеллигенцию, зрителей всей театральной России. Современникам окончательно станут ясны подлинные масштабы художественных открытий актрисы в драме и трагедии. Но в тот, второй свой сезон на саратовской сцене она откроет для себя ту генеральную общественно-эстетическую программу, ту свою сокровенную тему в искусстве, которую будет развивать до тех пор, пока не исчерпает ее до конца.

...И следующий театральный сезон П. А. Стрепетова — вновь в Самаре, в маленьком деревянном театре. Это был третий и последний сезон в счастливом для нее городе, ставшем местом рождения великой трагической актрисы.



СКАЗОЧНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТЕРЕМ И НЕСБЫВШИЕСЯ НАДЕЖДЫ

После быстрого рассмотрения вопроса «Об истреблении бродячих собак» 4 апреля 1886 года Самарская дума приступила к обстоятельному обсуждению доклада (докладной записки) городской управы «О сломе существующего здания зимнего театра и о постройке для сего нового». На такой шаг — сломать и построить — управу, прежде всего подвигла... безвыходность положения. Именно безвыходность! Потому что «украшавший» тридцать один год Полицейскую площадь деревянный театр к тому времени пришел в такую катастрофическую негодность, что уже никто не мог гарантировать безопасность зрителей и актеров.

Более того, явная ветхость здания и годами существовавшая «громадная неудобность как в пожарном, так и гигиеническом отношении» оказались столь неустранимыми, что попытки некоторых гласных думы хоть на какое-то время продлить в нем представления или, на худой конец, приспособить для каких-нибудь иных городских нужд оказались тщетными.

Серьезным толчком к такой кардинальной постановке вопроса о новом театре было и само время. Время бурного промышленно-экономического развития Самары, время настоящей строительной лихорадки, которую не без гордости называли тогда «американской».

И, наконец, были и другие весьма веские причины — воля и желание передовых, образованных, прогрессивно мыслящих людей, для которых внимание к развитию искусства, библиотек, музейного дела и просвещения было не праздным, показным тщеславием и меценатством, а духовной потреб-

ностью и гражданским долгом. Назовем лишь двоих, заинтересованно и непосредственно решавших большие и малые, организационные и творческие, порой очень сложные и трудные задачи, касавшиеся проблемы нового театра. Это городской голова П. В. Алабин и гласный думы К. К. Позерн.

Первый — участник двух войн, историк, собиратель старины и неутомимый организатор. И еще — П. В. Алабин был губернатором Софии, членом самарской делегации, которая передала болгарским ополченцам знаменитое Самарское знамя.

Второй — К. К. Позерн — по свидетельству его современника А. А. Смирнова, «по окончании Московского университета был вынужден покинуть Москву по прикосновенности к Нечаевскому делу и поселиться в Самаре, где вступил в сословие присяжных поверенных и скоро сделался одним из крупнейших адвокатов Поволжья и видным прогрессивным и общественным деятелем. Вместе с известным врачом-публицистом В. О. Португаловым он принимал участие в устройстве народных чтений — первых в Самаре — и десятки лет работал в «Самарском обществе поощрения образования», поддерживавшем бедную учащуюся молодежь... За все это губернаторы считали Позерна «красным» и не спускали с него глаз»*.

Примечательно и, если хотите, закономерно, что именно в доме К. К. Позерна по приезде в Самару Горький был принят тепло и участливо. Здесь ему, больному и неустроенному молодому человеку, была оказана большая моральная поддержка и дружеская помощь в устройстве быта. Но главное, Позерны одни из первых увидели и оценили необыкновенную одаренность Горького. И он ответил на это глубокой душевной признательностью, посвятив Марии Сергеевне Позерн второй том своих рассказов. А когда умер К. К. Позерн, Горький написал большой, пронизанный болью и восхищением некролог, где есть такие волнующие строки: «Если к смерти может быть применен эпитет хороший, — Карл Карлович умер хорошей смертью. Она взяла его прямо с того боевого поста, на котором он... честно и энергично трудился... Он был членом чуть ли не пятнадцати думских комиссий... Он был фактическим осно-

* А. Треплев (А. А. Смирнов.) — В сб.: Максим Горький и Самара. Куйбышев, 1968, с. 54—55.

избы, зала, улицы и богатой комнаты» будет недостаточно для художественного оформления предполагаемых к постановке пьес. А поскольку тут же выявился еще один серьезный архитектурно-строительный просчет, то дума всего за четыре месяца до открытия принимает спешное решение: устроить помещение для писания декораций «во дворе театра, пристроим к задней стенке между выдвинувшихся во двор помещений для актерских уборных, чем, кроме удовлетворения потребностей в мастерской, устраняется еще значительное неудобство, заключающееся в том, что в настоящее время ход со сцены для вноса и выноса декораций сделан прямо во двор, и холодный воздух будет идти непосредственно на сцену».

Причины такой досадной оплошности объяснялись, как нам представляется, бытовавшей в провинциальном театре «постановочной эстетикой», допускавшей использование одних и тех же декораций для оформления «обстановки» самых разных пьес и спектаклей и, конечно, в желании думы экономить на чем только возможно. Но, увы, никакой экономии не получилось. Наоборот!.. Ассигновав на строительство театра 85 000 рублей с надеждой уложиться в «весьма выполнимую смету», дума к моменту открытия израсходовала из городского бюджета свыше 160 000 рублей. По этому поводу в «Письме из Самары», опубликованном 18 октября 1888 года в «Саратовском листке», не без ехидства и юмора говорилось: «Или дума как Пошлепкина, сама себя высекла, или ее надули». Правда, вслед за этой фразой соседи-саратовцы прочитали следующее: «Как-никак, а театр вышел хорошенький, очень красивый, и можно смело сказать, что Самара счастлива своим театром, гордится им, любит его, даже чванится и нисколько не жалеет затраченной суммы».

Не беремся рассматривать «пошлепкинскую» часть упрека «Письма из Самары». Вероятно, при составлении сметы и была допущена какая-то ошибка. Но вот второе предположение — «надули», судя по всему, ближе к истине. Решив произвести сооружение театра «хозяйственным способом» да еще желая придать строительству «такое движение, чтобы сооружение это было закончено к осени будущего года», дума часто попадала в ловкие и не всегда чистые руки иных подрядчиков и поставщиков материалов.

Нужно сказать, что Самарская дума, многие ее гласные и ее председатель, городской голова П. В. Алабин, в

большинстве случаев весьма успешно преодолевали всевозможные рифы и осложнения, возникавшие в период строительства. А когда наступил 1888 год и объект стал, так сказать, пусковым, то, судя по годовому журналу — протоколам заседаний думы, различные театральные дела и вопросы обсуждались около пятнадцати раз. Особенно жаркие споры вызвал способ освещения театра. Причем в эту дискуссию оказались втянуты многие авторитетные сарматцы, едва ли не все театралы и, конечно, «Самарская газета». На думских «консерваторов», стоявших за керосин и даже за «тяжелые масла», на это «допотопство», которое может «опозорить новый театр», «Самарская газета» 1 марта 1888 года обрушилась гневной и ядовитой заметкой «Да здравствуют керосиновые коптилки».

Интеллигентное, передовое крыло думы («прогрессисты») во главе с П. В. Алабиным решительно стояло за газовое освещение зала, фойе и электрическое — сцены. Используя свой вес и авторитет в губернской администрации, П. В. Алабин провел через думу решение о газовом освещении...

Но вот уже убраны строительные леса и очищена площадь перед театром. Увенчанный четырьмя башнями, сказочный театральный терем горделиво встал над Волгой во всей своей красе и привлекательности, восхищая толпы устремившихся к нему горожан.

В рукописи А. А. Смирнова «Старый Самарский театр и быт» мы находим не только подтверждение уже приведенной из «Саратовского листка» высокой и лестной оценки нового театра, но и то непосредственное впечатление, которое производил он тогда на сарматцев и, главное, каким был его первоначальный облик: «... В условно-русском стиле, темно-красное, с небольшими, как бы мозаичными, разноцветными панно во впадинах и крышей в красно-зеленую клетку, эффектно... (здание. — Авт.) высилось над пышными купами городского сада и — за ним — над неоглядным раздольем Волги — акварельно неясной панорамой Жигулевских ворот. Вид из окон фойе и террасы бельэтажа был и остается одним из самых красивых в городе».

Накануне торжественного открытия театра произошло событие, которое можно объяснить лишь причудами тогдашнего епархиального архиерея Гурия. «В субботу, 1 октября 1888 года, — информировала своих читателей «Самарская газета», — после благодарственного молебствия в

фойе театра, провозглашения многолетия... все помещения были окроплены святой водой...» Так в Самаре духовенство освятило «капище идолопоклонств», провозгласив многолетие «богопротивному делу», где должны были лицедействовать актеры — «скоморохи и нечестивцы», — которые еще не так давно были лишены права христианского погребения!

2 октября 1888 года праздничным прологом — живой картиной — и драмой П. Неvejeина «Вторая молодость» открылась новая страница в истории самарской сцены...

Сезон 1888/89 года самарские театралы ожидали с особенным интересом, нетерпением и воодушевлением. Еще бы! Ведь в Самаре два года не было постоянного зимнего театра.

Еще задолго до окончания строительства и открытия нового театра в городской думе развернулось обсуждение вопроса «О сдаче в аренду строящегося в Самаре театра на 3-летний срок с 1 октября». К моменту этого важного заседания, проходившего 8 февраля 1888 года, дума имела уже около пятнадцати предложений своих услуг от многих известных в провинции театральных антрепренеров и некоторых актерских товариществ, в том числе и от управляющего — режиссера Петербургского Василеостровского театра для рабочих Денисова, чье предложение резко отличалось от других. Денисов писал, что намерен создать в Самаре «отделение» Петербургского народного театра — дешевый, разумный театр с репертуаром богатым и в то же время удовлетворяющим потребности образованной публики, театр, приносящий удовольствие и нравственную пользу.

Разумеется, такое намерение намного опережало время и не могло вызвать энтузиазма и желания его принять и претворить в жизнь. Более того, среди «оскорбленных туземных интеллигентов» нашлись такие острорословы, которые умудрились даже печатно отвергнуть, опротестовать предложение Денисова: «Большой юморист, очевидно, г. Денисов!.. Он, по-видимому, в простоте душевной и не подозревает, что Самара приютила... не одних только рабочих, эстетическое чувство которых г. Денисов развивает и услаждает в своем Васильевско-островном театре, а и людей интеллигентных».

Среди претендентов, имевших наибольшие шансы в этом своеобразном конкурсе, оказались Иван Петрович

Новиков и Петр Михайлович Медведев. Их кандидатуры особенно горячо и дотошно обсуждались гласными думы и членами театральной комиссии.

И поскольку в судьбе сезона, о котором идет речь, оба они сыграли далеко не последнюю роль, необходимо прежде всего хотя бы коротко представить их читателям. Яркую и точную характеристику личности и деятельности И. П. Новикова дает А. А. Смирнов: «В конце 70-х гг. на сцене Самарского театра (старого, деревянного...) появился молодой актер Иван Петрович Новиков, игравший роли простаков и фатов, и сразу понравился публике. В 1888 году театр ему был сдан в аренду. Заразительно веселый на сцене и «добрый малый», «душа-человек» — в жизни, не кулак, совсем не прижимистый в отношениях с работниками труппы, Новиков сумел в короткое время приобрести небывалую популярность в городе среди всех слоев населения, посещавших театр».

Но это еще не все. Куда более важным для нас, для истории культуры нашего города было другое: «... Новиков в поисках дотаций на содержание театра обратил внимание на то, что в городе с развернувшейся широко торгово-промышленной жизнью собственно нет газеты: «Самарский вестник» — только дрянненький листок объявлений, убогий «Самарский справочный листок» умирает от равнодушия публики. В числе многочисленных приятелей Новикова нашлись люди, открывшие ему широкий кредит; он выхлопотал право издания в Самаре большой газеты с широкой общественно-литературной программой и с 1884 года стал ее выпускать»*.

Довольно успешно антрепренерствуя в старом театре, до его слома, И. П. Новиков не менее успешно продолжал издавать и подписывать «Самарскую газету» в качестве редактора — и в период строительства каменного театра, и еще несколько лет после его открытия. И он был, конечно, убежден в том, что имеет значительное преимущество перед всеми, кто желал «держатъ» новый театр.

Петр Михайлович Медведев тоже был знаком самарским любителям театра и некоторым «отцам города». Он был антрепренером старого деревянного театра еще задолго до И. П. Новикова. И хотя во время тех «медведевских» сезонов случались творческие срывы, репертуарные

* Максим Горький и Самара. Куйбышев, 1968, с. 29—30.

просчеты и слабости актерских трупп, память о себе он оставил добрую. Кроме того, в течение прошедших с тех пор лет П. М. Медведев вырос не только в крупнейшего актера и антрепренера, но стал и серьезным, вдумчивым постановщиком, что, кстати, в конце концов привело его в Петербургский Александринский театр.

И вот эта-то сохранившаяся добрая память, высокий актерский и «купеческий» антрепренерский авторитет П. М. Медведева, руководившего в то время не каким-нибудь, а Казанским театром, наконец, телеграмма заместителя казанского городского головы — «Медведев был добросовестным исполнителем антрепризы» — склонили чашу весов в его пользу.

Нетрудно понять и представить состояние отвергнутого И. П. Новикова. И уж вовсе нетрудно предположить, что на первых порах именно это во многом определяло отношение «Самарской газеты» и к Медведеву, и к его труппе, и вообще к начавшемуся сезону. Внешне вначале, разумеется, все выглядело в высшей степени благопристойно, корректно, точнее, предельно сдержанно. Причем иногда настолько, что эта сдержанность превращалась в обыкновенное замалчивание. Например, на торжественное и столь долгожданное открытие нового театра и сезона газета откликнулась всего лишь несколькими сухими информационными строчками, которые заканчивались словами: «Театр был полон».

О спектакле «Ревизор», который был поставлен на следующий день с едва ли не лучшим исполнением роли городничего в русском театре того времени П. М. Медведевым, газета промолчала. И о «Грозе» А. Н. Островского, показанной 5 октября, тоже ни слова. В номере от 7 октября печатается театральная корреспонденция из Симбирска, а о своем театре — молчание...

Уже вскоре выяснилось, что «Самарская газета» имела не только субъективные причины, но и объективные. И выяснилось это в... Саратове, из выходившего там «Саратовского листка», опубликовавшего 18 октября «Письмо из Самары». В нем, вслед за подробным описанием достоинств и недостатков нового театрального здания, читаем следующее: «...По крайней мере — в новом театре, на новой сцене, новая труппа г. Медведева... Ведь столько ожиданий... Самара за два года проголодалась и жаждала зрелищ. Но и тут нет полного удовлетворения: актеры и актрисы, что

называется, еще не наладились, не спелись. Несомненно, г. Медведев крайне опытный специалист своего дела, и он уладит все со временем.

Мы были два раза и видели «Ревизора» и «Свадьбу Кречинского», интеллигенция пошла посмотреть не столько «Ревизора», сколько труппу, но труппа пока не оказалась на высоте своего призвания».

Что же произошло, что случилось? Увы, произошло и случилось прежде всего то, что было в театральной провинции явлением типичным, обыденным. Громадная, часто непосильная творческая (творческая ли?) нагрузка, ложившаяся на плечи малочисленной (в целях экономии) труппы, лишала возможности даже талантливых актеров добиться осмысленной, глубокой и психологически верной игры, лишала спектакли ансамблевости, художественной завершенности.

Обратимся к репертуарным фактам и цифрам описываемого нами сезона, собранным одним из «самодеятельных» историков Самарского театра суфлером П. Деевым. В течение сезона 1888/89 года, длившегося без восьми дней пять месяцев, труппа П. М. Медведева, состоявшая всего из пятнадцати актеров и актрис, сыграла 120 «полнометражных» пьес и 69 одноактных и двухактных пьес и водевилей, «шедших обыкновенно в заключение спектаклей»! Причем лишь тридцать спектаклей были повторены один, два и в редчайших случаях три раза. А все остальные вечера шли новые пьесы, новые спектакли. Разумеется, главный упор здесь делался на талант суфлера, актерскую память и, конечно, на то, что центральные роли в некоторых пьесах ведущими исполнителями уже были играны в других театрах, на других сценах.

Назовем лишь классические произведения отечественной и западной драматургии, весь репетиционный период которых часто измерялся всего несколькими часами или одними сутками. Кроме уже упомянутых произведений в этом сезоне были показаны: «Бедная невеста», «Доходное место», «Бедность — не порок», «Без вины виноватые», «Василиса Мелентьева», «Не было ни гроша — да вдруг алтын», «Женитьба Белугина» — А. Н. Островского, «Дело» — А. В. Сухово-Кобылина, «Князь Серебряный» — по повести А. К. Толстого, «Женитьба» — Н. В. Гоголя, «Маскарад» — М. Ю. Лермонтова, «Король Лир» и «Гамлет» — В. Шекспира, «Коварство и любовь» и «Разбойники» — Ф. Шиллера...

Можно ли после этого говорить о слаженности спектаклей, требовать актерской «спевки», когда исполнители едва успевали усвоить содержание, особенно новых современных пьес, кое-как вызубрить важнейшие места ролей и весьма приблизительно запомнить элементарные мизансцены. О типичности, распространенности такого «творческого метода» в сценической практике дореволюционного театра рассказывают многочисленные воспоминания и мемуары. Многие их строки полны настоящей душевной боли тех талантливых художников русской сцены, которые могли, умели, но часто были лишены возможности творить высокое искусство.

Однако в нашем сезоне мы должны принять к сведению и тот факт, что и саму актерскую труппу П. М. Медведев собрал, к сожалению, далеко не ту, на которую имела право претендовать и рассчитывать Самара. И когда это стало очевидным, «Самарская газета» нарушила «обет молчания» и, быть может, излишне резко, а то и грубо, оскорбительно обрушила критический огонь на спектакли и актеров. Первый, хотя и несколько приглушенный выстрел был направлен на спектакль «Горе от ума», в котором, естественно, оказались заняты все ведущие актеры труппы и весь ее наличный состав: Фамусов — Медведев, Чацкий — Скуратов, Скалозуб — Аграмов, Софья — Глинская...

Похвалив стремление «сохранить верность эпохе, хотя это намерение и было осуществлено далеко не вполне», отметив мимоходом «шумное одобрение» зрителями спектакля, рецензент «Самарской газеты» делает много язвительных замечаний актерам, которые «перевирали стихи».

Интересно, что в этой и некоторых других острокритических заметках неизменно положительно оценивалось оформление: «Декорации были хороши», «Декорации были очень приличные» и т. д. И еще одна интересная и весьма существенная деталь рецензий на спектакли того сезона — нескрываемо ироничное подчеркивание: «Галерка аплодировала очень усердно», «Впрочем, верхи надрывали горло», «Раек, впрочем, иступленно аплодировал» и т. д. Увы, это была неуместная ирония. Ведь для многих посетителей галерки театр являлся единственной отдушиной, а часто и первой встречей с драматическим искусством.

П. М. Медведев изо всех сил пытался наладить дело и спасти сезон. Продолжая привлекать зрителей и класси-

кой, и, конечно, произведениями, «захватывающие» названия которых вроде «Завоеванного счастья» или «Надо разводиться» отнюдь не делали скороспелые спектакли захватывающим зрелищем, он приглашает на гастроли известного трагика М. Иванова-Козельского. С огромным успехом этот талантливый артист играет центральные роли в спектаклях «Семья преступника», «От судьбы не уйдешь», «Гамлет» и «Разбойники».

Гастрольные выступления М. Иванова-Козельского проходили с 7 по 18 февраля. А десять дней спустя П. М. Медведев, получивший от театральной комиссии три замечания, предстал перед городской думой.

Заседание думы было бурным и продолжительным. Судя по протоколу, прения настолько накалили обстановку, что ни о каком открытом голосовании — расторгнуть или продлить контракт — не могло быть и речи. В результате закрытого голосования, тем не менее, состоялось решение — оставить Медведева антрепренером.

Но П. М. Медведев не стал больше испытывать свою антрепренерскую судьбу*. [Потихоньку и постепенно он передал дела бывшему артисту театра Корша — Борисовскому, фактически ставшему хозяином Самарского театра в следующем сезоне, хотя в верхней части афиш по-прежнему значилось: «Труппою русских драматических актеров под управлением П. М. Медведева... представлено будет...»]

Заканчивая рассказ о несбывшихся надеждах искушенных и требовательных самарских театралов и в следующем сезоне, приведем текст всего лишь одной афиши, согласно которой, «в городском театре в воскресенье 12 ноября 1889 года представлено будет в 1-й раз «Убийство Ковэрлей». Под этим заманчивым «заграничным» названием, чередуя мелкий и крупный шрифты, напечатано то, что, по мнению антрепренера, должно было заставить самарцев немедленно бежать в театральную кассу за билетами: «Пьеса эта в продолжение многих лет пользуется выдающимся успехом как на русских сценах, так и иностранных... Поезд железной дороги, выехав на сцену, на

* В 1888 году П. М. Медведев становится актером Московского театра Корша. В 1890 году — актером и главным режиссером Петербургского Александринского театра, а через три года и до самой смерти в 1906 году только играет на сцене этого театра.

всем ходу раздавит человека...» Далее каждой картине даются такие названия: «Двойник или жажда мести», «Убийство и гибель парохода «Белла» близ берегов Австралии, в Восточном океане», «Братья-преступники или мечты на золотых приисках», «Воскресший мертвец», «Самоотвержение матери и жена-обличительница», «Неудавшееся покушение или раздавленный поездом».

Этот «жуткий» перечень заканчивается вполне, мы бы сказали, справедливо и логично — «Божьей карой», а вся афиша — анонсом: «В понедельник, 13 ноября, представлена будет в 1-й раз пьеса «Крах банка», комедия в 4-х действиях Мясницкого. В заключение «Заварила кашу — расхлебывай», комедия в 2-х действиях».

Да, грустной, печальной «комедией» оказались первые сезоны самарской драмы, справившей радостное новоселье в новом замечательном здании.



ПУБЛИКА СЛУШАЛА МНЕНИЕ ГОРЬКОГО

Куйбышевцы привыкли видеть у входа в театр скульптурный бюст человека с умным, суровым взглядом, большим лбом и густой развевающейся шевелюрой. И многим совсем неизвестно, что было время, когда этот высокий, плечистый, слегка сутулый человек сам входил в театр как его завсегда-тай, строгий, заинтересованный и беспристрастный судья.

«В городе есть театр, красное здание очень занимательного архитектурного стиля», — писал Максим Горький в марте 1896 года, характеризуя наиболее значительные приметы Самары.

Сотрудничество А. М. Горького в «Самарской газете» началось в октябре 1894 года. А в феврале 1895 года А. М. Горький уехал из Нижнего Новгорода и поселился в Самаре, куда он был приглашен, по рекомендации В. Г. Короленко, для постоянной работы в «Самарской газете».

Горький жил в Самаре в исторический для России год, год, когда В. И. Ленин организовал в Петербурге «Союз борьбы за освобождение рабочего класса». С февраля 1895 до мая 1896 года на страницах «Самарской газеты» печатается свыше 30 художественных произведений А. М. Горького, среди них «Песня о Соколе», «Гость», «Вывод», «На плотях» и другие.

В Самаре А. М. Горький впервые выступает и как профессионал журналист, и как рецензент. В «Самарской газете» появилась знаменитая статья Горького «Поль Верлен и декаденты».

Перед нами первая театральная рецензия, написанная Максимом Горьким. 21 июля 1895 года фель-

етонист «Самарской газеты» Иегудиил Хламида* заговорил о театре... Из одного дня в день молодой журналист, осваивая новый для себя жанр, зло и едко писал о том, что уродует жизнь провинциального города. Конечно, темы приходилось выбирать с оглядкой на цензуру. Поэтому в поле зрения оказывались не основные проблемы бытия, а лишь различные особенности быта. Недаром же фельетоны печатались под красноречивым постоянным заголовком: «Между прочим (мелочи, наброски и т. п.)».

Иегудиил Хламида писал о странном обычае вагонов конки — сходить с рельсов и часами простаивать на разъездах, о пыльных самумах, превращающих Самару в Сахару, о грубости и хулиганстве.

В этом ряду обличений дурных нравов и провинциального невежества оказался и первый отклик на дела театральные. Свой отзыв о спектакле Иегудиил Хламида основывает на суждениях об актерах и только об актерах, тем самым выбирая наиболее трудный из путей театрального критика. Так с самого начала Горький определит одну из важнейших задач своих театральных рецензий. Борьба с фальшью, наигрышем и кривлянием, дурным ремесленничеством и безответственным дилетантством надолго становится для него главной темой. Он требует профессионального и честного отношения к искусству, требует, чтобы актеры не растворялись в невежественной массе провинциального мещанства, а помнили о своем общественном долге, ответственности за театр и его высоком назначении.

С гневом и раздражением говорит Горький о том, что самарская публика слишком поспешно и добродушно принимает за артистов «некоторых монстров», умеющих всего лишь «переряжаться» в разнообразные костюмы и «произносить разные слова».

Вот что он пишет о спектакле «Власть тьмы»: «Зрителям приходилось видеть... не только «Власть тьмы», но тьму нелепостей. Первая, самая длинная из них, а потому и последняя, — это спектакль, продолжавшийся от половины девятого до половины третьего. Между этими двумя половинами было пролито целое море скуки, и публика купалась в нем по бенефисным ценам...

Было скучно, и пахло газом, более, чем всегда. Г. Гоф-

* Один из псевдонимов А. М. Горького в период работы в «Самарской газете».

ман надел на себя посконную рубаху с очень короткими рукавами и, играя роль старика, выделял такие выкрутасы с вывихлясами, что хоть опытному акробату и то впору.

Остальные артисты не только старались показывать публике, что они ~~играют~~, но без тени застенчивости доказывали ей, что играют они плохо»*.

[Неустанную войну ведет Иегудиил Хламида и против пошлости в репертуаре, против бездумных и бессодержательных пьес, призванных увеселять купцов и обывателей. «В пьесе есть содержание, как сказал мне некто из публики», — издевательски пишет он 2 декабря 1895 года по поводу бездарной поделки Д. Дохтурова «Бывает, да редко или брачные метаморфозы».

Третья мишень фельетониста «Самарской газеты» — сам законодатель вкусов, самарский толстосум. Он способен слоняться по коридорам во время спектакля «Коварство и любовь», жаловаться, что ему скучно, и даже зевать и вдруг найти повод «весело смеяться в той сцене, где секретарь Вурм диктует письмо Луизе, в трагической и гнусной сцене жестокого издевательства».

В ужасе от сочетания всех этих пошлостей Иегудиил Хламида однажды завершает свои раздумья меланхолически грустным аккордом:

Сегодня идет Гамлет,
Мне грустно.
Несчастный принц!
Бедный Шекспир!

Но Иегудиил Хламида знал и радостные минуты. Правда, это были редкие минуты, но все же малейший проблеск настоящего искусства заставлял его отказываться от обычного ядовитого и колкого тона, и тогда становилось понятно, как страстно и горячо любил он театр. «В свой бенефис госпожа Лодина — эта ясная звездочка нашей труппы — блестела ярче, чем всегда, и шумные овации публики были вполне заслужены симпатичной артисткой. Ей подарили кое-что, но она несравненно щедрее одарила зрителей своей горячей, продуманной и нервной игрой.

Вечер ее бенефиса был хорошим вечером, таких вечеров наша труппа дает, к сожалению, мало.

На сцене билось в путах условий молодое, честное существо, жаждущее жизни и роковым образом принужден-

* «Самарская газета», 1895, 4 ноября.

ное погибнуть: оно страдало, и трепет его нервов сообщался публике. Артистка плакала настоящими человеческими слезами, а не слезами ремесленницы, и это было понятно, отмечено и произвело свое действие. Впечатление от ее игры получилось цельное и глубокое».

А в другой раз Иегудиил Хламида, энергично противопоставляя образ Сезара де Базана «нашему серенькому меркантильному времени», пишет: «Сколько, однако, истинно хорошего и истинно рыцарского в этой оборванной фигуре бродяги-гранда. Г. Сарматов — приятно сказать похвальное слово от души! — верно понял изображаемый им характер и провел роль дворянина-бродяги с искренним чувством и с таким огнем, какого до сей поры нам не приходилось замечать в его игре».

Отказываясь от фельетонной язвительности, Горький переходил к серьезному обсуждению организации театрального дела.

«Играют много, артистов мало, тщательная работа над ролями невозможна — это приходится принять к сведению», — замечает он однажды. В другой раз он настойчиво вмешивается в споры о том, кому городской думе следует сдать театр. Он энергично выступает против антрепренеров, подчиняющих искусство интересам своего кошелька. Ему в то же время ясно, что иных антрепренеров не найдешь, и он особенно горячо поддерживает идею создания народного театра.

Эту идею он непосредственно связал с одной крайне неприятной чертой тогдашней самарской жизни — с вопросом о «горчишниках». Горчицей когда-то звали в Самаре особый сорт крайне острого перца, а «горчишниками» — разводивших его огородников, живших на окраине города. Поставщики перца то ли по причине своего окраинного расположения, то ли просто от скуки и пьянства отличались буйным нравом, и прозвище «горчишники» властно закрепилось за местным хулиганьем.

Горький как-то написал: «Дикому «горчишнику» нечем развлечься, и он только неистово буянит. А дайте ему здоровое развлечение, и он будет буянить меньше. Устройте для него театр, дешевый, маленький театр, и, поверьте, он не будет истязать гимназистов, обкусывать взрослым обывателям пальцы и уши, ломать позвоночники и ребра, бросать в глаза золу и сажу».

В ответ в редакцию «Самарской газеты» поступило

любопытное письмо: «Милостивый государь, ваше благородие, господин Иегудиил Хламида! Что вы писали про «горчишников», что для них нужно устроить театр — это верно. Я сам «горчишник» молодой ишо. Но вы писали правильно. Нужно чтобы для человека было развлечение в жизни. Про театр это верно».

«Довольно знаменательно», — коротко комментирует это письмо Иегудиил Хламида.

Общественная необходимость театра ощущается даже «горчишниками», и фельетонист «Самарской газеты» не устает бороться за театр, за настоящий театр, «интересный и поучительный», за «развлечение, поучающее и воспитывающее умы, призванное обогатить культуру и духовную жизнь города».

Когда клуб канцеляристов отказался предоставить свое помещение группе любителей, собиравшихся организовать народный театр, Горький мобилизовал всю свою иронию, чтобы показать бессмысленность, безмозглость и вредность такого решения.

Осознанию общественного значения театра способствуют цифры, которые приводит сам Горький. В Самаре того времени было 100 тысяч населения, а обученные грамоте составляли всего лишь 8 процентов. Но даже подавляющее большинство грамотных еще не испытывало любви к чтению. За весь 1895 год единственная городская библиотека выдала примерно 1200 книг.

В то время театр был воистину, как неоднократно писал Иегудиил Хламида, «единственным развлечением города».

Когда пьесы Горького уже шли с огромным успехом в Художественном театре, самарские обыватели недоуменно спрашивали друг друга: «Это тот, самый? В разлетайке? Иегудиил Хламида? Нет, не может быть!»

А между тем за то недолгое время, когда Иегудиил Хламида был постоянным театральным рецензентом, Горький пристрастился к театру, убедился в его общественном значении, горячо полюбил его.

Начиная с февраля 1895 года и до мая 1896 года читатели «Самарской газеты» почти ежедневно встречались с героями и персонажами рассказов, сказок, очерков, фельетонов и театральных рецензий Максима Горького. А через

пять лет в Самаре произошла первая театральная встреча уже с европейски знаменитым писателем, чье «свободное слово», по выражению В. И. Ленина, оказывало «хорошее влияние» на всех русских людей, в ком есть хоть капля стремления к свету и свободе».

15 ноября 1901 года, ~~ровно через неделю после юбилея—~~ 50-летия городского театра, на его сцену вышли персонажи повести М. Горького «Фома Гордеев». И этот спектакль положил начало не только большому горьковскому репертуару Самарского — Куйбышевского театра, он оказался заглавной строкой в истории сценического воплощения произведений великого пролетарского писателя в нашем отечественном театре. Пусть всего на несколько дней опередил самарский спектакль петербургские премьеры других, самостоятельных инсценировок «Фомы Гордеева» — в «Петербургском театре» Е. Шабельской (19 ноября) и «Новом театре» Л. Яворской (24 ноября)*.... Пусть инсценировка местного автора И. Янова произвела на рецензента «Самарской газеты» самое удручающее впечатление тем, что «автор ограничился лишь довольноно бестолковым переписыванием диалогов из повести...» (Не имея возможности спорить или соглашаться со столь суровой оценкой, заметим только, что некоторые самарские театралы решительно возразили против нее, найдя инсценировку И. Янова «безусловно, хорошей и интересной».)

Наконец, пусть не все получилось в самом спектакле, хотя артисты Галицкий, Голоднова, Туганов, Ильдарская и другие стремились сделать все возможное, чтобы основные сцены и, конечно, «пароходный» бунт Фомы Гордеева прозвучали достоверно и ярко.

Здесь знаменателен сам факт этого «исторического первенства». Он говорит о многом. Прежде всего — это свидетельство творческого и общественного интереса, который был проявлен в Самаре и ее театре к новому произведению Горького. К его молодому герою — бунтарю, страстно обличавшему постылую купеческую жизнь, отчаянно и стихийно рванувшемуся к свету и свободе.

Известно, как горячо и восторженно были встречены первые пьесы Горького «Мещане» и «На дне» передовой, демократически настроенной частью русского общества. Их представления в некоторых театрах превращались в

* С. Данилов. Горький на сцене. Л.—М., «Искусство», 1958, с. 190.

бурные политические демонстрации. Естественно, что появление этих революционных по духу произведений вызвало злобный переполох в правящих кругах царской России и волну ненависти в реакционной печати. По распоряжению Николая II, отданному в начале 1903 года и имевшему, по его собственному выражению, «государственное значение», началось преследование пьес М. Горького — от цензурных рогаток, безусловных сокращений «опасных» мест и даже изменений некоторых реплик до официального запрета постановок в народных, императорских — казенных театрах и тайных предписаний чинить всевозможные препятствия появлению «Мещан» и «На дне» на провинциальной сцене.

Такова была взрывная сила правдивого свободного слова Горького. Устами рабочего, паровозного машиниста Нила он открыто и беспощадно бросал миру насилия, эксплуатации и несправедливости разящие социально-политические афоризмы: «Хозяин тот, кто трудится... Прав — не дают, права — берут...»

Пьесе «Мещане» не сразу удалось попасть на сцену профессионального Самарского театра. Вначале она была поставлена и сыграна на любительской сцене. Причем «Самарская газета» дважды — 3 и 9 июля 1903 года — сообщала о предстоящих спектаклях, а 15 июля в разделе «Театр и музыка» поместила короткий, но весьма красноречивый отзыв: «Мещане» М. Горького поставлены г. Диевским с участием г-жи Кадминой и любителей на сцене летнего театра канцелярского клуба... Спектакль прошел оживленно и при полном, почти, сборе... неоднократно прерывался дружными аплодисментами. Особенно много и долго аплодировали после окончания спектакля».

Да, это был настоящий успех пьесы, которую не жаловали официальные власти. Премьера «Мещан» состоялась 13 июля. В роли машиниста Нила выступил М. Диевский, роль Елены Кривцовой исполнила О. Кадмина. В скромной программе спектакля фамилии этих профессиональных актеров напечатаны крупными буквами. Такими же буквами их имена, имена первооткрывателей театра Горького в нашем городе, навсегда занесены в историю самарской сцены.

~~В городском театре премьера «Мещане» состоялась лишь в конце 1903 года — 26 ноября, в бенефис Ф. Вронченко-Левицкого, выступившего в роли певчего Тетерева.~~

Несмотря на то, что спектакль был показан еще три раза (30 ноября, 9 и 19 декабря)*, «Самарская газета» не считала это заслугой театра. Усмотрев в небрежности постановки расчет на «небывалую популярность» пьесы и ее автора, газета решительно берет под защиту пьесу: «...В воскресенье во 2-й раз шли сцены М. Горького «Мещане». Со стороны режиссера и актеров проявлено было так же мало внимания к пьесе, как и в первый раз. Очень интересный конец 1-го акта почему-то выпущен, а он очень характерен для действующих лиц; обвинительная речь Тетерева портится отсебятиной г-жи Строевой и др., не обративших внимание на соответствующую авторскую ремарку. Г. Вронченко крайне неудачно дополнил свою речь вопросом, не имеющимся у автора: «Хорошо аккомпанирую?».

Не оправдывая очевидные просчеты постановки «Мещан», всю эту привычную для старого провинциального театра сценическую «этику и эстетику», тем не менее, необходимо сказать, что многие режиссеры и актеры (и не только провинциальные!) тогда просто не понимали, не могли понять новаторскую сущность драматургии Горького, постичь общественную остроту и социально-психологическую глубину классового конфликта ее «сцен», верно воссоздать характеры многих новых и необычных героев. Слишком крепки были привычные представления, невысок уровень гражданского и творческого мышления, слишком велика была сила сценических штампов.

По-иному в этом же 1903 году произошло в Самаре сценическое рождение пьесы «На дне». И случилось это дважды. Впервые самарские театралы увидели спектакль в исполнении гастролеров в жаркие июньские дни...

«Самарская газета» последовательно и неоднократно поддерживала драму «На дне», подвергнушуюся тогда, как и ее знаменитый автор, жестокому гонению и преследованию царских властей. Во всяком случае, в то время, когда вокруг первых пьес М. Горького — «Мещане» и «На дне» — развернулась острая общественно-литературная полемика и политическая борьба, «Самарская газета» занимала определенную позицию, внимательно следила за судь-

* П. В. Деев. Материалы к истории Самарского театра. Рукопись. Фонды Куйбышевского литературно-мемориального музея имени А. М. Горького.

бой этих пьес и с неизменной доброжелательностью откликалась на их сценическое воплощение.

Уже в самом начале 1903 года — 25 января — газета поспешила дать такую информацию: «По словам «Нового времени», окончательно разрешена постановка на казенной сцене драмы М. Горького «На дне». Пьеса пойдет в Александринском театре в бенефис В. Далматова». Именно поспешила, так как в те самые дни по личному распоряжению царя Николая II накануне выпуска спектакля постановка «На дне» в Александринском театре была запрещена.

Но эта торопливость «Самарской газеты» — вовсе не случайная «промашка», а закономерное проявление принципиальной позиции, занятой по отношению к великому произведению своего бывшего сотрудника.

Через пять месяцев газета вновь подтвердила свою позицию. Когда на самарской сцене впервые прозвучали знаменитые горьковские слова: «Все — в человеке, все для человека!... Человек! Это — великолепно! Это звучит гордо! Че-ло-век!», — газета восторженно (иного слова не подберешь) откликнулась на это событие.

Но прежде чем рассказать о спектакле, газета выступила с острой заметкой: «Наконец-то в Самаре поставлена уже обошедшая сцены всех губернских городов пьеса М. Горького «На дне». Автор заметки резко обрушивается на «так называемую городскую театральную комиссию». Он язвительно упрекает ее в неудачном выборе антрепренеров в прошедшем сезоне, критикует за невнимание к художественному качеству репертуара, обвиняет в том, что «такие новинки, как «Мещане» и «На дне» Горького... и другие пьесы, возбуждающие интерес среди русской интеллигенции, в городском театре не появлялись, наконец, в том, что пьеса «На дне» поставлена на... «кукольной сцене цирка».

Так «Самарская газета» подхватила бескомпромиссный публицистический тон, которым отличались многие выступления самого Горького на ее страницах. Примечательно и то, что эта заметка помещена под рубрикой «Между прочим», под которой в свое время была опубликована серия злободневных обличительных фельетонов Горького.

Рассказ же о самом спектакле был напечатан в номере от 11 июня 1903 года в традиционном разделе «Театр и музыка» уже на следующий день: «... Вчера герои «Дна» в

первый раз предстали перед самарской публикой на театральных подмостках. Театр был почти полон, и исполнение труппой малоросов под управлением С. Суслова оставило несомненно хорошее впечатление. Артистов и в особенности самого Суслова, игравшего Сатина, вызывали много раз. Портила впечатление миниатюрность сцены, хотя обстановка и декорации вполне соответствовали идее пьесы. Под конец исполнители, что называется, разогрелись, и последние два акта прошли особенно хорошо и жизненно...»

Заканчивается этот оперативный и сочувственный отклик язвительным замечанием и точным выводом: «Крайне неприятное впечатление производила часть публики, сидевшая в партере и хихикавшая в самых трагических местах после каждого «вульгарного» словца и грубой шутки обитателей «Дна». Этим зрителям, конечно, непонятен глубокий трагизм, вложенный автором именно в эти «вульгарные» места его пьесы».

Какая публика занимала дорогие кресла партера в дореволюционном театре, известно. Самарские толстосумы и хозяева просто не могли да и не хотели понять и принять общественную направленность и трагизм пьесы «На дне». Хихиканьем они выражали к ней свое отношение и свой протест против того, что беспощадно обличало их со сцены. Ибо это «дно» и страшная жизнь его обитателей были порождены их бесчеловечной властью, их жадностью.

Четыре месяца спустя пьеса «На дне» была впервые сыграна в Самарском городском театре. До премьеры «Самарская газета» публикует статью Волжского «Поэзия убаюкивающей лжи», специально посвященную пьесе «На дне», ее анализу. О том, что главное внимание в ней сосредоточено на образе утешителя Луки, вызвавшем тогда жаркие споры в печати, говорит уже само название статьи.

...Перелистываем подшивку «Самарской газеты». Мелькают дни и недели конца лета...

Скоро начало сезона в городском драматическом театре, и об этом вот-вот должно появиться объявление в газете. Так и есть. 26 августа, на первой странице, в правом верхнем углу, броско напечатано: «Городской театр, антреприза В. П. Алмазовой. 15 сентября 1903 года последует открытие драматических спектаклей». И здесь же, вслед за составом труппы, ближайшие постановки:

«Ревизор» и «На дне». В этом же сезоне были показаны «Идиот» Ф. М. Достоевского, «Лес» и «Василиса Мелентьева» А. Островского.

Проходит сентябрь... Наконец наступает 3 октября, и «Самарская газета» извещает о первом представлении в городском театре пьесы М. Горького «На дне», которая «поставлена по планам Московского Художественного театра» режиссером М. И. Строевым.

По традиции, превратившейся в твердое правило, рецензии о спектаклях «Самарская газета» публиковала через день или, в крайнем случае, через два дня после премьеры. Листаем газетные страницы. Вот — 5 октября. Рецензии нет. Нет даже привычной рубрики «Театр и музыка». Но что это? В разделе «Местная хроника» вслед за объявлением: «На 11 октября назначено общее собрание Самарского общества потребителей» — две строчки: «Рецензия о постановке пьесы М. Горького «На дне» за недостатком места откладывается».

Первая мысль: спектакль отменен, запрещен в день премьеры, в последний момент. Ведь этого можно было ожидать в любую минуту. Потом другая мысль: приказано промолчать, раз уж допустили постановку. Продолжаем переворачивать страницы, не теряя надежды. Но и в номере от 6 октября тоже ничего нет...

7 октября. Вся первая страница, как обычно, в крикливых рекламных объявлениях, вторая, третья... Вот — рубрика «Театр и музыка». Есть! Есть большая статья о спектакле «На дне»:

«3 и 5 октября в городском театре была поставлена пьеса Горького «На дне». «На дне» в Самаре ставилась и раньше малороссийской труппой под управлением Суслова, и, как утверждает большинство публики, поставлена была очень хорошо. (Еще одно ценное свидетельство. — Авт.)

О произведении Горького в нашей газете была уже напечатана статья Волжского «Поэзия убаюкивающей лжи». Мне, таким образом, предстоит ответить на вопрос, как отнеслась к своей задаче труппа городского театра. — И. сразу же автор рецензии, подписавшийся буквами «К. Д.», делает такой вывод: — С чисто внешней стороны постановка «На дне» не оставляет желать лучшего, относительно же отдельных исполнителей мы, к сожалению, сказать того же не можем».

Как и следовало ожидать, много места в статье уде-

лено образу Луки и трактовке этой сложнейшей роли артистом Н. Васильевым. В конце концов выясняется, что «отдельные исполнители» — это, главным образом, и есть исполнитель роли Луки, который не устроил рецензента. «Кто этот старец, на мгновение осветивший «дно» светом живительной веры? На этот вопрос в настоящее время имеется много ответов». Предлагая свой вариант ответа, К. Д. пишет: «Лука приносит на «дно» жизни вместо тьмы истин «возвышающий обман». Сердцем и умом простым — и Наташе и Актеру не виден этот возвышающий обман, они видят путь к возрождению в том, на что указывает им Лука. «Умные же» обитатели ночлежки чувствуют в речах Луки иное: ты врешь, старец, но славню врешь — говорят Луке Сатин и Барон».

После такой, несколько упрощенной, но, по существу, верной оценки восприятия личности Луки и его «лжи» различными обитателями ночлежки, естественно, ждешь рассказа о том, как же играли это «восприятие» исполнители упомянутых персонажей. Однако тут рецензент совершенно неожиданно меняет адрес и вновь возвращается к Н. Васильеву: «Этого двойного света и не было в изображении Луки, данном г. Васильевым». А дальше и вовсе идет вещь спорная: «Его ошибка произошла, таким образом, от того, что артист не захотел или не сумел пополнить пробелы в самой литературной обрисовке Луки». Вот теперь все ясно! К. Д. был тогда не единственным критиком, кто свое непонимание сложной психологической и нравственной сущности характера Луки, призванного разоблачать вредность философии «возвышающего обмана», утешительства, относил за счет авторской недоработки образа этого благостного и доброго на вид старца. Не случайно М. Горькому в ряде статей и писем пришлось давать пояснение к пьесе и отвечать на вопрос: «Кто такой Лука?» Уже в советское время, четверть века спустя, он писал курским красноармейцам: «Утешители, проповедники примирения с жизнью, враждебны мне, кто б они ни были...»

С другими героями пьесы и исполнителями в рецензии все оказалось яснее и проще: «Понравился Сатин в исполнении г. Вронченко... Очень хорошим Бубновым оказался г. Правдин»...

И вот окончательный итог: «...Чувствуется, что много было потрачено работы, много проявлено вдумчивости в

постановке и исполнении, и если результаты получились не блестящи, то объяснение нужно искать в ограниченности человеческих сил».

К этому необходимо добавить, что второй спектакль «На дне», показанный 5 октября, по мнению того же рецензента, прошел значительно лучше премьеры. Так режиссер М. Строев, обратившийся в своей постановке «На дне» к «планам Московского Художественного театра», и актеры совершили, наконец, то, к чему в течение года звала «Самарская газета», чего с таким нетерпением ожидала прогрессивная часть самарской публики. Спектакль «На дне» прошел в октябре 1903 года шесть раз, что было тогда событием чрезвычайным.

Сценическое прочтение инсценировки повести «Фома Гордеев» в 1901 году, любительский спектакль «Мещане» с участием артистов М. Диевского и О. Кадминой, «Мещане» и две постановки пьесы «На дне» профессиональными труппами в 1903 году оказались у истоков огромной панорамы горьковских спектаклей Самарского — Куйбышевского театра, которая разворачивается и поныне. И каких бы значительных художественных свершений в воплощении произведений М. Горького ни добивался театр, те скромные, пусть не во всем удачные горьковские спектакли никогда не будут забыты. Потому что они — Начало. И еще потому, что «Самарская газета» добросовестно и сочувственно запечатлела на своих страницах это волнующее Начало.

«Октябрь и декабрь 1905 года, — писал В. И. Ленин, — знаменуют высшую точку восходящей линии российской революции. Все источники революционной силы народа открылись еще гораздо шире, чем раньше»*. Какими были эти месяцы в Самаре, мы знаем. История сохранила многие свидетельства грозного всплеска народного гнева, могучего революционного выступления трудящихся против царизма.

Вот лишь некоторые события, факты и отдельные эпизоды борьбы самарского пролетариата и передовой интеллигенции под руководством большевиков. 9 октября в горо-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, с. 321.

де состоялась многотысячная демонстрация с пением «Марсельезы», с лозунгами «Долой самодержавие!», «Да здравствует свобода!». 11 октября в Самаре начинается всеобщая политическая стачка. Вечером 13 октября казаки без предупреждения стреляют в демонстрантов. Кровавая расправа вызывает глубокое возмущение трудящихся. Комитет РСДРП выпускает прокламацию «вставай, народ рабочий»: 18 октября похороны рабочего И. В. Карасева выливаются в мощную политическую демонстрацию. С этого дня начинаются массовые митинги в Пушкинском народном доме (ныне клуб имени Революции 1905 года). С 24 октября газеты в Самаре выходят без цензурного досмотра. В редакцию «Самарской газеты» комитет РСДРП вводит группу большевиков, и с 25 октября по 8 декабря газета фактически становится легальным органом комитета РСДРП. 25 ноября возникает Совет рабочих депутатов. 6 декабря Совет избирает исполнительный комитет, председателем которого стал большевик Н. Е. Вилонов, а товарищем председателя — большевик Н. Н. Накоряков:

Героическое вооруженное восстание рабочих Пресни в Москве находит горячий отклик у рабочих Самары. 8 декабря начинается всеобщая политическая стачка. Весь день в народном доме под охраной дружинников идут митинги. Совет рабочих депутатов обсуждает вопрос об аресте губернатора и других лиц царской администрации. 10 декабря вечером, во время митинга, солдаты и казаки окружают народный дом, начинают его осаду, угрожая собравшимся кровопролитием...

Ну, а каким же был Самарский театр в дни наивысшего революционного подъема? Как реагировал он на общественные потрясения, происходившие за его каменными стенами? Какое влияние испытывал сам и какое оказывал на своих зрителей — любителей драматического искусства?

На эти вопросы частично отвечает корреспонденция из Самары, опубликованная в журнале «Театр и искусство»: «...Потом наступили бурные октябрьские дни, и центр жизни сосредоточился в народном доме, где шли собрания и митинги. Бурливая, лихорадочная жизнь, охватившая город, сказывалась и на театральных представлениях. Во время спектаклей и в антрактах в публике устраивались демонстрации, и театр мало-помалу пустел. Горячая молодежь отхлынула к народному дому, а «благоразумная» не шла в театр, опасаясь демонстраций и, главное, возможно-

сти их усердного подавления. К тому же настоящая реальная жизнь получила вдруг такой интерес, так интенсивно пульсировала, что потребность дополнять ее искусственным изображением жизни почти иссякла в обществе. Драматические произведения, стесненные цензурными путями более всяких других, всегда шли позади жизни, а в данное время сцена и подавно не могла угнаться за нарастающим драматизмом переживаемых дней... Впрочем, несколько раз театр все-таки наполнялся до полного сбора. Это было в дни представлений «Евреев» (Чирикова) и «Детей солнца» (Горького), что еще более подтверждает ту мысль, что в публике назревает неотложная потребность видеть на театральных подмостках отклики волнующих ее вопросов...»)

Несмотря на очевидную приблизительность, а то и неточность некоторых суждений автора корреспонденции, последнее утверждение, безусловно, рождено верной оценкой театральной практики.

Не случайно именно в 1905 году тот же журнал «Театр и искусство» опубликовал письмо самарских учащихся. Авторы его энергично протестовали против того, что на сцене городского театра они не видят ни «Горе от ума», ни «Ревизора», ибо зрителей потчуют то «Рабынями веселья», то «Марсельскими красотками».

Не ставя задачу нарисовать подробную картину жизни театра в тот период, картину, полную репертуарных контрастов, столкновений гражданских порывов отдельных художников сцены с теми, кого поглощали мелочные закулисные страсти и заботы, кто идейную ограниченность и аполитизм считал чуть ли не признаком хорошего тона, мы обратимся лишь к театральным событиям, которые имели серьезный общественно-политический резонанс. И, прежде всего, к самым значительным и ярким — постановкам пьес А. М. Горького «Дачники» и «Дети солнца», оставившим заметный след в творческой биографии Самарского театра.

Известно, с каким воодушевлением и пониманием встречал тогда возбужденный наэлектризованный зрительный зал спектакли, в которых слышались гуманистические и демократические мотивы, утверждались идеалы добра и справедливости. Зрители заново открывали для себя русскую классику — «Горе от ума», «Лес», «Гроза», «Горячее сердце», «Ревизор». Из драматических произведений

А. П. Чехова большой популярностью пользовался «Вишневый сад». Горячо откликнулся зрительный зал на слова Ани «Прощай, старая жизнь!» и приветственный призыв студента Пети Трофимова «Здравствуй, новая жизнь!»

Бурно реагировали зрители на спектакли, в которых обнаруживался хотя бы малейший намек на ситуацию, переживаемую Россией. Что же касается современных и классических пьес, содержавших тираноборческие сюжеты, призывы к свободе, восстанию, то они повсеместно имели огромный успех у революционно настроенной публики.

В истории театра есть много свидетельств того, как представления «Вильгельма Телля» и «Разбойников» Ф. Шиллера, «Доктора Штокмана», «Борьбы за престол» Г. Ибсена, «Уриэля Акосты» К. Гуцкова и других произведений подобного идейно-тематического содержания часто превращались в митинги и демонстрации протеста против самодержавия.

Одновременно на этих спектаклях слышалось и злобное шипение, трусливое шиканье перепуганных обывателей, политических ренегатов различных мастей, предававших или не принимавших освободительные идеалы. Раздавались здесь и негодующие голоса царских чиновников: снять, выбросить крамольные места, вовсе запретить представление, предать пьесу анафеме. И нередко полицейские власти запрещали, снимали, предавали анафеме.

Но особенно накалялась атмосфера на представлениях горьковских пьес. Популярное, ставшее к тому времени легендарным имя Максима Горького, открытый, решительный протест писателя против зверской расправы 9 января, арест и заключение в Петропавловскую крепость, страстные, разящие мещанство, политическую обывательщину и бездуховность статьи в большевистской печати, наконец, пьесы, в которых могуче и призывно звучал голос правды, утверждалось стремление человека к свободе, социальной справедливости, — все это превращало каждый горьковский спектакль в настоящее политическое событие. Так было и в Самарском театре.

«Завтра, в среду, 5 октября, представлена будет в 1-й раз пьеса «Дачники» Максима Горького. Участвует вся труппа. Новые декорации собств. маст. худож. декоратора Белова». Этот анонс был напечатан в театральной программке к «Бытовым сценам в 2-х карт. Евг. Чирикова «На дворе во флигеле» и комедии в 2-х действиях соч. Мельвиля «Лю-

бовь и предрассудок», показанных театром 3 октября. (Вот он, разительный репертуарный контраст!) А в день премьеры «Дачников» читатели «Самарской газеты» увидели не только традиционное объявление о спектакле, но и статью «Горький об интеллигенции», в которой обстоятельно рассказывалось о пьесе.

Начав с повторения распространенного в то время мнения о несценичности пьесы, автор статьи тут же подчеркнул: «Но как литературное произведение эта пьеса, несомненно, имеет большое значение. Горький в ней затрагивает свою обычную тему — вопрос о значении интеллигенции». Представив главных действующих лиц — адвоката Басова «с молодой, задыхающей от пошлости жизни, женой», инженера Суслова, доктора Дудакова, «крупного литератора Шалимова, разочарованного, кончившего жизнь самоубийством», газета полностью перепечатывает стихотворение «Маленькие, нудные людишки», которое, по ремарке в пьесе, Влас «читает ясно и сильно, с вызовом».

Более того, в статье цитируются отдельные обличительные и саморазоблачительные монологи и реплики. В том числе и многозначительные, решительные и осуждающие слова дачного сторожа Пустобайки: «Сору-то сколько... Черти! Вроде гуляющих эти дачники... Появятся, насорят на земле — и нет их... А ты после ихнего житья разбирай, подметай...»

Очевидно, боясь, что глубокий социально-философский подтекст этой реплики не все могут правильно и до конца понять, автор статьи не менее решительно, чем горьковский персонаж, заявлял: «Такое отношение Горького к нашей интеллигенции не ново — оно ярко проявилось в его поздних произведениях. Он постоянно обвинял ее в неустойчивости, в нравственном бессилии и неспособности смело и красиво жить...» Вернувшись еще раз к мысли, высказанной сторожем Пустобайкой так емко и категорически, автор по-своему вскрывает и обнажает политически злободневную идею пьесы: «...Все, кто не хочет быть лишним на нашей родине, одиноким, должен слиться с жизнью, впитать в себя ее интересы и тогда уже приняться за созидательную работу: жить самому и заставлять других жить смело, красиво, просто».

Напомним, что в те дни «Самарская газета» еще проходила цензурный досмотр и некоторые ее номера попадали к читателям с чистыми, пустыми прямоугольниками, столб-

цами и квадратами, из которых были выброшены, вычеркнуты цензором неугодные материалы, заметки, фельетоны. Но и при этом газете удалось подать пьесу Горького «Дачники» как политическую драму, призывающую «слиться с жизнью народа». Ведь смысл подобных призывов воспринимался тогда ясно и определенно. Статья «Горький об интеллигенции», подписанная псевдонимом «Перекати-поле», заканчивалась следующим советом-пожеланием театру: «Пьеса читается очень легко, она красиво написана. Но для исполнения на сцене — она очень трудна. Нужна большая режиссерская опытность и чуткость артистов, чтобы не разыграть ее или слишком скучно, или с примесью грубого шаржа».

Разумеется, «труппа русских драматических артистов дирекции Н. Д. Кручинина», впервые «разыгравшая» пьесу «Дачники» вечером того же дня, не могла, просто не успела воспользоваться этим советом. Но, судя по всему, актеры под руководством главного режиссера Д. Бельского и режиссера Л. Ленского сами с большим вниманием отнеслись к произведению А. М. Горького, обнаружив верное понимание важнейших персонажей, событий и сцен.

И первым об этом заявил уже знакомый нам Перекати-поле. Через двое суток после премьеры в разделе «Театр и зрелища» «Самарская газета» публикует его короткий, во многом субъективный, а в чем-то и противоречивый отклик, конечно же, не претендующий на театроведческий анализ спектакля. Этот любопытнейший и своеобразный документ — важное свидетельство очевидца — стоит привести полностью: «Третьего дня было поставлено в первый раз в Самаре произведение Горького «Дачники». Спектакль собрал полный зрительный зал.

В одном из предыдущих номеров мы уже говорили о самом произведении, о его литературных и сценических достоинствах. Как и следовало ожидать, «Дачники» показали публике пьесой мало сценичной и местами скучной. Но публика слушала ее: во-первых, потому, что ее написал Горький, а во-вторых, потому, что в ней затрагивается жгучий вопрос об интеллигенции. Публика слушала... мнение Горького по этому вопросу.

Она хлопала, временами свистела или реагировала гробовым молчанием, сообразно с тем, что говорилось на сцене об интеллигенции.

Исполнители отошли на задний план. С ними считались лишь постольку, поскольку они не портили слов, вложенных в их уста Горьким. И надо отдать справедливость самарской труппе, она постаралась и не испортила произведение. Исполнение было ровное, дружное, видимо, артисты серьезно отнеслись к своим ролям».

Назовем же тех, кого Перекати-поле не упомянул в своем отклике, тех, кто «не портил слов, вложенных в их уста Горьким». В главных ролях самарцы увидели отличных актеров и актрис — Костюкова (Басов), М. Жвирблис (Варвара Михайловна), Л. Каренину (Калерия), Н. Волохова (Влас), Эльского (Шалимов) и других.

Вместе с Горьким артисты Самарского театра призывали спектаклем «Дачники» к решительному обновлению общества. Он словно кнутом хлестал «сереньких трусов и лгунов», донося гневный голос, мысли и чувства пролетарского писателя — буревестника русской революции — до тех, кто верил в торжество революции, кто боролся в те дни за свободу и справедливость.

К этому остается только добавить, что спектакль «Дачники» при переполненном зале, в той же раскаленной эмоциональной атмосфере, какая была на премьере, прошел еще несколько раз. И это в то время, когда театр часто вообще пустовал. И каждый раз на «Дачниках» публика в зрительном зале резко раскалывалась на два непримиримых лагеря. Как и на улицах Самары. Как и во всей России в октябре 1905 года...

С огромным успехом прошел в том знаменательном году еще один горьковский спектакль — «Дети солнца».

Интерес к этой пьесе в Самаре возник задолго до появления постановки в театре. Он разрастался с каждым днем, начиная с того момента, когда стало известно содержание пьесы, первый вариант которой был написан Горьким в камере № 39 Трубецкого бастиона Петропавловской крепости.

12 октября 1905 года «Дети солнца» впервые были поставлены в театре В. Ф. Комиссаржевской, в Петербурге. 24 октября состоялась премьера в Московском Художественном театре. А в ноябре — декабре «Дети солнца» начали триумфальное шествие по сценам крупных провинциальных театров.

В Самаре премьера «Детей солнца» должна была состояться 8 октября. Но именно в этот день бурное револю-

ционное движение непосредственно коснулось сотрудников и артистов театра, примкнувших к всеобщей политической забастовке. Неделю спустя «Самарская газета» по этому поводу писала: «Отзываясь на общее движение, труппа прекратила на некоторое время спектакли. С сегодняшнего числа они возобновляются. Труппа надеется спокойно продолжать свою культурную работу, прерванную, как и многое другое, борьбой народа».

Но, конечно, ни о какой «спокойной работе» в театре не могло быть и речи. Потому что весь город в те дни был охвачен тревогой. После штурма и взятия войсками и полицией народного дома, остервенелого разгрома митинговавших там трудящихся начались массовые аресты. Продолжая руководить борьбой, социал-демократическая организация переходит на нелегальное положение, в подполье. Оправившись от смертельного испуга, опираясь на верные штыки и сабли, местные власти пошли в наступление, стремясь репрессиями и преследованиями сломить, усмирить неблагонадежных, запугать борцов за свободу. Тайные и явные полицейские начинают с особым усердием «сопровождать» показ подозрительных спектаклей, представления крамольных пьес. И вот в такой «спокойной» обстановке в Самарском театре 18 декабря первый раз был показан спектакль «Дети солнца».

К счастью, мы располагаем печатными откликами, с десятилетиями обретающими «статус» документальности, и воспоминаниями, не только подтверждающими огромный успех пьесы Горького у передовой части самарской публики, но и дающими возможность представить отдельные актерские работы и некоторые художественно-постановочные особенности спектакля. В пространной рецензии, опубликованной в «Самарской газете» через день после премьеры, вполне естественно, много места уделено пьесе. Причем с первых же слов рецензент делает акцент на актуальности и даже злободневности идейно-тематического замысла и содержания произведения: «Очень старая поэтическая сказка о детях солнца, попавших на грязную многострадальную землю, об их ужасе перед жестокостью жизни, об их стремлении уйти обратно в светлые солнечные страны — повторена Максимом Горьким почти во всей полноте, но в применении к современной жизни». Отметив, что Горький «еще раз ярко подчеркивает» свое отношение к интеллигенции, автор статьи анализирует конфликт меж-

ду «идеальным» ученым Павлом Протасовым, его ближайшим окружением и жизнью, со всеми ее тяготами, заботами и драмами: «Мало того, дети солнца с тяжелым недоумением смотрят на эту жизнь. Она мешает им, она вносит дисгармонию в их чистые возвышенные чувства. И создается взаимное непонимание, вылившееся в пьесе в погром, где слесарь Егор предводителем толпой, а идеальная Елена Николаевна защищается с револьвером в руке».

Но дальнейшие рассуждения рецензента и особенно некоторые его оценки настолько контрастны и противоречивы, что порой решительно исключают друг друга. Вот образец типичного для того времени упрощенного понимания эстетических принципов драматургии Горького или, точнее, непонимания ее новаторской сути: «Пьеса написана в обычном стиле Горького. Рядом с поэтическими стихами Лизы звучат грубые слова босяка, рядом с горячими монологами о мощности человечества слышатся наглые речи горничной. Этот яркий калейдоскоп сменяющихся картин и создает успех пьесе». И тут же следует: «Действия в пьесе нет. Нет в ней и того «прагматизма», который делает из пьесы законченную житейскую правду. В ней только речи, блестящие остроумия и сенсационное подчеркивание злободневных «тем». Но, тем не менее, — талант сказался — «Дети солнца» литературное произведение, выдающееся из серенького ряда произведений профессиональных драматургов».

Трудно сказать, одно ли тут непонимание... Быть может, рецензентом и газетой, в которой к тому времени вновь воцарились цензурные порядки, тоже овладела тревога, неуверенность? Весьма возможно. Разумеется, это предположение не исключает того общего положения — и в критике и, особенно, в театре, — когда даже самые искренние и верные поклонники Горького, восторженно принимавшие и зачитывавшиеся его рассказами и повестями, никак не могли постичь тайну сценичности и природу драматизма его гениальных «сцен».

Не был исключением и Самарский театр. Хотя в данном случае, несмотря на отдельные слабости и просчеты, пьеса «Дети солнца» была прочитана глубоко, верно, поставлена серьезно, продуманно. Иначе она не слушалась бы «с захватывающим интересом», как об этом написано в рецензии, написано в самом начале разбора спектакля.

Вполне естественно, что достоинства и недостатки спектакля «Дети солнца» рецензент «Самарской газеты» рассматривал сквозь призму своего понимания этого сложнейшего философского произведения и своего отношения к особенностям стилистики пьесы: «Разыграна она была в городском театре с некоторыми шероховатостями, объясняющимися отчасти трудностью для исполнителей справиться с длинными монологами». И далее: «Г-н Волохов, например, изображавший Павла Протасова, скомкал несколько чудных мест роли. Протасов — это ушедший в свои научные открытия человек. Он до смешного рассеян, но прекрасен, когда заговорит о дорогих ему идеях... Ну а когда г-н Волохов запинался в монологах, «ел глазами» суфлера и перевирал слова, то впечатление публики расхолаживалось. А между тем у г-на Волохова были все данные для хорошего исполнения: и грим был удачен, и сцены были им ведены тепло и искренно — только надо было заучить роль».

Прервем на время чтение рецензии, чтобы не опровергнуть, но объяснить, «расшифровать» этот упрек г-ну Волохову, а заодно посмотреть на исполнителей центральных ролей и на весь спектакль глазами другого очевидца. Для этого обратимся к выдержкам из корреспонденции, которая была послана из Самары в журнал «Театр и искусство» в те же самые дни: «Труппа г. Кручинина вполне удовлетворительна для провинциального театра. Кто привык к тщательной постановке пьес на столичных сценах, конечно, отметит недостатки: так, артисты слишком внимательны к суфлеру, замедляют реплики, недостаточно тонко отделяют роли, вследствие небольшого числа репетиций, что объясняется коренными условиями провинциальной сцены. Самое большее, если пьеса при полном успехе пройдет 5—7 раз. Но в общем труппа настоящего сезона имеет много достоинств. Она обладает силами, особенно в мужском составе...

Из артистов скажем прежде всего о Волохове. Сильно драматические роли исполняются им с той осмысленностью, сдержанностью и теплотой, которые позволяют ожидать в нем развитие крупного таланта...

Молоденькая Жвирблис (исполнительница роли Елены Николаевны. — Авт.), с красивыми глазками и сценической наружностью, нравится публике... Очень хороша в ролях бойких горничных молодая артистка Дараган. Фима в «Детях солнца» в ее исполнении очень хороша...

В режиссуре (главный режиссер Бельский и режиссер Ленский) чувствуется опытная рука. Пьесы идут ровно, гладко, без шаржа, без переигрывания в погоне за дешевым эффектом, что так коробит в провинциальных сценах. Некоторые пьесы поставлены тщательно в смысле декораций («Вильгельм Телль») и даже обстановки («Дети солнца»). Намозолил только глаза потолок гостиной с четырьмя нарисованными на нем электрическими лампочками».

А теперь вернемся к рецензии «Самарской газеты»: «Сестру Протасова Лизу изображала г-жа Каренина. И надо ей отдать справедливость, она вполне справилась с этой ролью... Был даже момент, когда зрительный зал замер во время ее монолога. А такие моменты для артистки лучшая награда...» (Вспомните: «трудности для исполнения... длинные монологи»).

«Но зато публика была изумлена чрезвычайно плохим исполнением г-жи Рахмановой. Г-жа Рахманова должна была изображать необразованную молодую купеческую вдову (Меланию), страстно влюбленную в Протасова... Так вот г-жа Рахманова решила говорить на «о». Это было бы еще ничего, если бы она умела так говорить...

Хорошо и просто проведена роль врача Чепурного г-ном Костюковым».

И, наконец, высокая заключительная оценка, повторяющая начало разбора спектакля: «Пьеса слушалась переполненным залом с большим интересом». И подпись: «А. Г.».

Этот до некоторой степени документальный рассказ о памятном спектакле Самарского театра по праву должны завершить короткие строки воспоминаний народного артиста РСФСР Г. А. Шебуева, воспоминаний, «закрепленных» более чем тридцатилетним выступлением талантливого, большого мастера драматической сцены в роли Павла Протасова: «В жизни каждого из нас какие-то явления искусства остаются в памяти навсегда. По силе впечатления «Дети солнца» для меня именно такое событие.

Своим успехом этот спектакль обязан в первую голову известному артисту того времени Н. В. Волохову, игравшему центральную роль Протасова. Худой, стройный, с глуховатым, но приятным голосом, выразительными карими глазами, обаятельный в своей мягкой и тонкой манере игры, трогательный и в меру смешной, Волохов в роли Протасова был живым воплощением той части русской интеллигенции, которая уважала и любила свой народ, готова

была жить и работать для него, но не понимала его, не знала путей к нему. Были в этом спектакле и другие актерские удачи...

Высокое качество этого спектакля было достигнуто с трех обычных для того времени репетиций, вероятно, путем интуиции, зачастую по необходимости заменявшей тщательную разработку идей, сюжета и характеров действующих лиц, которая стала нормой для советского театра*.

Таковыми были горьковские спектакли Самарского театра. Показанные в период наивысшего революционного подъема, они вызывали широкий отклик зрителей, проходили в накаленной атмосфере митингов и демонстраций, являясь прямым откликом на события тех дней и участием в них.

✓ Кроме «Дачников» и «Детей солнца», успешно шедших в сезоне 1905/06 года, Самарский театр поставил инсценировку повести А. М. Горького «Трое». А в следующем сезоне, на четвертый день после его открытия «Вишневым садом» А. П. Чехова, 27 сентября 1906 года на сцене театра впервые была показана новая пьеса А. М. Горького «Варвары».

До Великого Октября герои Горького выходили на сцену Самарского театра в спектаклях «Чудаки» (1910 г.), «Васса Железнова» и «На дне» (1911 г.), «На дне» (1915 г.), «Мещане» (1916 г.) и «Дети солнца» (1917 г.).

«В годы после революции 1905 года искусство отражало неуклонное, все более углубляющееся разложение дворянской культуры...

Стремление к уходу в миры «потусторонние» или в жалкие переживания «пустынной» души тлетворно влияло на все без исключения сферы искусства и, пожалуй, с особой наглядностью обнаруживало свою пагубность именно в области искусства сцены...

~~Тенденции распада и разложения отражались на театре последнего предреволюционного десятилетия в самых разнообразных формах и во все более широком распространении бульварно-обывательской драматургии, сочетающей гривуазную адюльтерно-альковную тематику с сюжетами, непосредственно заимствованными из уголовной хроники,~~

* Максим Горький и Самара. Куйбышев, 1968, с. 364—365.

и увеличении числа театров-миниатюр, культивировавших фарсовый репертуар, стоящий на грани ничем не прикрытой порнографии...

Пьесы, проникнутые упадочными настроениями, надуманной декадентской символикой, сплошь и рядом доводившие натуралистические крайности до грани психопатологии, все в большей степени заполняют репертуар театров...»*.

Эти тенденции в той или иной степени проявлялись и на самарской сцене. Но, естественно, как и в каждом театре, его творческая практика в эти годы отличалась своеобразием и местными особенностями.

Г. Шебуев пишет в своей книге «Актерское счастье»: «Репертуар сезона составлялся с таким расчетом, чтобы угодить зрителям всех сословий. О том, что театр должен воспитывать, вести за собою публику, мало кто думал. В открытие обычно ставилась большая русская классическая пьеса, а затем в первые две недели шли те пьесы, в которых могли бы наиболее выгодно «показаться публике» лучшие актеры... Затем давались новинки сезона, пьесы самых известных драматургов: Горького, Чехова... и очень молодого в то время Леонида Андреева.

...Пьесы Л. Андреева не всегда шли с подлинным художественным успехом, но всегда с большим шумом. Если «Дни нашей жизни» имели настоящий успех, вызывая чувство протеста против тогдашнего русского общественного устройства, то «Жизнь человека» имела успех скандальный, внешний. Это была оригинальная по форме пьеса, но рассказывала она о заколдованном и предопределенном заранее круге жизни каждого человека, а потому и о бессмысленности всякой борьбы».

...В сезоне 1910/11 года событием, взволновавшим весь город, была смерть В. К. Мамонтова.

Много лет в фойе Куйбышевского драматического театра имени А. М. Горького висел большой портрет обаятельного молодого человека с выразительными, немного грустными и добрыми глазами. Около портрета до начала спектаклей и в антрактах всегда стояли притихшие, взволнованные зрители. Стояли и подолгу смотрели на талантли-

* Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 1, М., изд-во Академии наук СССР, 1954, с. 14.

вого артиста русской сцены, мужественного и благородного человека Виктора Константиновича Мамонтова, трагически погибшего в феврале 1911 года.

...В один из вечеров зрители, переполнившие уютный зал театра, смотрели спектакль «Лесные тайны». В роли Фавна выступал любимец самарской публики В. Мамонтов.

Спектакль шел своим чередом, и ничто не предвещало несчастья. Но вот наступила сцена Фавна с Лешим. Артист Нератов, игравший роль Лешего, зажженной спичкой нечаянно коснулся своего костюма, сделанного из сухой пакли. Костюм загорелся. Мамонтов, сам будучи в костюме из пакли, не задумываясь, бросился на помощь товарищу, стремясь сорвать с него горящую одежду. И ему удалось это сделать. Но в этот момент загорелся его собственный костюм, и пламя быстро охватило артиста.

В партере началась паника. Опасаясь, что загорятся декорации и начнется пожар, многие, давя друг друга, бросились бежать по узкому проходу. А Мамонтов, стараясь уйти подальше от декораций, страдая от сильнейших ожогов, с огромным трудом добрался до своей гримировочной. За кулисами в это время был Н. Собольщикова-Самарин. Увидев горящего, словно факел, Мамонтова, он схватил свою шубу и с помощью подоспевших актеров и сотрудников потушил огонь. Но было уже поздно... Через некоторое время артист умер.

На погребении Мамонтова выступил председатель самарской тетральной комиссии А. Смирнов. Воздав должное «незаурядному таланту», тонкой красоте, обаянию артиста, его мужеству и «высокому человеческому духу», А. Смирнов закончил свою речь следующими словами: «Мы разойдемся по домам в волнении и смущении, надеюсь, навсегда сохранив в душе воспоминание о последней, прекрасной роли артиста Мамонтова».

В 1911/12 году новый антрепренер В. Образцов собрал сильную труппу. Было много удачных постановок. Репертуар был интересный и разнообразный: Чехов, Горький, Сухово-Кобылин, Островский, Лермонтов, Шекспир, лучшие современные пьесы украшали афишу театра и ставились добросовестно, со знанием дела.

С 1912 года в Самарском театре начала работать труппа последнего антрепренера Н. Лебедева. В то время в соста-

ве этой труппы были К. Зубов и А. Крамов, ставшие впоследствии народными артистами Советского Союза.

Самарская сцена знала многих выдающихся актеров и актрис. Одни делали здесь первые шаги в искусстве. Другие, будучи уже известными, признанными мастерами, успешно играли два-три сезона подряд. Третьи, поразив публику силой актерского таланта, промелькнули, словно яркие звезды, навсегда оставив в истории местного театра свой неповторимый след. К последним, несомненно, относится Константин Александрович Зубов.

Зубов, по его собственному признанию, приехал в Самару «соблазненный более высоким окладом и наипервейшим положением». Он приехал из Киева, оставив прославленный театр, руководимый Н. Синельниковым. К. Зубов имел по тому времени отличное театральное образование и профессиональные режиссерские навыки, но не смог «по молодости лет» оценить достоинства театра Н. Синельникова, известного своей непримиримостью ко всему косному и рутинному.

Актерская труппа Самарского театра по своему составу была слабее тех, что играли здесь раньше. Что же касается режиссуры, то о ней сам К. Зубов оставил такое свидетельство в своих воспоминаниях: «А что представляла собой режиссура? Был у нас режиссер К. Федоров. Он всегда спал за режиссерским столиком. Вместе со мной тогда служил А. Крамов. Обы мы были молодые, оба озорники. Режиссер спит? Тем лучше. Забираем власть, сами ставим, намечаем задачи, определяем мизансцены...»

И если к этому добавить, что у Синельникова, где Зубов тоже играл первые роли, ставили за сезон всего десять-пятнадцать новых спектаклей, а в Самаре выпускали «под суфлера» до трех премьер в неделю, то легко можно представить «творческую атмосферу», в которой пришлось работать молодому актеру.

И все-таки молодость и талант сразу же привлекли к Зубову внимание самарских театралов. Г. Шебуев вспоминает: «Лучше всего принимала публика моего первого сезона молодого К. Зубова. Он тогда был в начале своего артистического пути, обладал, что называется, прекрасными данными для амплуа первого любовника — стройной фигурой, тонкими правильными чертами лица, легким музыкальным голосом, большим обаянием».

Особенно большим успехом тогда К. Зубов пользовался

в роли пылкого, обличающего Чацкого в «Горе от ума», страстного, гневного и страдающего Фердинанда в спектакле «Коварство и любовь». В другой драме Ф. Шиллера — «Разбойники» Зубов великолепно играл роль Карла Моора.

К. Зубов вообще отлично умел пользоваться своими врожденными способностями, своими актерскими данными. Поэтому он с одинаковым успехом мог выступать тогда и в роли царя Федора в пьесе А. Толстого, и в других ролях, далеких от его основного амплуа, но очень близких его индивидуальности характерного актера. В этом отношении любопытна еще одна творческая работа К. Зубова на сцене Самарского театра, которая почему-то выпала из поля зрения автора монографии Э. Цюрупы «Константин Александрович Зубов». Речь идет о роли Хлестакова, точнее, выступлении в этой роли во втором акте «Ревизора», который был показан в день двадцатипятилетия постройки каменного театра.

Таким образом, даже в короткий период работы в Самарском театре в той или иной степени в К. Зубове проявились черты будущего выдающегося артиста, режиссера и руководителя Малого театра, художника самобытного, мощного, глубокого.

Надвигались октябрьские события, коренным образом изменившие общественное положение театра и его роль в жизни народа. Партия большевиков в эту предреволюционную пору активно боролась против реакционных буржуазных течений в искусстве. В 1912 году газета «Правда» противопоставляла бжуазному театру новый «рабочий и крестьянский театр», который «создаст репертуар соответственно своим идеалам и стремлениям к свободе и истинной красоте, станет общедоступным и непохожим на современный городской театр, стремящийся более к забаве, чем к искусству»*.

Если бы не Великий Октябрь, говорил первый нарком просвещения ученый и драматург А. В. Луначарский, то русскому искусству, русской литературе угрожала бы печальная участь оказаться затопленным в болоте декаданса.

* Октябрьская «Правда» об искусстве и литературе, М., 1937, с. 253.



Через две недели после победы Октября вслед за Декретами о власти, о земле, о мире, Совет Народных Комиссаров издал декрет, который законодательно передал театры в ведение Государственной комиссии по просвещению, вскоре ставшей Народным комиссариатом.

Театр стал заполняться новым, демократическим зрителем. Новые зрители ждали от театра не только развлечения. Поэтому коммерческий репертуар нужно было вытеснять произведениями более значительными и художественными, более актуальными и верными жизненной правде. Это отвечало и требованию партии — дать самым широким массам представление о великих предшественниках революции, о вождях народных восстаний, о той обстановке, в которой мужали и зрели силы революционного пролетариата. И пока не было пьес, рассказывающих о переломном моменте истории, о крушении старого мира, театр обращался к мировой классике.

В декабре 1917 года председатель театральной комиссии в Самаре А. А. Смирнов выступил с подробным анализом творческой и финансовой деятельности городского театра, придерживавшегося репертуара «строго литературного характера».

На афишах самарских театров — сразу после революции в городе одновременно работали иногда два, а иногда и три драматических коллектива — начинают преобладать и пользуются успехом «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Чайка» А. П. Чехова, «Идиот» Ф. М. Достоевского, «Иудушка» М. Е. Салтыкова-Щедрина, пьесы А. Н. Островского и Мольера, инсценировки произведений И. С. Тургенева. Особенно

следует отметить внимание к драматургии М. Горького. Сезон 1918/19 года открылся в городском театре 19 октября, вскоре после освобождения Самары от белогвардейцев, «Последними». Начался новый этап в творческой биографии театра — советского театра, утверждающего принципы социалистического реализма в искусстве.

В этом же сезоне коллектив театра одним из первых в России поставил «Враги» А. М. Горького, запрещенные до революции. В последующие сезоны самарцы увидели «На дне», «Дети солнца» и другие произведения буревестника революции. Одновременно ставятся «Королевский брадобрей» А. В. Луначарского, «Стенька Разин» В. Каменского, «Взятие Бастилии» Ромена Роллана. «Революция открыла театру русскую историю... Исторические спектакли... производят на публику, и в особенности на публику демократическую, неизгладимое впечатление», — писал А. В. Луначарский в 1919 году.

26 августа 1919 года Советским правительством был принят декрет «Об объединении театрального дела». В декрете, подписанном В. И. Лениным, указывалось, что для «регулирования всего театрального дела в России учреждается Центральный Театральный Комитет», на который возлагается обязанность осуществлять «высшее руководство всеми театрами, как государственными, так и принадлежащими отдельным ведомствам». Театры стали национальным достоянием. Советское государство принимало на себя ответственность за их дальнейшую судьбу.

Новые руководители города — работники партийных, советских и профессиональных организаций — проявили живую заинтересованность в театре. Вот как об этом вспоминает первый советский режиссер Самарского театра З. Славянова: «В октябре 1918 года, большевистское руководство гг. В. Куйбышев, А. Галактионов, Н. Шверник соборало в Самарском городском театре хорошую труппу, а мне доверило высокую честь быть режиссером, стать первой женщиной — профессиональным режиссером на периферии. Это было исключительным явлением и в моей жизни, и в театральном мире вообще. Мое появление в коллективе было встречено недружелюбно, особенно мужчинами. Мне говорили они: «Вот что, дамочка, если хотите работать актрисой, милости просим, а режиссером не балуйтесь, не бабье это занятие». Иронические взгляды, шепот, смешки принесли мне немало бессонных ночей и слез.

Поддерживали меня только директор П. В. Петров и художник В. В. Гундобин. Со слезами я жаловалась тов. Куйбышеву: «Уйду из режиссуры». Тов. Куйбышев посмотрел на меня и сказал: «Жаль! Мы, значит, вас переоценили. Жаль, что в такое время вы так малодушно сдаете позиции, — а потом мягко-мягко добавил: — Подумайте, прошу вас».

Его слова произвели на меня очень большое действие. С тех пор я стала верить в себя...

Начальником отдела искусств при Самарском губисполкоме был бывший ивановский рабочий, старый большевик. Он написал и предложил театру пьесу «Изгнание» из жизни политических ссыльных. Мне выпала на долю честь ее ставить. Пьеса не представляла из себя большой литературной ценности, но она впервые заставляла актеров работать над образами людей подполья, ссылки. С ней вместе впервые на сцене Самарского театра появились образы участников революционной борьбы за освобождение трудящихся, с их особым миром чувств, идей, взаимоотношений».

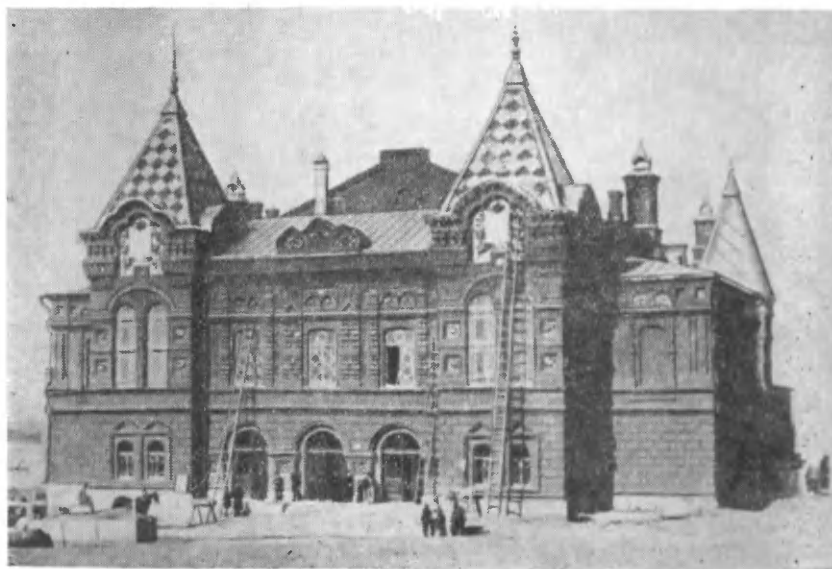
Самарские рабочие и красноармейцы, пришедшие на премьеру, восторженно встретили спектакль.

Шла гражданская война... 7 апреля 1919 года В. И. Ленин подписывает постановление об учете сценических и театральных работников «на предмет возможного использования их по обслуживанию фронта и тыла Красной Армии по профессии». Передвижные труппы и агитпоезда формируются во всех крупных городах. «На днях из Самары, — сообщал «Вестник театра», — культпросвет Туркфронта отправил на фронт поезд-театр. Открытая сцена оборудована на платформе и снабжена всеми техническими приспособлениями. При поезде имеется хорошая библиотека-читальня. С поездом поехала труппа из рабочих и красноармейцев — учеников студии культпросвета».

Активная поддержка советских и партийных руководителей помогала театру преодолевать немалые организационные и материальные трудности. А каковы подчас были они, свидетельствует сообщение Самарского отделения РОСТА, опубликованное в газете «Коммуна» 9 августа 1921 года: «Тяжелые условия жизни в Самаре особенно отразились на работниках искусства. Они не получают с мая месяца ни жалования, ни продовольствия. Такое по-



Самарский деревянный театр. Рисунок Г. Подбельского.



Окончание постройки каменного театра.



Модест Иванович Писарев.

Чепурной — народный артист
РСФСР М. Аренский.
«Дети солнца» М. Горького.



Лизавета — П. Стрепетова.
«Горькая судьбина» М. И.
Писемского.



Саливон Чеснок — заслу-
женный артист РСФСР
А. Чалый.
«В степях Украины»
А. Корнейчука.



Виктор Константинович Мамонтов.



М. Дневский.



Констанция Львовна — заслуженная артистка РСФСР
Е. Фролова.

«Обыкновенный человек» Л. Леонова.



**С. М. Киров — народный артист РСФСР В. Кузнецов, генерал Реутов — народный артист РСФСР Г. Шебуев.
«Крепость на Волге» И. Кремлева.**



**Семен Хватов — заслуженный артист РСФСР Н. Кузьмин,
«Рядом — человек» В. Молько.**

ложение для артистов дальше допускать нельзя, так как в противном случае Самара рискует остаться без театра. Одно из культурных предприятий ликвидируется, и рабочему в такое тяжелое время негде будет отдохнуть душой».

В те трудные дни появился в Самаре молодой актер К. Скоробогатов, бывший рабочий Обуховского завода, успешно начавший артистическую карьеру в любительских и рабочих кружках и народных театрах Петрограда. К. Скоробогатов так описывает свое появление на самарской сцене: «Приехав в Самару, я, конечно, сразу же отправился в городской театр... Вид у меня был совсем не импозантный: белые брюки, рубашка, буханка хлеба под мышкой. А в Самарском театре атмосфера важная, чинная.

Главный режиссер Н. М. Немиров сказал сухо:

— Скоробогатов? Из Петрограда? Не слышал... К тому же мне нечего вам предложить...

Я уже знал, что труппа должна была начать репетиционную работу над пьесой Д. С. Мережковского «Павел I». Состав на этот спектакль был собран, как сказал режиссер. Но через неделю меня позвали в театр. Заболел актер, назначенный на крохотную роль генерала Депрерадовича, я справился с ней, и мне дали сыграть Константина, сына императора. Когда и эта роль пошла, мне поручили играть Александра — после Павла наиболее сложный и важный образ драмы.

Ведущим актером был здесь Дмитрий Александрович Летковский, который накануне одного спектакля охрип. Роль Павла передали мне. Так я оказался премьером самарской труппы*.

К. Скоробогатов быстро вошел в сложную театральную жизнь Самары того бурного и голодного времени. В самарских театрах, кроме Павла I, К. Скоробогатов сыграл Вагина и Чепурного в «Детях солнца» М. Горького, Шаховского в «Царе Федоре Иоанновиче» А. Толстого, короля в «Королевском брадобрее» А. В. Луначарского, Фабрицио в «Хозяйке гостиницы» К. Гольдони, главную роль в «Иудушке Головлеве» М. Е. Салтыкова-Щедрина и другие. Уже один этот перечень сыгранных ролей крас-

* Жизнь и сцена. Лениздат, 1970, с. 105.

норечиво говорит о направленности и масштабе серьезной творческой практики самобытного, острохарактерного актера на самарской сцене, где в те сезоны «каждый месяц, а то и дважды в месяц» показывались новые спектакли.

Но Скоробогатов не ограничивался и без того большой и напряженной сценической работой. Самородок из народа, полный сил и желания стать настоящим художником сцены, он продолжает в Самаре самообразование. Совершенствуя свое актерское мастерство, он идет на встречу и даровитой молодежи — преподает постановку голоса в драматических школах при городском театре и губпрофсовете. Но и это еще не все. Выходец из рабочей самодеятельности, не порывавший связи с народными и красноармейскими театрами, Константин Васильевич и в Самаре охотно режиссирует в любительском кружке клуба чекистов, ставит там классические и современные революционные пьесы.

Так факты творческой биографии выдающегося советского актера-гражданина становятся строками истории самарской сцены, которую создавали многие поколения артистов, режиссеров и художников.

Этот период для советского театра в целом, а следовательно, и для театра в Самаре, был периодом становления. Еще только складывался новый репертуар, еще только ищались организационные формы нового театра. В первые годы нэпа в городе работают случайные труппы, как в калейдоскопе мелькают названия спектаклей, фамилии актеров и режиссеров, снова начинают преобладать пьесы откровенно развлекательные. Косяком пошли дореволюционные боевики: «Дон-Жуан Австрийский», «Золотая клетка», «Рай и блудница», «Трильби», «Госпожа Икс», «Вера Мирцева», «Генрих Наваррский». Отчасти в этом проявилась растерянность многих работников искусства в первые годы нэпа. Эта растерянность вела к тому, что театры, формируя репертуар, потакали примитивным вкусам нэпманской публики, начавшей заполнять первые ряды партера. В газете «Коммуна» 8 августа 1922 года было напечатано взволнованное зрительское письмо: «Если непосильны для постановки революционно-пролетарские пьесы, если их мало, то отчего не взяться за последние дореволюционные произведения русской и иностранной литературы, которые несравненно больше отвечают настояще-

му, чем затхлое обывательское старье? Горький, Чехов — неисчерпаемый источник, готовый дать богатую пищу пылливому уму, желающему жить и работать. При настоящей же постановке дела театр совершенно теряет свое значение и смысл».

Такие протесты появлялись нередко. Перелом наметился только в 1926 году, когда театр в Самаре окончательно стал государственным.

— Это был канун первого десятилетия Великой Октябрьской революции. Начинали появляться произведения советской драматургии, которым суждено было впоследствии стать ее золотым фондом: «Шторм» В. Биль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова, «Разлом» Б. Лавренева: Все эти пьесы шли и на сцене Самарского театра.

— «Любовь Яровая» К. Тренева была поставлена в октябрьские праздники 1927 года. Это героическое представление превратилось в большое и волнующее событие в общественной и культурной жизни города. Спектакль рассказывал о тех, кто делал революцию и защищал ее завоевания в годы гражданской войны.

Театр поставил этот спектакль на одном дыхании. Каждый персонаж бескомпромиссно и твердо отвечал на вопрос: «Кто ты? С кем ты?» Только борьба, кровавая, смертельная борьба с классовым врагом может привести к победе и закрепить ее — вот лейтмотив спектакля, который дошел до зрителя, воодушевил его и заставил стоя аплодировать театральному коллективу.

После окончания премьеры состоялась конференция зрителей-рабочих. Они не очень разбирались в терминологии и выражали свое мнение, оперируя в основном понятием правды жизни.

— Главное достоинство спектакля в том, что от него веет духом революции. Смотришь — и вспоминаешь, в каких условиях приходилось бороться.

— Очень правдиво. Именно так и было. Наши подпольщики революцию в муках делали и защищали. А белые свою судьбу в дорогих кабаках пропивали.

— Вот Швандя. Он сам еще не очень грамотный, хотя за большевиков всей душой. А дайте ему время, наберется грамотности — всех профессоров за пояс заткнет. А к тому все идет, что мы жить будем лучше и грамотными все будем. Очень полезное представление.

Так оценивали самарские рабочие «Любовь Яровую».

В том же году самарцы смотрели «Шторм» В. Билье-Белоцерковского. К сожалению, этот спектакль театру не удался. Он получился рыхлым и эскизным, хотя, как замечает рецензент, в руках у труппы был сильный драматургический материал, захватывающий дыханием революционной бури, ветром жестокой классовой схватки, да и сам актерский коллектив был достаточно силен и талантлив, чтобы справиться с задачей.

Зато 1928 год подарил самарцам два значительных спектакля — «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова и «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова.

Тот же театральный критик Н. Эн, который упрекал театр за слабую постановку «Шторма», начинал свою рецензию о «Мятеже» такими словами: «Диктатуре «Ваньки Ключника», которым заболела вся Самара, кажется, нанесен весьма основательный удар».

Вспоминая о бурном успехе на самарской сцене «Разлома» Б. Лавренева, он пишет, что на этот раз город переживает не меньший подъем.

✓ «Мятеж» и в самом деле не мог не волновать. Все в нем дышало жизнью, все возбуждало интерес и зрительское участие.

Театр взволнованно говорил о большевиках, для которых нет дела выше счастья народа, нет жертвы, которой бы они не принесли во имя торжества ленинской идеи, подвига, который бы они не совершили для победы нового строя.

Режиссер Б. Ремезов создал крепкий, целенаправленный, реалистический спектакль.

Особенно удались ему народные сцены, в которых стихия сталкивается с волей и убеждениями героев коммунистов. Это митинг, организованный Фурмановым и его товарищами в мятежной крепости, захват восставшими штаба и финальная сцена, в которой красноармейцы, осознав силу большевистской правды, идут выполнять приказ командования — освобождать Фергану.

Большой успех выпал в этом спектакле на долю исполнителей трех ролей: комиссара Фурманова, которого играл Жаринов, большевика-узбека Ташлата (Нельский), вожака мятежников Караваева (Петров).

«Бронепоезд 14—69» вызвал еще более восторженный прием у самарского зрителя. Спустя несколько дней после премьеры газета «Средне-Волжская коммуна» отвела

этому спектаклю целую страницу. С откликами, оценками, замечаниями, предложениями выступали рабочие и служащие, красноармейцы и сами театральные работники. Мнение было единым: поставлен прекрасный, нужный, умный и интересный спектакль, который послужит прежде всего делу политического воспитания молодого поколения, вступившего в сознательную жизнь уже после революции и гражданской войны. Театральный коллектив, загоревшийся пьесой, отнесся к ней очень ответственно. Несмотря на увлечение формализмом, конструктивизмом и другими «измами», которым были подвержены театры того времени, а Самара не была исключением, актерский коллектив решил ставить «Бронепоезд» в чисто реалистическом ключе. Он справедливо считал, что такие героические страницы из истории Родины, как борьба сибирских партизан против колчаковщины, не нуждаются ни в каких формалистических выкрутасах и приспособлениях. Правда борьбы и жизни должна говорить сама за себя в чисто человеческом, реальном плане. И прежде чем приступить к репетиции, актеры, режиссеры, художники пошли в паровозное депо, знакомились с работой железнодорожников, советовались с ними, прочли им и обсудили вместе с ними пьесу.

И недаром таким достоверным получился этот спектакль, передающий накал схватки двух противоборствующих сторон. Громом аплодисментов встречали и провожали самарцы появление на сцене полюбившегося им темпераментного, волевого героя спектакля — командующего партизанской армией Вершинина, которого талантливо, с увлечением и любовью к своему герою играл Любич.

Вообще в спектакле были заняты очень сильные актеры, глубоко проникавшие в психологическую суть образов, которые им предстояло раскрыть. Капитана Незеласова играл Южанский Ваську Огорока — Кольцов, Син Бин-у — Назаров, Семена Семеновича — Высоцкий.

Успех «Бронепоезда» укрепил театр в его стремлении развивать историко-революционную тему.

В краевой газете было опубликовано «Обращение работников театра к организованному зрителю», где говорилось о том, что творческий коллектив намерен делать все, чтобы подчинить искусство задачам классовой борьбы за социалистическое строительство. «...Отсюда и наша репертуарная установка на массового зрителя и окончательное преодоление давления на театр мелкобуржуазных вкусов.

Наличие в репертуарном плане таких пьес, как «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова «Человек с портфелем» А. Файко, «Рельсы гудят» В. Киршона... позволяет нам определить классовое лицо театра».

Началась коллективизация. И в репертуаре Самарского драматического театра появляется пьеса Е. Яновского «Ярость». Она, по существу, первая вскрыла те революционные процессы, ту классовую борьбу, которая происходила в современной советской деревне, и зрители тепло ее приняли.

Однако сама организация театрального дела не позволяла закрепить успех. Непрерывные смены режиссеров и актеров не давали им времени найти общий язык, серьезно и длительно работать над спектаклем.

Появление значительных пьес показало, что развитие театрального искусства тормозится отсутствием постоянных коллективов.

Осенью 1930 года созывается съезд театральных работников Средне-Волжского края, призванный в соответствии с правительственными решениями обсудить условия создания стационарных театров. Решающие перемены происходят в следующем, 1931 году.



Начало тридцатых годов. Время решительных сдвигов в истории нашей страны. Крутые повороты происходят и в жизни Самары. Небольшой губернский город превращается в центр огромного Средне-Волжского края. И Самарский театр начинают именовать высоко и ответственно: краевой.

Бурные события социальной жизни, стремительно развивающийся процесс рождения нового человека требовали от театров целенаправленной, единой художественной линии, осознанной эстетической программы. Но именно этого не было и не могло быть в театре, когда на сцене по давней провинциальной традиции еще господствовал актерский индивидуализм. Премьером труппы вне всяких сомнений был Наум Соколов, находившийся в ту пору в самом зените своей известности.

Огромный опыт человека, вышедшего на сцену в 1903 году, сочетался со смелостью и неожиданностью сценических решений, тончайшее психологическое мастерство — с темпераментностью, с гротесковой яркостью красок. Но именно Н. Соколов, как вспоминает хорошо его знавший Г. Шебуев, «был художником эгоцентрического склада» и часто не очень думал о своих партнерах». Даже в эпизодах он хотел быть единственным центром зрительского внимания. Дело доходило до того, что, играя в «Ледоломе» К. Горбунова роль деревенского писаря, Соколов пел под баян популярную блатную песню «С одесского кичмана бежали два уркана». Делал он это очень талантливо, имел огромный успех, но к изображению коллективизации в завожской деревне сей вставной номер, конечно, никакого отношения не имел. Театральная сцена пре-

вращалась в эстраду, в трамплин для демонстрации необычайных многосторонних способностей актера.

Как говорят, дурные примеры заразительны. За Соколовым по опасной дорожке премьерства шли и другие. Конфликты, написанные драматургами, своеобразно дополнялись (и часто оттеснялись) поединками актеров-соперников. Конечно, подобная ситуация в особенно трудное положение ставила режиссуру. И. А. Ридаль, и А. Канин отлично понимали, что новая жизнь требует и новых сценических решений. И они искали, упорно, неутомимо. Но основная, важнейшая цель поисков — правда человеческих характеров оказывалась для них недоступна. Не было собственного осмысления нового в жизни, не было взаимопонимания с актерами, не хватало и пьес, которые позволили бы делать серьезные психологические открытия. И тогда в погоне за новизной режиссура вступила на путь сомнительных экспериментов. Так, спектакль «Горе от ума» начинался звучанием церковных мелодий, под которые Фамусов, стоя на коленях, иступленно молился. Однако икона внезапно освещалась сзади, и зрители отчетливо видели циничное изображение обнаженной женщины. Эротический характер разоблачения фамусовской Москвы выдерживался и дальше — в сценах Софьи и Молчалина, Лизы и Петрушки. Чуждость Чацкого этому развратному миру подчеркивалась тем, что он ходил по сцене, лишенный всех черт героя-любownika, некрасивый, сутулый, с мрачным озабоченным лицом, на котором неожиданно и вызывающе сверкали большие черные очки.

Такие режиссерские новации превращались в самоцель и ничуть не помогали раскрытию подлинного содержания пьес. А когда внешние режиссерские трюки применялись по отношению к несовершенной драматургии, зритель зачастую вообще не понимал спектаклей. Так было, например, с пьесой И. Микитенко «Светите, звезды». Ставил ее почему-то художник С. Сережин, ставил как ораторию. В спектакле было вовсе потеряно действенное начало, актеры декламировали и невольно попадали во власть штампов. Мнимое формалистское новаторство оборачивалось худольностью, схематизмом, шаблоном.

24 марта 1931 года в редакционном комментарии к рецензии, зафиксировавшей очередную неудачу, «Рабочая Самара» писала: «От прорыва к прорыву, без плана, без системы лихорадочно живет крайдрамтеатр. Театр не зна-

ет, что он будет ставить завтра. Труппа три недели не репетирует. Зритель не ходит».

Но именно в это время очень далеко от Самары произошли события, надолго определившие будущий подъем Самарского театра. Весной 1931 года группа молодых актеров Ленинградского академического театра драмы — В. Киселев, Н. Симонов, Г. Соловьев — попросили освободить их от работы. С. Цимбал, исследователь творчества Н. Симонова, объясняет этот поступок тем, что «зрело в отдельных актерах тоскливое чувство необъяснимой, не укладывающейся ни в какие общепринятые формулировки неудовлетворенности. Были роли, но хотелось почему-то других ролей, был, в конце концов, успех, но хотелось почему-то другого отклика и другого успеха. Нужны были перемены и вовсе не ради самих перемен, а потому что накопилась внутренняя энергия, которая уже не могла найти себе выхода в сложившихся обстоятельствах».

Роли у молодых актеров, конечно, были — Н. Симонов сыграл на академической сцене даже Чацкого. Но разрыв между запасами внутренней энергии и размерами участия в театральной жизни образовался совершенно явственным. Молодые актеры хотели не только ролей, точнее говоря, они иначе представляли себе свою собственную роль в искусстве, а на академической сцене не видели простора для инициативы, не могли создавать свой театр.

И вот ленинградцы, после целого ряда столкновений порвав с «Александринкой», оказались на родине Симонова — в Самаре. Сначала здесь появилось уже названное «бунтарское» трио, потом к ним присоединились А. Кистов, В. Меркурьев, А. Павлычева, Ю. Толубеев. В этом переезде в Самару сказался и молодежный романтический порыв, но были и свои эстетические поиски. Актеры, променявшие крупнейшие театры Ленинграда на трудную жизнь в Самаре, надеялись, что «со временем краевой театр по художественным постановкам станет одним из лучших театров страны». Так писала газета «Волжская коммуна» в редакционной статье. А через некоторое время Г. Соловьев решительно заявил: «Говорят, что наш театр — лучший провинциальный театр. Это очень приятно, но совсем недостаточно».

Эти слова, сказанные актером в сентябре 1933 года, после двух лет пребывания в Самаре, достаточно ясно показывают, какими планами вдохновлялись ленинградцы,

переезжая на Волгу. Они хотели создать театр, который встал бы — по уровню художественности, по актуальности репертуара, по действенности спектаклей — рядом с лучшими столичными.

Об этом более решительно писал и говорил Н. Симонов, сыгравший в становлении Самарского театра роль особую. Он выступал как актер, режиссер, художник, организатор и педагог театральной студии. Наконец, вначале он был директором театра, а затем, после приезда А. Кистова, передал ему обязанности директора и остался художественным руководителем. А по существу все эти три сезона (с осени 1931 по лето 1934 года) Н. Симонов стоял во главе театра, определяя его творческую жизнь. Поэтому стоит перечитать старые газетные страницы, которым Н. Симонов когда-то доверял свои планы и мечты:

«Наше искусство должно быть идейным и страстным».

«В борьбе за качество продукции театр решительно отказывается от тех современных пьес, где идеология подменена голой агитацией, а художественное изображение — антихудожественной схемой, от пьес, что шумят, но не призывают, агитируют, но не убеждают».

«Мы должны стать театром большого ума и большого сердца» — так несколько декламационно говорилось в программных заявлениях Симонова. Его главное устремление очевидно. Он жаждет спектаклей, которые ставили бы большие вопросы эпохи, он хочет «убеждать зрителей в истинности важнейших и глубоких мыслей способами и приемами театра».

Н. Симонов стремится объяснить массовому зрителю, что «способы и приемы театра — это прежде всего сценическое действие»: «Внешнее действие на сцене, — пишет он, — забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее — зажигает, захватывает нашу душу и владеет ею. Внутреннее действие должно стоять на первом плане».

Ныне такие разъяснения могут показаться наивными, азбучными. Но тогда очень немногие зрители разбирались в этих вопросах. В критике еще шли баталии вокруг «живого человека», «психологизма», признания факта самодовлеющей эстетической ценности. А Н. Симонов смотрел в будущее и верно определял перспективы советского театра. В этом плане интересно вспомнить совместную статью Н. Симонова и главного режиссера Н. Холмогорова, опубликованную 14 мая 1932 года. Молодые руководители те-

атра, подводя итоги первого сезона своей деятельности, писали: «Работа шла по линии решительной борьбы с актерским ремесленничеством, трафаретом, штампом, игрой «приблизительных чувств», т. е. с такой игрой, когда образ нового человека подгоняется под старое амплуа, выявляется старыми приемами.

Театр осуществлял задачу постепенного раскрытия образа, показа образа не в статической завершенности, а в динамике, в росте, в непрерывном возникновении новых и уничтожении старых качеств и особенностей под влиянием окружающей действительности».

Деклараций, свидетельствующих о верном понимании художественных задач, было много. Но, конечно, самое интересное заключается в том, чтобы выяснить, как осуществлялись эти верные, но и очень уж общие слова, как манифесты превращались в спектакли.

За три года пребывания в Самаре Симонов сыграл не так уж много — всего шесть ролей. Важнейшие из них — шахтер Гнат Орда в «Деле чести» И. Микитенко, комиссар Лосенко в «Мстиславе Удалом» И. Прута, начальник строительства Гай в «Моем друге» Н. Погодина, секретарь окружка Михайлов в «Хлебе» В. Киршона — определяют главную линию его актерского творчества: создание образа передового советского человека, большевика-руководителя. Как режиссер он ставил «Смерть Пазухина» Н. Щедрина, «Суд» В. Киршона, «Привидения» Г. Ибсена, «Егора Булычова» М. Горького. Здесь очевидно стремление к репертуарному многообразию, к освоению классического наследия. Недаром среди лучших спектаклей театра в это время оказались «Доходное место», «Свадьба Кречинского», «Правда хорошо, а счастье лучше». И когда анализируешь жизнь театра в эти три симоновских года, то ясно видишь ее основные направления: романтико-героическая советская пьеса, социально-психологическое исследование современной жизни, обличение и критика мира корыстолюбия, наживы, угнетения, безнравственности.

[Самарским дебютом Н. Симонова была роль Гната Орды в спектакле «Дело чести».] Гната Орду зрительный зал принял доверчиво и взволнованно. Да и как было не поверить в это усталое, худое, суровое лицо, в которое, кажется, навек въелась угольная пыль. Как было не поверить в эти умные, пронизательные глаза под кустами бровей, в эту могучую, но слегка согбенную фигуру, которой уж никогда

не суждено разогнуться. И. Микитенко прямолинейно написал путь старого шахтера, который не может представить себе жизнь без привычной тяжести обушка. Но схематический пунктир драматурга оказался для Симонова достаточным поводом, чтобы создать, как тогда писали и говорили, живого человека из мяса и нервов. Не имея в своем распоряжении богатого и тонкого текста, актер сам наполнял внутреннюю жизнь старого шахтера такими оттенками, что зритель стал свидетелем сложнейших переживаний, глубочайших психологических сдвигов.

В спектакле «Дело чести» Самара впервые увидела и актера В. Киселева. Он играл летуна Зануду — тоже схематичную, прямолинейную фигуру. Но и Киселев не ограничился внешним решением роли, хотя оно было само по себе очень выразительно. Одутловатое, какое-то вялое лицо, курносый, словно расплюснутый нос, узкие щелки глаз из-под большого, низко нависшего мятого-пермятого козырька фуражки — все это сразу вызывало смех. Но Киселев, обладавший редким комическим дарованием, никогда не стремился только к тому, чтобы повеселить зрителя. Его Зануда был и жалок, и отвратителен, в нем, кажется, обобщались пороки всего человеческого сора, который тогда, в первые годы индустриализации, оказывался на поверхности, стремясь прицепиться к рабочему классу.

В этом спектакле были еще две большие актерские удачи: Шарлахов в роли управляющего шахтой Малахова, хитрого, ловкого и упорного демагога, и Грей в роли секретаря парткома Вершигоры, который жил на сцене как совесть и ум всего коллектива шахты. И у Грея схема превращалась в живой обаятельный характер, полный дерзкой веселой энергии, подлинного человеколюбия и подлинной способности убеждать.

Все эти артистические победы, конечно, рождались не сами по себе. Спектакль «Дело чести» был дебютом режиссера Н. Холмогорова. Отдавая дань моде, он вновь назвал спектакль ораторией, но одновременно добавил определение «социально-психологическая». И работал Холмогоров не над тем, чтобы поставить произведение декламационное, условно-поэтическое, а именно над тем, чтобы раскрыть личные переживания и личные драмы людей, чтобы сквозь них зритель увидел основные социальные проблемы времени. И это удалось. Режиссер и актеры нашли

друг друга, объединились пониманием творческих задач и победили. Так была написана первая страница в истории нового Самарского театра.

Затем последовал «Страх» А. Афиногенова. Уже выбор пьесы показывал, что Холмогоров и Симонов принялись за строительство психологического театра. «Страх» был в то время пьесой, вызывавшей острые дискуссии. Они сказались и в оценках самарской критики. 4 февраля газета «Рабочая Самара» назвала спектакль «большим достижением», а 17 февраля опубликовала разносную статью Н. Быстрова и Н. Басова.

На этом эпизоде стоит остановиться не только потому, что он интересно характеризует особенности времени и условия, в которых работал театр. Разгром, учиненный спектаклю «Страх», получит затем дальнейшее развитие и станет причиной серьезных событий в культурной жизни Самары.

О чем же писали рецензенты? Тон их был категоричен. «Классовый враг преподнесен театром в очень мягких, теплых, душевных тонах». Таков был приговор образу профессора Бородина, которого действительно тонко и душевно играл В. Мартынов. Но критики не хотели принять эволюцию старого ученого. Окрестив Бородина неисправимым идеалистом, они решительно отказывали ему и в праве и в возможности перейти на иные позиции. Их не смущало даже то обстоятельство, что Афиногенов писал пьесу именно о том, как старая интеллигенция начинает понимать и принимать правду большевиков.

С позиций унылого схематизма критики выступили и против Симонова, игравшего роль маскирующегося чужака Цехового. И здесь тон самый категорический: «Огромная ошибка — образ Цехового. До половины действия образ Цехового не ясен. Кажется, что это фигура положительного коммуниста». Сегодня читать такие обвинения смешно. Симонов блестяще играл способность классового врага к мимикрии, а ему внушали: не нужно никаких масок. Выходи на сцену и с первого момента дай понять зрителям, что ты враг и мерзавец.

В ту пору над такими обвинениями смеяться не приходилось. Вульгарный социологизм был еще слишком силен, и подобные требования звучали достаточно грозно. Но театр выдержал атаку, не позволил увести себя с той дороги, по которой были сделаны только первые шаги. Стрем-

ление к углубленному психологизму осталось. Впрочем, на какой-то момент Симонов дрогнул.

У театра было немало и других трудностей. Приходилось работать в необорудованном помещении, не было нормальных условий для репетиций. Не было и жилья. Многие актеры ютились в здании театра. К тому же в феврале лопнул котел парового отопления, и холод вызвал эпидемию гриппа. А тут еще прокурорская рецензия, свидетельствующая о том, что творческая программа театра отвергается местной критикой. С 23 февраля дирекция отменила спектакли, а Николай Симонов подал заявление об уходе.

И тогда произошло событие, внешне неожиданное, но закономерное по существу.

1 марта 1932 года «Правда» опубликовала редакционную статью «Что такое театральная рецензия». Обозреватель «Правды» иронически сообщал, что газета «Рабочая Самара» так отвечает на вопрос, поставленный в заглавии: «Рецензия — это когда критики подробно рассказывают о своих впечатлениях от просмотренных спектаклей, поучают авторов и постановщиков».

Невежественная наивность этого определения — от впечатлений к поучениям, как показывала «Правда», и приводит к вульгарности оценок, неквалифицированным суждениям, развязности стиля. Статья о «Страхе» была осуждена безоговорочно. И театр сразу почувствовал мощь партийной поддержки. Секретариат Самарского горкома ВКП(б) принимает решение по поводу ошибок городской газеты, обязывает ее серьезнее, глубже, основательнее освещать художественную жизнь. Забегая вперед, скажем, что конфликт между вульгарной критикой и театром этим все-таки не был исчерпан. 1 ноября будет сыграна премьера пьесы И. Прута «Мстислав Удалой», и, как ни странно, опять на страницах «Рабочей Самары» оценка начнет раздваиваться. Сначала, 2 ноября печатаются отклики под восторженным заголовком: «Как доставалась победа». А ровно через 10 дней все тот же упрямый догматик Н. Басов разносит пьесу за то, что в основе ее сюжета — невероятное, исключительное событие. За этим рассуждением стояло глубочайшее непонимание самой природы художественного творчества, сведение реализма к бытовщине, к бескрылой копиистской литературе.

Н. Басов категоричен: «С военно-исторической точки зрения пьеса ценности не имеет». Но рецензенту некуда

даться от того бесспорного факта, что спектакль вызвал огромный интерес, волнует зрителей, утверждает правду революции. Поэтому Н. Басов небрежно замечает: «Пьеса выезжает на игре актеров».

И этот рецидив вульгарно-проработочной критики получил должную оценку секретариата крайкома ВКП(б). Редакция газет решительно предлагалось повысить идейно-политический уровень рецензий, прекратить дезориентацию зрителей. Впрочем, ошибочная оценка «Мстислава Удалого» была только незначительным эпизодом, ибо к тому времени театр уже завоевал доверие города и сам твердо поверил в истинность своей эстетической программы.

Сразу после «Страха» был поставлен «Хлеб». После А. Афиногенова — В. Киршон. Уже в этом есть последовательность. Как известно, оба драматурга в то время защищали единую линию — верности реалистическим традициям русской драмы, использования «готовых уже сложившихся драматургических форм», изображения социальных конфликтов через внутрисемейные, личные столкновения. В конечном счете, если игнорировать некоторые крайности и преувеличения тогдашних дискуссий, В. Киршон и А. Афиногенов были правы, отстаивая психологическую драму.

«Хлеб» ставили совместно Н. Симонов и Н. Смирнов, режиссер «Страха». Симонов играл центральную роль секретаря окружкома Михайлова. Это была его третья роль — и снова совершенно иной социальный характер. Ум, энергия, воля талантливого человека, вдохновленного преданностью партии, игрались крупно, убедительно. Может, впервые на самарской сцене появился такой полнокровный, такой живой, такой подлинный герой нашего времени. Ясно и взволнованно создавал Симонов ту свою ролевую линию, которая в Самаре оказалась для него центральной. Начиная со спектакля «Хлеб» творчество актера Симонова станет для самарских зрителей воплощением черт советского человека, воплощением их нравственного и эстетического идеала.

После «Хлеба» в поисках репертуарного и художественного разнообразия театр, поставивший три советские драмы, обратился к классике, к сатирической комедии Островского «Доходное место». На этот раз Симонов выступил только как художник, а поставил спектакль Холмогоров.

Молодой режиссер не сумел противостоять моде того

времени на переосмысление, творческую переработку или социальное заострение классики. Он даже придумал новый финал пьесы— после смерти казнокрада Вышневецкого в его кресло торжественно усаживался омерзительный в своем величии жулик Белогубов. Актер И. Назаров в полном согласии с волей режиссера играл эту сцену как откровенный гротеск. И в оформлении Симонов стремился к гротескному превращению отдельных вещей в символы «социальной сути их обладателей».

Но суть самого спектакля сказала не в этих уступках прямолинейному социологизму. Успех «Доходному месту» обеспечили Соловьев в роли Жадова и Киселев в роли Юсова.

Киселев создавал воистину страшную фигуру бюрократа, от которой веяло, пожалуй, не только темным царством Островского, но и мрачным пафосом Сухово-Кобылина. Юсов вызывал такую острую ненависть, что протест Жадова становился для каждого зрителя лично пережитым, лично выстраданным чувством.

А Жадов в спектакле был пламенным мечтателем, человеком огромного открытого темперамента и в то же время житейски беззащитным, беспомощным. И чем сильнее проявлялись симпатии всего зрительного зала к этому дерзкому бунтарю, бесстрашно выступающему против власть имущих, тем острее ощущалась досада от его практического бессилия. И одно это в ту эпоху, когда так важно было сочетание размаха и деловитости, придавало спектаклю прямую обнаженную актуальность.

Таковы были итоги первого симоновского сезона.

Осенью 1932 года родился спектакль, который и сегодня тем, кто его видел, вспоминается как истинное потрясение. Пьеса И. Прута «Мстислав Удалой» вызывала и вызывает оценки противоречивые. Когда-то она осуждалась за то, что в ее основе события невероятные: команда бронепоезда, состоящего из двенадцати бойцов, сумела задержать наступление отрядов генерала Мамонтова. Но с этим осуждением вряд ли можно согласиться. Наоборот, сюжет пьесы—удача драматурга, ибо исключительность обстоятельств помогает выявить сущность характеров. Поэтому судьба спектакля во многом зависит от разработанности характеров, от глубины актерских решений. На самарской сцене пьесу Прута играли не просто искренне и достоверно. Это был спектакль, державший зрителей в огромном эмоцио-

нальном напряжении, заставлявший смеяться и плакать, радоваться и сострадать. И успех спектакля был обеспечен тем, что вчерашние красноармейцы узнавали себя и жили одним сердцем с героями. И особенно с комиссаром Лосенко, о котором говорили, что Н. Симонов привел его на сцену прямо с линии огня.

Здесь самая пора сказать, что в «Мстиславе Удалом» впервые, может быть, так ясно воплотилась режиссерская мечта Симонова и Холмогорова о том, чтобы выразить правду жизни театральными приемами. Конечно, уже сама пьеса не допускала погони за бытовой точностью. Бронепоезд на сцене можно показать только условно, апеллируя к фантазии зрителей. И спектакль был поставлен как романтический гимн в честь героев, которые ценой собственной жизни обеспечили победу. Но в романтике не было выпренности, декламации, позерства. Суровая, сдержанная манера игры подчеркивала естественность героизма. Видимо, особо волновал молодого зрителя эпизод, когда политрук просил у комиссара разрешения хотя бы на минуту пройти на паровоз и попрощаться со своей убитой возлюбленной. Это значит оставить пулемет и подвергнуться смертельной опасности без всякой военной нужды. Соловьев, который в роли политрука создавал удивительный образ человеческой чистоты и цельности, говорил о своей просьбе робко, стеснительно и в то же время не скрывая огромной сердечной боли.

Симонов выдерживал долгую паузу. Потом, смотря прямо в глаза своему верному помощнику, комиссар Лосенко спокойно и твердо отвечал: «Не разрешаю». И в этих словах было удивительно много смысла: понимание чужой сердечной боли, стремление снять, облегчить ее, а главное — напоминание о воинском долге как первой же человеческой обязанности.

Он был очень спокоен, комиссар Лосенко в симоновском толковании. Огромный, неторопливый, очень сильный, он отличался напряженным, сосредоточенным взглядом, медлительной, но увесистой речью, обдуманностью и слов, и поступков. Так разговаривают и действуют только люди, абсолютно убежденные, что они знают истину и сражаются за справедливость. Мудрая, спокойная сила была во всем, что делал комиссар, — и в то мгновение, когда он собственной рукой казнил дезертира Федотова, и в момент смерти командира, когда приказывал его жене закрыть

мужу глаза и немедленно встать в цепь, и даже в свою предсмертную минуту, когда объяснял Степе Суслову, что равнорядно герою пулеметчику вступать в партию большевиков. Но Симонов вовсе не играл железного человека, у Лосенко бывали и мягкие, ласковые, заботливые интонации. Только в разговоре с белогвардейским офицером слышались совсем иные краски — ненависть и презрение. И, подавая пример остальным, Симонов вдруг запевал ядовитую, издевательскую частушку о царских кирасирах, а его голос гремел и грохотал, как целый солдатский хор.

Многие актеры оказались достойными партнерами Симонова в решении такой труднейшей сценической задачи, как сочетание романтического пафоса с естественностью мысли и чувства.

Огромное впечатление на зрителей произвел А. Кистов в роли пулеметчика Суслова. Деревенский увалень, ясноглазый, наивный, восторженный, он чудесно развивал важнейший мотив спектакля — преклонение перед человеческой чистотой. Конечно, кульминацией роли был разговор с комиссаром: «С вами — хочу». Суслов напряженно, старательно всматривался в узкую щель амбразуры. Не поворачивая головы, скрывая свое смущение, он просил комиссара помочь ему вступить в партию. Чувствовалось, как он боится отказа, как мучительно выбирает нужные слова и поэтому делает длительные паузы в поисках самого/ точного из них. Степе Суслову, наверно, еще ни разу в жизни не приходилось испытать «муки слова». А какая подлинная поэзия слышалась в его знаменитом монологе о сибирских пельменях. У Кистова звучала такая яростная тоска по родным местам и такая влюбленность в жизнь, что становились очевидными истоки воинской доблести Степана Суслова. И даже больше — приходила мысль, что такого Степана нельзя победить.

Вместе с Кистовым дебютировали В. Меркурьев — в роли кочегара Журбы, Ю. Толубеев — в роли паровозного машиниста Гусева.

Очень хорошо вспоминает о них Н. Абалкин, тоже начинавший в ту пору свою профессиональную работу в театральной критике: «Вот вышли дебютанты на сцену в старых потертых кожанках, вытирая ветошью замасленные у паровозной топки руки, напевая сочиненную ими бесхитростную песенку о «Мстиславе Удалом» на знакомый всем мотив «Хаз-Булата». И зрители заулыбались:

Легко, с удивительным артистическим блеском сыграли дебютанты свои вроде бы непримечательные роли, и зрителей властно покорило истинное обаяние мастерства, живая поэзия творчества».

Отлично играли и другие актеры: В. Мартынов — командира бронепоезда, В. Шарлахов — белогвардейца Нолькена, В. Киселев — сразу две роли — генерала Мамонтова и красноармейца-сказочника.

Спектаклем «Князь Мстислав Удалой» самарский театр завоевал доверие зрителей и активную поддержку общественных организаций. Поэтому, как уже говорилось, грубая, ругательная рецензия в газете «Рабочая Самара» вызвала бурю возмущения и даже постановление Средне-Волжского крайкома ВКП(б). И газета поспешила исправить свою ошибку.

8 января 1933 года в цикле «Герои нашего времени» появился очерк Н. Абалкина о Николае Симонове. Это, наверно, была первая попытка определить творческую индивидуальность артиста.

«В самом начале творческого процесса Симонов делает сложный психологический чертеж человека. И по этому чертежу строится образ, до краев наполненный большой жизненной правдой, без малейшей тени схематизма, образ человека, который живет своей особенной жизнью и приходит на сцену, чтобы жить, а не играть.

Самая мельчайшая деталь — будь то жест, интонация, движение, костюм, взгляд — должна быть полностью оправдана, должна быть логическим следствием внутреннего, психологического содержания образа. Симонов ненавидит всякое ремесленничество, приспособленчество, всякое позирование, парфюмерную красоту, голое эстетство, фиглярство и ломание. Симонов любит преодоление трудностей, творческий риск, любит человека.

Симонов недоволен собой. Он скромнен до крайности. Он уверен, что сделал еще слишком мало...».

Теперь мы знаем, как прав был тогда молодой артист. Он еще и в самом деле только начинался как большой художник. Хотя, с другой стороны, найти свою дорогу в искусстве — это уж не так-то мало. А Симонов вместе с Самарским театром многое нашел в тот давний сезон 1932/33 года, когда в репертуаре появились «Земля и небо», «Правда Барабошевых», «Егор Булычов», «Свадьба Кречинского». Каждый из этих спектаклей был по-своему знаменателен.

«Земля и небо» — пьеса братьев Тур, написанная еще неопытной рукой. В ней немало острот, шуток, забавных ситуаций, но для подлинной комедии этого, конечно, недостаточно. Театр мог рассчитывать в лучшем случае на добротный спектакль. Однако случилось непредвиденное. Заболел В. Киселев, исполнитель центральной роли астронома Беклемишева, и вместо заболевшего товарища на сцену вышел режиссер Н. Симонов. Самарский зритель получил возможность увидеть любимого актера в совершенно новом, неожиданном ракурсе. В Беклемишеве было все то, что традиционно сопутствует образу ученого: рассеянный взгляд из-под очков, тонкие нервные пальцы, то и дело сжимавшие перчатку, массивная трость, небрежно надетая шляпа, которая могла вдруг оказаться замахивавшейся сдвинутой набекрень. Была и неприменная отчужденность от всего земного, и чудаковатая влюбленность в небо, и дорогая барская шуба, словно увеличивающая громоздкую фигуру академика. Но все эти хорошо известные детали у Симонова образовали единство характера, и зрители познакомились с цельным, монолитным образом большого ученого, колючего, своенравного, но безукоризненно честного, искренне преданного Родине и науке.

Конечно, ему нелегко примириться с тем, что власть захватили новые люди, один из которых безмятежно сушит портянки на телескопе. Но зато когда слетала с плеч барская шуба, чтобы прикрыть раненого красноармейца, жест и мимика актера выразительнее слов говорили об огромном перевороте в настроениях академика Беклемишева. И зрители каждый раз радостно аплодировали.

Пьесу Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» поставил В. Меркурьев. Эта пьеса имела особое значение в жизни артиста. Он вспоминает, что роль Силы Ерофеевича Грознова впервые играл «в выпускном дипломном спектакле в 1926 году. Мне было тогда двадцать два года. И недавно на своем семидесятилетнем юбилее я играл Грознова уже в окружении своих учеников». Самарский спектакль был в самом начале этого долгого пути. Премьера состоялась 5 января 1933 года.

Грознов в исполнении Меркурьева был и характер, и судьба, и душа человеческая. Правда, трудно было молодому, статному актеру изображать — в точном соответствии с текстом — «ветхого старичка». В огромной фигуре старого служаки Силы Грознова читалось другое: допод-

линная грозная сила, идущая от житейского опыта, и лукавство того фольклорного солдата, который умудрился сварить суп из топора. «Унтер» был на сцене всех хитрее и проницательнее. Его умные глаза то буравили Мухоморова, то удивленно рассматривали Платона, то насмешливо улыбались над простодушной глупостью Зыбкиной. Кажется, знал он цену всем этим людям и от души потешался над ними. И в то же время в нем было очень много отталкивающего, какой-то бессмысленной, наивной свирепости. И раздутое, багровое от алкоголя лицо, и неприятные серые лохмы, и ернические нотки в голосе раскрывали в этом «унтере» человека, изуродованного грязной и грешной жизнью, проникшегося палаческой страстью к мучительству. Грознов в исполнении Меркурьева становился и психологически сложной, противоречивой фигурой, и своеобразной социальной маской, символом «темного царства». И во всем этом несомненно новом решении роли актер Меркурьев сохранил верность Островскому.

Однако режиссер Меркурьев вел себя иначе. Необходимость додумывать за классика казалась тогда бесспорной истиной. Рецензент «Рабочей Самары» писал категорически: «Ставить Островского по Островскому нельзя». А рецензент «Волжской коммуны» разъяснял причины такого недоверия к драматургу: «Тщетно искать в пьесах Островского боль, желчь, негодование». Поэтому оба критика одобряют намерение режиссера переосмыслить пьесу, превратить ее в резкую и гневную сатиру. Ради этого В. Меркурьев переименовал комедию и назвал свой спектакль «Правда Барабошевых». Ради этого он придумал пролог, в котором некий бродячий живописец малюет пошлослащавые картинки во славу самодовольно ухмыляющихся купеческих рож. А художник Н. Сосунов сделал все декорации словно выполненными этой убогой ремесленной кистью. Ради этого, наконец, многие актеры использовали лишь одни гротесковые краски, и спектакль входил в противоречие с текстом пьесы.

Но таковы были неизбежные издержки, связанные с убежденностью Симонова и Холмогорова, что классиков надо непременно «осовременивать» и «заострять».

Таким же противоречивым оказался спектакль Холмогорова «Свадьба Кречинского». Режиссер стремился найти зрительное, пластическое решение мысли о том, что фальшь составляет самую сущность дворянского общества.

В пьесе, как известно, Кречинский обманывает простодушных Муромских, а затем хитроумно надувает и ростовщика Бека. По замыслу Холмогорова надо было показать, что не только поступки авантюриста Кречинского, но и его собственная личность — материальное воплощение лжи. Парик создает его элегантную модную прическу, корсет — его изящную талию. А сам он лыс, уродлив и гнусен. Он только маска, которая срывается в финале пьесы. Когда Кречинский в гневе и досаде кричал «Сорвалось!», то перед зрителем вдруг возникал его подлинный облик, ловко прятавшийся под накладными бакенбардами, поддельными волосами, наигранной походкой и фальшивым голосом. Такое решение образа могло стать только внешним, иллюстративным, под стать четырем режиссерским интермедиям, в которых бессловесные статисты изображали пьяниц и шулеров, развратников и подхалимов. Но содержание спектакля отнюдь не ограничилось и не могло ограничиться таким прямолинейным обличением. Холмогоров был ведь не только изобретателем формальных ходов, он умел раскрывать действенную природу текста, умел работать с актерами, обнаруживать совпадение между требованиями роли и данными исполнителями. Спектакль «Свадьба Кречинского» запомнился, прежде всего, потому что самого Кречинского играл Киселев, Расплюева — Меркурьев, камердинера — Толубеев. Это было изумительное трио и, наверно, не только для того времени.

Киселев наполнил жизнью замысел Холмогорова и внешнее разоблачение (в буквальном смысле этого слова) превратил в закономерный финал плутовской карьеры своего героя. Кречинский был элегантен, изящен, обаятелен. Светский шарм излучали его щегольской фрак, миниатюрная бабочка-бантик на ослепительной белизне манишки, задорный хохолок прически. Наконец, массивный лорнет, скрывавший постоянно меняющееся выражение глаз. А рядом с блистательным Кречинским — несуразно длинное вытянутое лицо Расплюева, украшенное буграми огромных мрачных бровей и лохматыми вихрами, к которым расческа притрагивалась, видимо, гораздо реже, чем обозленные руки завсегдатаев картежных притонов. Широкая артистическая блуза и безвкусно нелепый бант, довершая контраст с Кречинским, вольготно висели на нескладной, высоченной худой фигуре, акробатически гнувшейся в са-

мых неожиданных направлениях, словно кости шулера Расплюева от постоянных побоев давным-давно расплющились. И в то же время у жалкого приживала были длинные хищные пальцы, злой лошадиный оскал, алчные бегающие глазки. Тут было даже нелегко разобрать, где маска, а где лицо. Но все-таки выяснялось, что хищник прятался под личиной неудачника, ибо артист безжалостно обнажал все потаенные пороки, которые и составляли подлую натуру Расплюева, своеобразного предшественника жалкой и наглой семейки «мелких людей».

И лакей Федор с его властным тоном, скупой жестикуляцией, важностью и медлительностью движений воспринимался словно олицетворение всех высокопоставленных лакеев.

Удачно найденный внешний рисунок ролей поднимался до символа, до реалистического обобщения жестокой власти денег, которая держалась на лицемерии, плутовстве и тупой силе.

А Киселев, Меркурьев и Толубеев владели не только мимикой и жестом, не только изобретательно создавали пластическую выразительность образа. Они — и это, наверное, главное — точно передавали все оттенки богатейшего сатирического текста.

Спектакль в целом был неровным. Режиссерские новации оказывались подчас излишне назидательными, прямолинейными и отяжеляющими сценическое действие. Но все основное, что режиссер говорил через актеров или вместе с актерами, создавало подлинные художественные ценности. Театр упорно шел к раскрытию характеров в их социально-исторической обусловленности, или, как в ту пору впервые сказали, театр шел к искусству социалистического реализма.

Самой значительной вехой на этом пути суждено было стать спектаклю «Егор Булычов», премьера которого состоялась 25 февраля 1933 года. Следовательно, первую значительную пьесу М. Горького, написанную в советское время, Самарский театр ставил почти одновременно с вахтанговцами, и новаторский характер спектакля сомнений не вызывает. Режиссер Н. Симонов отлично понимал, что он осваивает новый сложнейший драматургический материал. Его волновала и увлекала обобщающая сила горьковского гения, которая создала художественный мир, равноценный «гоголевской России или Франции Бальзака». «Самая

тусклая действительность, — писал Симонов, — у Горького вырастает в какую-то особую, порой сказочную, подлинную и неподлинную жизнь». Поэтому он требовал и от себя и от актеров «внимательно и бережно подойти к этой изобразительной манере», «стремиться к острой характерности и рельефности образа». Четко формулируя принципы социалистического реализма, Симонов утверждал, что «психологическая партитура должна быть обусловлена всем тем, что происходит за стенами дома Булычовых», и поэтому конечная цель спектакля — «показать не семейную историю, а разлад, обреченность, гибель капиталистического класса».

Так сформулировал режиссер свою нелегкую задачу и, к чести Симонова, сумел ее выполнить. И на этот раз не обошлось без излишеств и формальных приемов: был и публицистический пролог, были интермедии, призванные расширить место действия и создать обобщенный образ исторической обстановки. Были и внешние ходы в оформлении. Так, после смерти Булычова сверху падала драпировка, опредмечивая мысль о распаде купеческого дома. Но все эти приемы говорили зрителю о правде истории значительно меньше, чем человеческие характеры, написанные гениальным горьковским пером и талантливо воспроизведенные актерами. И, конечно, успех спектакля был обеспечен, прежде всего, работой Ю. Толубеева. Сохранился очень интересный документ: характеристика Егора Булычова, написанная актером. Приведем ее почти целиком: она заслуживает того, чтобы остаться в истории театра.

«Булычов — это крепость. Старозаветность. Закаленность в житейской борьбе. Ум. Энергия. Сила жизни («надо обязательно выздороветь»).

«— Вот это верно, не хорошо, а верно», — говорит он трубаду в ответ на его откровенное признание: «Без обмана не проживешь».

Никто не может ответить на его пытливые вопросы. Отсюда его ирония, издевка, ярость.

«Рубль ворует», — говорит Булычов.

Ужас от мысли — «не на той улице жил» — и, наконец, пустота. Кругом вранье».

Как видим, Ю. Толубеев отлично разобрался в характере Булычова и четко определил узловые моменты роли. Ясное понимание воровского, безнравственного характера

социального строя и мучительное осознание собственной принадлежности к нему, естественное для человека стремление жить и постоянно возникающий гамлетовский вопрос — «зачем» — вот какие серьезные противоречия, как демоны, терзали душу Булычова—Толубеева. Актер был еще очень молод, на добрых три десятилетия моложе своего героя, и это помогало ему создавать образ сложный, противоречивый, обнаруживать неумную скрытую энергию умирающего человека. Цыганистый, темно-рыжий, словно носящий на плечах потухающий костер, Булычов быстро и стремительно двигался по сцене. Его руки то и дело сжимались в тяжелые, как свинчатки, кулаки, и вот такой богатырь разрушался и умирал на глазах потрясенных зрителей. Но умирал он мятежно, умирал, отвергая и отрицая, — в этом была сущность и горьковского, и толубеевского Булычова.

Актер играл бунтаря, дерзкого, сильного бунтаря, которого жжет огонь ненависти ко всему окружающему и который абсолютно не верит, что можно найти выход из этого мира лжи и глупости, эгоизма и хищнических страстей. Поэтому его бунт, окрашенный темной и страшной злостью, становится бунтом жестоким и бессмысленным. Он в бесильной злобе стаскивал со стола скатерть с посудой и мифистофельски любовался картиной погрома, с ненавистью и наслаждением устраивал дикий переполох в сцене с трубачом, озорно и цинично дразнил игуменью Меланью, и взглядом, и улыбкой, и пальцами показывая, как знал он ее на ощупь. В то же время Толубеев смело, а по тому времени, когда еще в ходу были вульгарно-социологические схемы, неожиданно смело, подчеркивал человеческое в Булычове: его тоску по любви, по настоящим людям, его несчастную, изломанную и страдающую душу. Недаром на обсуждении спектакля один из выступавших, искренний приверженец левацких догм, истерически кричал, что режиссер Симонов не освободился от влияния идеализма и ослабил социальную критику враждебного класса. Конечно, высказывание такого рода больше говорит о субъективной ограниченности критика, привыкшего к однозначному схематическому мышлению, чем о сущности самого спектакля. Страдающий Булычов ничуть не ослаблял критическую обличительную линию. Наоборот, душевные муки Булычова помогали понять окружающую его скверну. Спектакль в целом производил такое сильное впечатление, что «Волж-

ская коммуна» писала: «Нужно во что бы то ни стало добиться, чтобы «Егора Булычова» смог посмотреть каждый трудящийся города».

Высокая оценка спектакля сказалась и в том, что впервые в Самаре прошло широкое его обсуждение, на котором присутствовало больше четырехсот зрителей. В заключение диспута выступил заведующий культпропотделом крайкома ВКП(б) Б. Красный. Многие тезисы его речи закладывают воспроизведения.

Здесь «критиковали театр за то, что Булычов симпатичен». Но «человечность Булычова, его внутренние противоречия хорошо играет Толубеев. Он играет человека-врага, а не формулу врага».

«Спектакль этапный, большое достижение театра».

В то же время Б. Красный отмечал, что театр завершил разработку темы гибели прошлого общества и главной его задачей становится иное: «Теперь надо осваивать тему рождения нового строя, новых общественных отношений, нового человека».

Руководители театра сами хорошо понимали, что в репертуаре очень бедно представлены современные герои. Поэтому первой премьерой следующего сезона стала пьеса Н. Погодина «Мой друг». Спектакль был целиком подчинен одной задаче — выявить обаяние большевика Григория Гая, увлечь зрителя его человеческой красотой. Правда, были и другие значительные работы. Увлеченно, искренне играл Г. Соловьев «вечного комсомольца» Максима. Порывистый, даже стремительный, почти всегда улыбающийся, с шапкой густых светлых кудрей, он был воплощением молодости, но весь смысл его роли сводился к одному. Максим был влюблен в Гая. И Шарлахов хорошо играл недалекого карьериста Елкина, но и здесь смысл роли сводился к тому, чтобы выступить антиподом и ненавистником Гая. Так целеустремленно режиссер М. Рахманов выстроил этот спектакль, что зритель был постоянно прикован к его центральной фигуре.

Сам Н. Симонов не скрывал своей влюбленности в погодинского героя. Актера даже упрекали, что он покрывает недостатки Гая, не замечает, как бродят в нем старые привычки, как он преодолевает их. Наверно, в этом отношении наиболее показательной являлась сцена выпивки, когда тетя Соня дает Гаю пощечину за то, что он потянулся к рюмке. В спектакле это игралось заведомо комедийно: и

вина, и наказание. Умная Софья отлично разгадывает, что бутылка на столе — всего лишь мгновенная слабость, и она только шутит, только представляется гневной, а Гай также нарочито представляет пьяницу.

Наверно, симоновское решение было вернее, чем достаточно шаблонное требование обнажать и преодолевать мелкие недостатки. Гай на самарской сцене был прежде всего крупным, большим человеком. Во всем, что он делал, чувствовались незаурядные масштабы — мысли, чувства, увлечения делом. Он был страстен — и в общественных заботах, и в личных симпатиях. Как неистово, взглядом, руками, всем своим существом стремился он к жене, когда впервые видел ее после долгой разлуки, и как решительно, категорично изгонял ее из своего сердца, когда убеждался в предательстве. Вспоминая сегодня симоновского Гая, понимаешь, насколько глубоко и верно артист схватил самую суть характера. Гай привлекал и деловитостью, и преданностью делу, и могучей радиацией энергии, которой непреодолимо притягивал одних и отталкивал других. Но его очень метко кто-то назвал солнечным Гаем все-таки по иной причине: он лучился весельем, жизнерадостностью, влюбленностью в людей. Для такого Гая слова о социализме, «замечательном бесклассовом обществе» не были отвлекающей, безликой целью. Они звучали в его устах синонимом человеческого счастья. Симонов в каждом эпизоде, на множество которых разбита пьеса, искал разные грани одного всеобъемлющего чувства — интереса и любви к людям. И в этом он шел не только вслед за Погодиным, но, пожалуй, и дальше него.

Успех «Моего друга» закрепил и увеличил заслуженный авторитет коллектива. О Средне-Волжском краевом театре все чаще начинают писать как о лучшем театре провинции. Центральный комитет профсоюза работников искусств принимает специальное решение, в котором рекомендует организовать гастроли самарской труппы в Москве. И театр идет дальше по намеченному пути, не разрешая себе никаких компромиссов ни в выборе репертуара, ни в художественной требовательности. Н. Симонов ставит классические спектакли «Смерть Пазухина» Н. Щедрина и «Привидения» Г. Ибсена, другие режиссеры — лучшие советские пьесы: «Интервенция», «Чужой ребенок», «Жизнь зовет».

«Интервенцию» Л. Славина поставил Ю. Ральф. Извест-

ный впоследствии театральный критик и искусствовед, в то время сотрудник молодежной комсомольской газеты «Средне-Волжский комсомолец» Николай Абалкин буквально через день откликнулся на спектакль, назвав его художественной лептой Самарского театра в осуществлении великой идеи пролетарского интернационализма.

Это был спектакль активного действия, дающий зрителю большой заряд социального оптимизма. У молодого рецензента хватило в те дни прозорливости и чутья, чтобы уловить то главное, что несла в себе эта замечательная работа театра. Он пишет: «Спектакль не столько уводит в прошлое, сколько заставляет думать о будущем. Воспоминания об одесской интервенции приводят нас к размышлениям о неизбежности новых встреч на линии огня с интервентами и о том, чтобы хорошо подготовиться к этим встречам».

Приходит момент, когда Симонов, Соловьев, Меркурьев, Толубеев и Киселев расстаются с Самарой. А театр сохранился. Ведь уже была найдена верная идейно-художественная линия, были заложены и крепкие организационно-творческие основы. Нашелся и талантливый режиссер, взваливший на себя нелегкое бремя выступить в роли преемника Симонова.



С лета 1934 года, после Симонова, вернувшегося в Ленинград, к художественному руководству театром пришёл сильный, чутко слушающий дыхание и ритм времени Або Яковлевич Волгин. Он принял у Симонова эстафету историко-революционной тематики, и поставленные театром «Гибель эскадры» А. Корнейчука и «Чапаев» по мотивам книги Д. Фурманова стали как бы продолжением на сарматской сцене линии «Мстислава Удалого».

Александр Корнейчук был в то время еще мало известен. Имя его вначале узнали не театральные зрители, а читатели «Правды», которая проводила конкурс на лучшую пьесу о Красной Армии. Корнейчук оказался одним из победителей, и решение жюри было напечатано в газете.

Пьеса «Гибель эскадры» обладала большими художественными достоинствами и имела острую общественно-политическую направленность. Как писал в «Волжской коммуне» профессор И. Машбиц-Веров, «пьеса построена на историко-революционном материале, учит тому, что подлинный большевик не может быть коммунистом, лишь стихийно-эмоционально преданным делу партии и готовым отдать за нее жизнь. Требуется еще высокая сознательность, понимание сложных путей революции, понимание мудрой тактики и стратегии партии».

Примером того, как стихия, хотя и вызванная самым благородным порывом, но не подкрепленная политической грамотностью и дисциплиной, может привести к печальному результату и даже невольному предательству, оказался в «Гибели эскадры» матрос-большевик Гайдай, ставший на какое-то время игрушкой в руках контрреволюционеров.

Вот эту линию необходимости роста политического самосознания борцов за революцию очень четко и определенно провел режиссер А. Тункель через свой спектакль, отобразивший одну из трагических страниц истории красного Черноморского флота, который матросы, преданные Советской власти, должны были потопить своими руками во имя победы революции.

Патриотический, глубоко партийный спектакль отличался крепким ансамблем. Это тот случай, когда говорят, что из состава исполнителей трудно кого-либо выделить, эпизодическая роль привлекает к себе такое же внимание и так же активно действует на чувства зрителя, как и центральная. Вот почему и старый честный боцман Бухта, отдавший морю почти всю жизнь и считающий своим родным домом корабль (артист Н. Вент), и два друга — матросы-большевики Фрегат и Паллада (А. Лобанов и В. Карташор), готовые без колебания пойти на смерть ради революции, и трогательный в своей наивности юнга (Е. Руднев) принимались так же горячо и благодарно, как и главные герои: осознающий страшные последствия своих ошибок Гайдай, с большой психологической глубиной сыгранный А. Кистовым, и гибнущая по вине Гайдая непреклонная большевичка Оксана (А. Багрова).

Высокая оценка спектакля «Гибель эскадры» повторилась позже и в центральной печати.

В изданной в 1935 году брошюре А. Волгин так определял задачи театра: «Ведущей темой наступающего театрального года явится развернутый показ старого и нового человека: героя исторического прошлого в его трагическом конфликте с социальным укладом мира частной собственности с господствующей в нем тиранией эксплуататоров и героя нашей страны в его радостной, кровной связи с миром новым, социалистическим.

Борьба за глубокую художественную правду, за убедительное раскрытие на сцене мировоззрений, чувств и характеров людей — таково знамя театра, таково его творческое лицо».

Очень интересно о своих художественных принципах рассказал Волгин и читателям «Волжской коммуны»:

«Уже давно ушел из театра актер завывающий, «рвущий страсть в клочья». На сцене прочное место занял актер, выражающий переживания изображаемого им персонажа простыми жизненными приемами и средствами. Но появилась

другая опасность: в стремлении к жизненной простоте работники театра нередко скатывались к простому фотографированию жизни, совершенно устраняющему необходимую сценическую условность.

В воспитании актера нам предстоит борьба за неразрывное соединение простоты с театральностью».

У Волгина были основания ставить перед театром серьезные задачи. Среди режиссеров, которых он возглавил, значились: Г. Шебуев, П. Свичеревский, молодой, но очень увлеченный, талантливый П. Васильев, а с 1936 года и такой крупнейший мастер, как И. Ростовцев. Очень сильным и ровным был актерский ансамбль. В труппу одновременно входили А. Аркадьев, М. Аренский, Н. Вент, В. Карташов, В. Лебедев, О. Марков, В. Мартынов, К. Незванова, В. Нельский, А. Сиянова, З. Чекмасова, П. Свичеревский, Г. Шебуев.

Сезон 1935 года открылся спектаклем «Петр I» по пьесе А. Толстого в постановке московского режиссера А. Кричко. Это была большая, общепризнанная удача театра. Успех был прежде всего связан с исполнением ролей Петра и Екатерины. А. Аркадьеву и З. Чекмасовой удалось талантливо и ярко осуществить провозглашенный принцип: воссоздать сложные, противоречивые характеры. Аркадьев был очень убедителен, раскрывая трагедию Петра, его мучительное одиночество, вызванное столкновением прогрессивности и величия его замыслов с жесткостью и деспотизмом собственного характера. А Чекмасова в этом первом своем выступлении поразила глубиной и сложностью воспроизведенной ею эволюции характера: путь от юной, очаровательной девочки из простонародья до горделивой и надменной государыни был воссоздан актрисой с удивительной конкретностью и в то же время социальной глубиной.

В семнадцатую годовщину гибели народного героя и полководца Василия Ивановича Чапаева драматический театр поставил героическую драму «Чапаев». Сценическая композиция и постановка принадлежали А. Волгину. Постановочный коллектив работал долго и тщательно, понимал всю сложность и ответственность своей задачи: ведь совсем недавно на экранах страны прошел замечательный кинофильм братьев Васильевых.

А. Волгин так определял свою задачу: «Спектакль, не смотря на глубоко трагический конец, должен быть полон

жизнеутверждающего оптимизма. После эпизода смерти Чапаева мы не делаем никаких патетических концовок, считая, что общий тон спектакля должен поднимать настроение зрителя».

Роль Чапаева готовил молодой, однако уже опытный, чрезвычайно эмоциональный, умеющий зажигаться сам и зажигать других актер и режиссер П. Свичеревский.

Непросто и нелегко ему давался образ его героя. С одной стороны, он соблазнял актера возможностью следовать по пути Бабочкина. Ведь сценический вариант экранного образа, если это делается профессионально, со вкусом и талантливо, тоже мог принести успех. С другой — увлекал на собственный поиск, неизмеримо более трудный, чем путь развития уже найденного на экране образа.

П. Свичеревский писал накануне премьеры: «Меня больше всего страшит сравнение с кино. Я подражать Бабочкину не имею права. Я обязан создать самостоятельный художественный образ Чапаева, подражая только самому Чапаеву, вернее, отыскивая его индивидульные черты в материалах, которыми мы располагаем.

Каждый день, проходя мимо памятника Василию Ивановичу, я с любопытством вглядываюсь в монумент, стараюсь даже в бронзе найти живую темпераментную чапавскую мысль, живое чувство. И это помогает работе».

В Чапаеве Свичеревского действительно была и живая страсть, и огромная сила ума. Артист сумел показать внутренний рост своего героя от бесшабашного удальца до мудрого народного полководца. Интересная, умная игра Лебедева помогла понять роль комиссара Фурманова в развитии и формировании талантливого самородка.

Психологическая глубина сочеталась в спектакле с яркой и красочной театральностью, с хорошо поставленными, волнующими массовыми сценами. «Чапаев» был очень значительной вехой в истории становления на сцене нашего театра героической темы.

Но еще серьезнее, еще значительно по результатам оказалось стремление театра продолжить работу над горьковской драматургией. В сентябре 1936 года театру было присвоено имя великого русского писателя, и театр ответил на это активной пропагандой его драматургии. «Враги» в постановке А. Волгина, «Дети солнца» и «Последние» в постановке П. Васильева, «Васса Железнова», «Варвары» и «Мещане» в постановке И. Ростовцева — шесть спектаклей

были поставлены на протяжении четырех лет. Вряд ли в истории какого-нибудь другого театра можно найти такой поистине горьковский период. К тому же эти спектакли — за исключением «Мещан», прочитанных театром фарсово-упрощенно, с произвольным сокращением горьковского текста, — стали подлинными явлениями искусства.

Наибольший успех выпал на долю «Врагов», «Детей солнца» и особенно «Варваров». Этот спектакль вошел в историю театра, ибо это была первая постановка «Варваров» на советской сцене, к тому же постановка глубоко новаторская. Сам Ростовцев считал, что суть его открытия заключается в переосмыслении образа Надежды Монаховой. «Упомянутая пьеса, — объяснял он, — рассматривалась как лишенная каких-либо положительных персонажей. Критическим и разоблачительным считалось и отношение Горького к Надежде как к одной из разновидностей мещанства, верхопольского варварства». Ростовцев далее пишет, что в одном литературоведческом исследовании он встретил иную точку зрения: «Надежда Монахова — фигура, заслуживающая особо сочувственного внимания. Она должна быть в этом отношении не только выделена, но и противопоставлена всем остальным воистину варварам. Эта точка зрения так меня захватила, что я по ночам не спал и все прикидывал ее к спектаклю».

Совершенно очевидно, почему И. Ростовцева увлекла эта точка зрения: она помогла выявить конфликт пьесы, помогла вместо однокрасочного провинциального фона увидеть на сцене напряжение подлинной драматической борьбы.

Ростовцевская «прикидка» закончилась тем, что он поручил (к общему удивлению) роль Надежды молодой Чекмасовой, и куйбышевской актрисе принадлежала честь нового решения образа. Об этом надо помнить еще и потому, что современные театроведы почему-то забыли этот бесспорный факт. Ю. Юзовский утверждает, что поворот в понимании Монаховой наступил после того, как актриса Н. Прокопович сыграла Надежду в Горьковском театре (постановка Н. Покровского). «Ее Надежда, — пишет он, — искала не любовника, не «мужчину», не кавалера, а героя в горьковском понимании этого слова — актриса нащупала философскую линию пьесы и, несмотря на ее неизведанность, смело пошла в этом направлении».

Однако Прокопович играла эту роль на шесть лет позд-

нее Чекмасовой. А вот что говорилось о Надежде Монаховой в рецензии на куйбышевский спектакль: «Стоило чекмасовской Надежде выйти на сцену, и сразу становилось ясно, как решительно отличается она от верхопольских обывателей. Монахова не просто привлекательна. Она очень красива, стройна, со вкусом, хотя и причудливо, одета — и всем этим уже отчетливо противостоит своему обывательскому окружению. У жителей Верхополя, как правило, давно потеряно чувство собственного достоинства, а в Монаховой оно живет в каждом ее жесте, слове и взгляде. Вокруг повседневная житейская грязь: люди суетятся, скандалят, пьют, говорят и делают пошлости, но все это ничем и никак не задевает ее. Она движется по сцене сосредоточенная, недоступная, увлеченная своими думами, и ее широко открытые выразительные глаза все время устремлены куда-то вдаль. Но вот появляется инженер Черкун, на первый взгляд, полный энергии и мужества. Жадно вслушивается взволнованная, даже потрясенная Надежда в каждое его слово. Ласково, внимательно, преданно смотрит она на этого пришельца, которого наконец-то подарила судьба. Радость, настоящую большую радость впервые читает зритель в ее глазах. И кажется, обращенная всем своим существом только к нему, она перестает замечать остальных».

Надежда — Чекмасова не искала только мужчину, только любовника — она тосковала о герое, способном увести ее от верхопольской тишины, от животного покоя захолустья, от рутины и пошлости. Таким образом, в центре спектакля оказывалась тоска о жизни, достойной человека, тоска о человеке, способном разбудить уездную Русь и проложить новые дороги сквозь ее сонный простор».

Нужно сказать, что и весь спектакль в целом был большой удачей театра. В июне 1937 года он был показан делегатам областной партийной конференции, и ее участники на страницах «Волжской коммуны» очень высоко оценили спектакль, особенно «образ ко всему равнодушного, пресыщенного жизнью барина» (Цыганов в исполнении Г. Шебуева) и «образ жестокого, самоуверенного эгоиста» (Черкун в исполнении П. Свичеревского). Именно благодаря «Варварам» театр стал победителем Горьковского фестиваля в Москве летом 1937 года.

Другой спектакль, показанный на фестивале, «Васса Железнова», в постановке того же И. Ростовцева, не дости-

гал художественного уровня «Варваров». Однако и в нем была одна актерская работа, привлекавшая внимание зрителей правдой воспроизведения человеческого характера, в котором кристаллизовалась глубокая философская мысль. Актриса О. Иванова очень интересно и умно играла главную роль: ее Васса была сильной, волевой натурой, решительно идущей к своей цели и убежденной в своей правоте. А целью ее было счастье детей, ибо в Вассе на первом плане оказывалось ее материнское чувство. Однако понимая счастье только как богатство, Васса спокойно и уверенно шла своей жестокой, даже преступной дорогой, и таким образом становилось очевидным, что в мире собственников даже материнская любовь может приобрести какое-то чудовищное извращенное, зловещее выражение.

Наконец, достойно завершил этот ряд подлинно горьковских спектаклей режиссер П. Васильев, поставивший в 1936 году «Детей солнца», а в 1940 году — «Последних». В «Детях солнца» было много ярких и интересных работ: Чепурной — Аренский, Егор — Карташов, Меланья — Лежен. Но подлинным событием спектакль стал благодаря Георгию Александровичу Шебуеву.

Почти 35 лет выходил он на сцену в роли Протасова — энтузиаста и мученика науки, мудрого слепца, то гордо провозглашавшего: «Мы победим темный страх смерти!», то защищающего носовым платком свой хрупкий мирок от ярости мятежной толпы. Артист глубоко и точно воспроизводил этот противоречивый характер. Может быть, самое важное в шебуевском исполнении Протасова заключалось в том, что актер умел донести цельность его характера. Как часто исполнители этой роли словно чередуют эгоизм и душевную чистоту, великие устремления ученого и близорукую ограниченность человека. Шебуев — Протасов восхищал последовательностью своей непоследовательности. Взаимоисключающие, на первый взгляд, свойства характера были спаяны так крепко, что становилась очевидна их взаимозависимость. Именно научный энтузиазм, целиком поглощавший все душевные силы Протасова, обуславливал его непонимание обыденной жизни, его равнодушие к людям. Протасов — Шебуев был одновременно по-настоящему значителен, чуть ли не велик, и очень смешон, даже жалок.

За простыми железными очками то восторженно пламенели, то растерянно щурились умные близорукие глаза. То увлеченно, то беспомощно, но всегда нервно и порыв-

висто двигались руки, пестрые от красок и реактивов. Необычайно менялись тембр голоса и ритм речи, падая от звенящей и покоряющей восторженности до шепота уныния и отчаяния. Так в поисках истины метался без вины виноватый Протасов, кажется, с каждой минутой все более близкий к тому, чтобы прозреть и понять причины своих неожиданных бедствий. Так актер с предельной ясностью доносил мысль драматурга: при всех достоинствах и благородных помыслах трудовой интеллигенции она бессильна и обречена на бесплодие, пока не преодолеет своей изоляции, своей оторванности от народа.

Было очевидно: артист любит своего героя, его бескорыстие, его преданность науке, его увлеченность работой, но это чувство требовательно и сурово. Это подлинная любовь, которая ничего не прощает.

Социально острый и интересный горьковский спектакль поставил Васильев и по пьесе «Последние». Напыщенное позерство полицейского палача Ивана Коломийцева, за которым прятались внутренняя пустота, трусость и цинизм, воспроизводил М. Аренский. А. Чалый в роли Леца вызывал омерзение не только наглой самоуверенностью, но и приторной сентиментальностью, каким-то отвратительным добродушием. З. Чекмасова скупой, сдержанной, не нарушая жизненной меры, лепила глубоко развращенную, порочную Надежду, эдакое чувственное животное без ума и сердца.

Как уже говорилось, лучшие постановки горьковских пьес театр показал в Москве на фестивале горьковских спектаклей. Вот как об этом сообщало ТАСС:

«Куйбышевский областной драматический театр, участвующий в смотре горьковских пьес в Москве, 21 июня показал пьесу М. Горького «Варвары».

Спектакль прошел с успехом, каждый акт сопровождался шумными аплодисментами.

Особенный успех выпал на долю заслуженного артиста РСФСР Г. Шебуева и артистов П. Свичеревского, З. Чекмасовой и других. Публика, переполнившая зрительный зал, в конце третьего акта долго аплодировала артистам и режиссеру театра И. Ростовцеву.

На спектакле присутствовали артисты и режиссеры московских театров, театральные критики, представители Всесоюзного комитета по делам искусств.

24 июня театр покажет свою вторую горьковскую работу — «Васса Железнова».

После гастролей, которые заканчиваются 25 июня, состоится творческая встреча коллектива театра с представителями театральной общественности Москвы.

Большим событием в театральной жизни Куйбышева стал поставленный в 1940 году спектакль «Кремлевские куранты».

Зрители тепло принимали и многие другие спектакли того времени: «Маскарад», «Живой труп», «Сирано де Бержерак», «Стакан воды», «Чекисты». Авторитет театра возрастал от спектакля к спектаклю, обнаруживались все новые и новые его творческие возможности. Это вывилось с особой очевидностью, когда коллективу вместе со всей страной пришлось пройти сквозь суровые испытания военного времени.



«ПЕРЕСТРОИМ ВСЮ НАШУ ЖИЗНЬ»

«В тихую лунную ночь на берегу реки у старых верб, склонившихся к застывшей воде, сидели немолодые уже люди — председатель колхоза «Смерть капитализму» Саливон Чеснок и его жена Палашка. Настроившись на лирический лад, растроганно говорили они о земной красоте, окружающей их, и о той еще не познанной красоте, которую несет людям коммунизм.

Вокруг было тихо.

Но вот тревожная нота прозвучала в тихой беседе на берегу уснувшей реки. Палашка неожиданно спросила:

— А если война?

А если война... Как ответить на этот вопрос Саливону Чесноку, если в тот самый воскресный день, когда на сцене Куйбышевского драматического театра шла в моей постановке пьеса Александра Корнейчука «В степях Украины», уже началась война — Великая Отечественная война?..

Услышав обращенный к нему вопрос, Саливон Чеснок — артист Анатолий Чалый — поднялся со своего места, пошел прямо на зрителя и бросил в зал гневную фразу о неминуемом разгроме вероломного врага, вторгшегося сегодня на советскую землю. Фразу, которой не было в пьесе!

Грохнули аплодисменты...

А дальше опять пошло все, как написал Корнейчук. На сцене появились Галушка со своей Параской, а за ними заядлые рыбаки дед Остап и дед Тарас.

Так в тот памятный день проявилась в спектакле гражданственность актера-патриота»*.

А вот еще одно свидетельство о первых днях Великой Отечественной...

«Спектакль окончился. Актеры быстро раз-
группировались, со сцены убраны декорации, все
работники театра имени Горького сошлись в зри-
тельный зал на митинг.

...Взволнованно звучат голоса выступающих
актеров.

— В сердце каждого гражданина нашей лю-
бимой Родины, — говорит т. Щеглова, — крепнет
ярость к подлым фашистским варварам, посяг-
нувшим на мирную землю страны социализма.
Наша работа есть помощь фронту. Перестроим на
военный лад всю нашу жизнь! Советскому акте-
ру надо хорошо помнить слова В. Маяковского:

И песня,
и стих — это бомба и знамя,
и голос певца
 подымает класс,
и тот,
 кто сегодня
 поет не с нами,
тот
 против нас.

Артист Алексеев сообщает собравшимся об
организации в театре групп по подготовке воро-
шиловских стрелков, дружин ГСО и ПВХО.

— Пока мы еще играем спектакли, — говорит
он, — обслуживаем сборные пункты, но, если по-
надобится, с винтовкой в руках будем бить фа-
шистов. Коллектив театра до первого августа
обязуется выпустить четыре новые премьеры —
«Ключи Берлина», «Шел солдат с фронта», «Сла-
ва» и «Парень из нашего города».

«Волжская коммуна», 1941, 10 июля.

* Н. А балкин. На добрую память. М., «Молодая гвардия», 1975,
с. 66—68.

**Из воспоминаний народного артиста РСФСР
лауреата Государственной премии РСФСР Г. Шебуева**

«Наш театр был в очень трудном положении. Директор театра С. О. Вольф был в отъезде, и о. главного режиссера П. П. Васильев находился на лечении в Шафранове. В репертуаре не было ничего маломальски соответствующего тому, что творилось в стране. Премьеру «Машеньки», разумеется, отложили. Зрительный зал сразу стал пустовать. Почти весь мужской состав нашей труппы записался в ополчение, и с девяти утра до репетиции мы все маршировали на военных занятиях на плацу, позади театра. Но что же играть? Я вспомнил, что в числе пьес, привезенных мною по просьбе руководства из Москвы за два года до этого, была пьеса о победоносном походе русских войск при императрице Елизавете Петровне, кончившемся взятием Берлина.

Весь срок постановки спектакля, включая и подготовительную работу режиссера, был определен в 10 дней. Декорации подбирались из старых постановок, и только на Бранденбургские ворота Берлина, из которых выходил в финале спектакля бургомистр и вручал начальнику передового отряда поручику Аргамачову (В. А. Бурэ) ключи от города, пришлось все-таки затратить не то 60, не то 70 рублей.

Моя задача постановщика усложнялась еще тем, что в эти труднейшие дни заболел актер, который должен был играть короля Фридриха, и мне пришлось принять на себя и эту нагрузку — играть с трех-четырёх репетиций монарха-солдафона. К счастью, вернулся из Шафранова П. П. Васильев и очень помог мне в режиссуре на последних репетициях. Все участники спектакля работали исключительно четко, и на десятый день состоялась премьера.

Спектакль был, конечно, далеко не совершенен, но был крепко сложен, эффектен. В совершенно было опустевшем зрительном зале появилось много зрителей. Мы играли «Ключи Берлина» четыре — пять раз в неделю.

Спектакль этот наполовину забыт мною, но горячие, беспокойные дни его подготовки, полные настоящей, самоотверженной работы и энтузиазма, охватившего всех нас, не забыты и мною и, вероятно, всеми оставшимися в живых участниками спектакля.

«Ключи Берлина» шли с неизменным успехом, и фраза Аргамачова в адрес немцев: «Помните, что мы до Берлина дошли, а вам никогда до Москвы не дойти», — вызывала всегда бурю аплодисментов.

Театр вскоре стал заполняться до отказа. В зрительном зале появились москвичи: партийные и общественные деятели, ученые, писатели, художники, артисты, люди, имена которых были хорошо известны всем нам до их приезда. На премьерах нашего театра, а также на ночных «понедельниках» (встречах работников искусств и литературы, организо-

ванных ВТО) можно было видеть Ал. Толстого, А. Афиногенова, Емельяна Ярославского, И. Эренбурга, Д. Д. Шостаковича, И. С. Козловского, В. В. Барсову, С. А. Самосуда, С. М. Михоэлса, В. П. Ефанова, А. А. Игнатьева и других.

Целые ряды в партере были заняты секретарями, советниками, военными атташе и самими послами миссий, аккредитованных при правительстве СССР.

В наших гримировочных уборных почти целиком разместилась редакция «Советского искусства».

После одного из спектаклей «Машеньки», когда я поднимался к себе в гримировочную, один из работников редакции «Советского искусства» грустно мне сказал:

— Мы не хотели говорить вам это во время спектакля. Вы играли сегодня посмертный спектакль Афиногенова — он вчера погиб в Москве от взрыва бомбы.

В те вечера, когда ТАСС сообщало о победах на фронте, в антракте зам. директора М. А. Радин объявлял об этом со сцены. И темпераменту, с которым мы играли спектакль, было трудно конкурировать с воодушевлением, которым встречали зрители эти радостные вести.

Новый наш главный режиссер Владимир Бертольдович Вильнер поставил ряд волнующих спектаклей, посвященных героике военных дней, — «Русские люди», «Жди меня», «Так и будет» К. Симонова, «Нашествие» Л. Леонова и «Фронт» А. Корнейчука*.

Когда репетировался «Фронт» Корнейчука, мы все сомневались в том, пойдет ли пьеса. Такая резкая критика командования на фронтах внушала опасение, что пьеса в конце концов будет запрещена. Один американский корреспондент, посмотрев спектакль «Фронт», заявил, что у них в Америке, конечно, идеальная свобода слова и печати, такая свобода, «какой не знает ни одна страна», но что во время войны такая пьеса, как «Фронт», не могла бы появиться на сцене американского театра.

Я играл Гайдара во «Фронте», Фаюнина в «Нашествии» и академика Воронцова в «Так и будет».

Военно-публицистическая пьеса Корнейчука, предельно острая трагедийно-психологическая пьеса Л. Леонова с душевно растерзанным, но в финале идущим на высокий патриотический подвиг Федором Талановым и омерзительными масками гитлеровцев, а также лирико-комедийная «Так и будет» Симонова контрастировали друг с другом, но вместе с тем составляли как бы трилогию событий этих грозных лет. В них

* Эта пьеса была написана А. Корнейчуком в Куйбышеве во время короткого отпуска с фронта. Через некоторое время она была опубликована на страницах газеты «Правда». — Авт.

зрители видели советских людей на фронте («Фронт»), на территории, захваченной немцами («Нашествие»), и в Москве после радостного перелома в ходе военных действий.

«Так и будет» появилась на сцене в конце 1944 года, когда уже не оставалось ни малейших сомнений в близкой победе, и светлое, оптимистическое содержание пьесы находило радостный, живой отклик и у актеров, играющих ее, и у зрительного зала.

Играя хоть и ворчливого и резкого, но чудесного старого академика Воронцова, я каждый раз испытывал радостное, легкое чувство освобождения от душевной тяжести первых лет войны.

Значительным событием театральной жизни Куйбышева была постановка «Ромео и Джульетты» Шекспира. Это был вообще лучший шекспировский спектакль Куйбышевского театра...

Спектакль этот имел большой резонанс не только в куйбышевской печати — о нем писали даже в зарубежной прессе.

Тесное содружество работников искусств с Красной Армией стало особенно ощутимым во время войны. Военно-шефская работа нашего коллектива не ограничивалась концертами в частях Советской Армии. Мы дали большое количество спектаклей в фонд обороны (по понедельникам). Но самым большим и значительным делом в этой области была наша работа в подшефном госпитале. Мы построили там сцену и сыграли много спектаклей. Наши актрисы и сотрудницы были повседневными посетительницами госпиталя и, не щадя своих сил, помогали медсестрам...

В день взятия Берлина я вечером конферировал концерт в Доме офицеров. Запыхавшись, вбежал за кулисы помощник начальника Дома офицеров и попросил меня объявить зрительному залу о взятии Берлина. Трудно, невозможно описать бурю, разразившуюся среди зрителей. Все встали, разобрать отдельные возгласы было невозможно. Из зрительного зала несли счастливый победный крик.

Счастливый день победы большинство труппы встречало в подшефном госпитале. А вечером, перед началом спектакля «Так и будет», ко мне в гримировочную зашел директор театра И. В. Яценко и сказал:

— В последнем акте, где вы, Георгий Александрович, поднимаете за столом бокал за всех возвратившихся и за тех, кто вернется с фронта домой, можете говорить на эту тему сколько хотите и что хотите, помимо текста вашей роли. И если вам удастся хотя бы наполовину вызвать у зрителей те чувства, которые сегодня утром в госпитале сумели вызвать у всех нас, то больше ничего не надо.

Когда я начал говорить уже не по тексту пьесы, часть публики сначала не поняла, что это импровизация, но затем зрители все больше и больше понимали и проникались исключительностью и торжественностью

этих минут. Зал гремел аплодисментами. Мы очень хорошо понимали, что это аплодисменты не нам, а победе, народу-победителю».

Воспоминания Г. Шебуева помогают воскресить то суровое незабываемое время, когда театр работал особенно интенсивно.

Перестроив с первых же дней на военный лад всю свою жизнь, коллектив театра трудился с огромным энтузиазмом. Взяв в начале июля обязательство выпустить четыре премьеры до первого августа, он выполнил его в сроки, поражающие своей предельной сжатостью: 8 июля — «Ключи Берлина», 12 — «Шел солдат с фронта», 19 — «Слава», 2 августа — «Парень из нашего города», а в конце августа появляется обличительный антифашистский спектакль «Продолжение следует», поставленный П. Васильевым и Н. Рославлевым.

«Театр прекрасно сделал, поставив пьесу «Ключи Берлина» на своей сцене. Зритель уходит из театра с чувством большой признательности к коллективу театра за этот хороший спектакль, прозвучавший гимном русскому оружию, беспримерной отваге, доблести и огненному патриотизму русского народа».

«Волжская коммуна», 1941, 15 июля.

«Выбор драматическим театром имени А. М. Горького пьесы А. Бруштейн «Продолжение следует» свидетельствует, что театр не мыслит себя вне той напряженности, суровой и героической борьбы, которую ведет советский народ против разбойничьих орд Гитлера. Сила воздействия искусства, тем паче театрального, огромна.

Всю эту силу театр мобилизует на выполнение благородной цели — уничтожения фашизма. Этой цели и служит спектакль «Продолжение следует». Он воспитывает ненависть к фашистским изуверам и закаляет нашу волю к борьбе и победе».

«Волжская коммуна», 1941, 13 сентября.

Естественно, что в военную пору наибольшие успехи театра были связаны с разработкой героической тематики, тем более что куйбышевский зритель уже успел узнать, оценить и полюбить такие спектакли, как «Мстислав Удалой» и «Чапаев».

Прямым продолжением этой линии был спектакль «Парень из нашего города», поставленный режиссером Н. Абакиным. Центральные роли были распределены так: Луконин — В. Кузнецов, Гулиашвили — Н. Никомаров, Бурмин — В. Михайлов, Варя — З. Чекмасова. Их одаренность, обаяние, мастерство создавали такую узнаваемость героев пьесы, так сближали их со зрительным залом, что спектакли становились подлинной демонстрацией единства людей, работающих в тылу, с теми, кто самоотверженно и мужественно сражается на фронте.

«Вспоминаю начало войны, — пишет народный артист РСФСР лауреат Государственной премии СССР В. И. Кузнецов. — Театр наш сразу же включился в военную тематику, определив свою позицию в репертуарной политике. Я с огромной энергией и радостью начал работу с Н. Абакиным над ролью Сергея Луконина в «Парне из нашего города» К. Симонова, потому что у меня самого искали выхода чувство гнева за вероломное нападение на Родину, за страдания советских людей, чувство огромного горя утраты близких и родных...

Творчески было интересно выстроить сложную судьбу молодого парня от озорника и балагура, способного сорвать урок в школе и увести ребят в кино, до Героя Советского Союза, прославленного командира Советской Армии.

На каждом спектакле я сердцем чувствовал этих парней нашей Родины! И, вероятно, многие в своей душе уносили из театра зерна преданности высоким идеалам борьбы за справедливость и ненависти к фашизму!»

«...Невольно жалеешь, когда опускается занавес. Хочется как можно лучше запомнить светлый образ Луконина, восхищаться героическими подвигами этого замечательного парня из нашего города. Хочется потому, что он один из миллионов тех чудесных парней, которые сейчас, не жалея своей жизни, сражаются с озверелым вра-

гом за наше общее счастье, за нашу свободу, за нашу жизнь».

«Волжская коммуна», 1941, 18 августа.

Такая волнующая атмосфера, превращающая спектакль не только в театральное, но и в общественное событие, особенно почувствовалась на другом симоновском спектакле — «Русские люди», в котором В. Бурэ блестяще играл Сафонова.

«Волжская коммуна» 10 сентября 1942 года опубликовала целую страницу зрительских откликов. Уже их заглавия достаточно красноречивы: «Глубоко патриотический спектакль», «Я восхищаюсь мужеством русских женщин», «Жить, как Глоба», «Таких людей нельзя покорить», «Герои пьесы живут рядом с нами», «За русскую стойкость».

С художественной точки зрения еще большим достижением оказался спектакль «Фронт», которым театр отметил двадцатипятилетие Великой Октябрьской революции.

Режиссер Вильнер возглавил замечательный актерский состав: В. Бурэ — Мирон Горлов, В. Кузнецов — Огнев, М. Аренский — начальник разведки, И. Русинов — Крикун, Г. Шебуев — Гайдар, В. Михайлов — Гомелаури и, наконец, Н. Никомаров — Иван Горлов. На этот раз успех спектакля прежде всего определил Н. Никомаров.

«Его игра, — писал рецензент «Волжской коммуны» Н. Быстров, — образец глубокого проникновения во внутренний мир своего героя, это талантливая работа настоящего мастера... Он играет глубокую личную драму Горлова, а не высмеивает его».

Действительно, Горлов — Никомаров был сильным, волевым, смелым и решительным военачальником, который настолько горд своим боевым прошлым, что все в этом прошлом видит только в ореоле славы. Он гордится в равной степени своими орденами и своим невежеством, он никак не может и не хочет отделить силу от слабости, пороки от достоинств. Это самоупоение, которое мы сегодня назвали бы следствием волюнтаризма, Никомаров играл как трагическое заблуждение честного человека. И когда приходило возмездие, мы видели тусклые глаза, а затем ссутулившуюся фигуру и медленную походку сломленного чело-

века, сраженного не только силой обстоятельств, но и собственной совестью.

ТЕПЛО ОДЕНЕМ БОЙЦОВ

«...Вместе со всем народом мы, работники искусства, помогаем бойцам. Наш коллектив в 1941 году собрал для Красной Армии 418 теплых вещей, мы давали внеплановые спектакли, и сбор от них отчислен на приобретение теплых вещей, делали персональные денежные и вещевые взносы, шили белье. Эту работу мы продолжаем и сейчас. Но этого недостаточно. Мы должны усилить помощь фронту.

Коллектив театра — артисты, режиссеры, костюмеры, осветители, рабочие сцены, работники подсобных цехов — обращаются ко всем работникам искусств Куйбышевской области с призывом еще активней включиться в сбор теплых вещей для фронта и проводить эту почетную работу повсеместно, организуя с этой целью концерты и спектакли.

[Наш коллектив уже дал 19 января, в день своего отдыха, спектакль, сбор от которого в сумме 5 тысяч рублей передан на покупку теплых вещей. Мы знаем, что каждый трудовой рубль, вложенный в общенародное дело, поможет разгромить гитлеровских изуверов, и сделаем все, чтобы ускорить победу над ненавистным врагом...

Коллектив драматического театра
имени Горького».

«Волжская коммуна», 1942, 24 января.

Событием в жизни театра стала постановка в октябре 1941 года пьесы А. Крона «Глубокая разведка». Любопытна сама история этой пьесы — одного из немногих драматических произведений того времени, в которых чисто производственный конфликт становится основой волнующих социально-нравственных столкновений.

Еще в июне 1939 года А. Крон писал в «Литературной газете»: «Сейчас я заканчиваю пьесу о бакинских нефтяни-

ках. Пишу ее три года. Мне говорят: «На производственные темы надо писать быстро: все так меняется». Затем Крон заявляет, что он все время испытывал «внутреннее сопротивление этой доморощенной теории, на которой возрастает так называемая «мотыльковая» драматургия. Хочется писать «сегодня» так, чтобы через него проглядывало «завтра».

Прошло после этого заявления драматурга еще почти два с половиной года, и, наконец, 22 октября 1941 года пьеса была впервые сыграна на сцене Куйбышевского театра. Премьера пьесы о мирном труде состоялась в самую тяжелую пору боев под Москвой. Можно было ожидать, что спектакль не вызовет интереса. Произошло обратное: спектакль был воспринят как настоящая глубокая разведка душевного богатства, мужества, красоты советского человека. В этом спектакле действительно «проглядывало завтра». Убедительно раскрывая силу и величие наших тружеников, спектакль внушал уверенность в их способности выстоять, пройти через любые испытания. Пророчеством звучали и финальные слова: «Мудрый человек грудью встретит врага».

Успех спектакля на этот раз прямо зависел от того, насколько достоверно, психологически точно будут вылеплены характеры героев Крона. Нужно сказать, что драматургу удалось выстроить логику их поведения, наполнить каждую сцену противоборством живых человеческих чувств. Психологизм пьесы оказался очень близок актерам, и они с увлечением работали над тем, чтобы спектакль прозвучал подлинной правдой жизни. Куйбышевцам безусловно принадлежит честь открытия пьесы А. Крона, которая впоследствии стала одной из важнейших страниц в истории советской драматургии.

Честь этого открытия делят режиссер П. Васильев, художник Е. Пыжов, композитор А. Хачатурян и, конечно, исполнители центральных ролей: В. Бурэ (Майоров), Н. Никомаров (Морис), З. Чекмасова (Марго), Г. Шебуев (Мехти), В. Михайлов (Гулам).¹

КРАСНОЕ ЗНАМЯ— ПЕРЕДОВОМУ ТЕАТРУ

«На днях состоялось общегородское собрание работников искусств, посвященное итогам рабо-

ты за год. Начальник областного отдела искусств т. Крейчер охарактеризовал в своем докладе деятельность театральных коллективов. Он особенно отметил постановки драмтеатра имени А. М. Горького «Русские люди» и «Фронт» как идейно-художественные спектакли, насыщенные глубоким патриотическим чувством... За лучшие производственные и художественные показатели и активную шефскую работу переходящее Красное знамя облисполкома присуждено драмтеатру имени А. М. Горького».

«Волжская коммуна», 1943, 2 марта.

За годы войны было поставлено 39 спектаклей и 24 из них — по пьесам советских драматургов.

Успешно работал театр и над классикой, в особенности над уже названной Г. Шебуевым трагедией «Ромео и Джульетта».

Необычна судьба этого замечательного спектакля. Он появился в июле 1942 года, когда тревожные сводки Совинформбюро сообщали о жестоких боях под Воронежом, когда фашистское нашествие приближалось к Волге. Казалось, что в эти дни история трагической любви двух юных веронцев должна поблекнуть. Режиссер В. Вильнер и художник П. Вильямс не искали прямых и примитивных параллелей с современностью, но создали спектакль, который вызывал священное чувство ненависти к наглости и бесчеловечности убийц, радостное чувство любви к настоящим, «человеческим» людям.

Многим спектакль был обязан чудесному оформлению, созданному П. Вильямсом. В его декорациях оживал дух подлинного итальянского Возрождения с его энергичным, ярким, жизнерадостным колоритом. Так уж художником решалась тема красоты и силы человека, богатства его сердца и разума. Но, конечно, еще ярче, еще более взволнованно и мажорно воплощал шекспировскую гуманистическую мысль коллектив актеров, в первую очередь Чекмасова — Джульетта и Бурэ — Ромео. В. Вильнер на первый взгляд поступил не совсем обычно, поручив главные роли актерам, уже перешагнувшим за рубеж четырех десятилетий. Но в этом оказался немалый смысл.

Возраст исполнителей, не особенноотяжая внешний облик героев трагедии, по-своему обогащал их внутреннее содержание. Памятуя, что и у Шекспира любовь делает людей мудрее, Бурэ в своем Ромео добился редкого сплава интеллектуальности и романтического порыва, а Чекмасова отдала рождающейся духовной зрелости Джульетты все свое обаяние.

Спектакль «Ромео и Джульетта» оказался одним из самых значительных созданий театра, он игрался около пяти лет, вызвал многочисленные отклики, надолго сохранился в памяти зрителей. Есть огромный исторический смысл в том, что в самое тяжелое время военных испытаний наш театр не только продолжал работать, но и создавал спектакли большого художественного значения.

Куйбышевский драмтеатр получил высокую оценку

«На заседании Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР подробно обсуждалась деятельность Куйбышевского областного драматического театра имени Горького. С докладом выступил его художественный руководитель народный артист УССР В. Б. Вильнер. Он рассказал о работе театра за последние 15 месяцев, сообщил о ближайших репертуарных планах.

Все выступившие в прениях сошлись в мнении, что с приходом нового художественного руководителя резко улучшилась работа театра. Поставлен ряд художественно значительных спектаклей — «Ромео и Джульетта», «Нашествие», «На дне». Большую похвалу вызвало оформление спектаклей. При театре успешно работает драматическая студия».

ТАСС.

В годы войны театральный коллектив был занят не только постановкой спектаклей. Широка и значительна была его общественная деятельность. В общей сложности 1 миллион 100 тысяч рублей собрал коллектив на укрепление обороноспособности страны.

«Куйбышев, директору Куйбышевского государственного драматического театра им. Горького тов. Яценко, художественному руководителю народному артисту УССР тов. Вильнер, секретарю парторганизации тов. Кузнецову, председателю месткома тов. Маркову.

Прошу передать сотрудникам Куйбышевского государственного драматического театра имени Горького, собравшим 50 000 рублей на восстановление Сталинграда, 40 000 рублей в фонд помощи детям фронтовиков и 25 000 рублей на строительство танковой колонны, мой братский привет и благодарность Красной Армии.

И. Сталин».

Волжская коммуна, 1944, 29 марта.

Многие работники театра с первых дней войны ушли на фронт. Среди тех, кто не дождался светлого дня победы, артисты Д. Титов, В. Яковлев, Ю. Райхман, В. Макаров и В. Чемодуров, электрик А. Гусев, художник-декоратор Г. Карнаухов, заведующий декоративным цехом С. Алферов, макетчик Н. Цецнель, бригадир поделочников В. Костерин.

Группа актеров — И. Щеглова, Л. Леонидов и другие — провела на фронте около 200 дней, дав для бойцов 485 концертов. А концерты в госпиталях, эвакуационных пунктах и воинских частях, находящихся в тылу, продолжались изо дня в день. 89 работников театра были награждены медалями «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.» В одном этом факте — красноречивая оценка напряженной творческой жизни театра в суровые сороковые годы.

В дни празднования 30-летия победы коллектив театра чествовал участников Великой Отечественной войны Н. Озерова, Н. Кузьмина, О. Тарасова, О. Смолина, Н. Михеева, М. Лазарева, И. Мендковича, П. Дугаева, Б. Рябова, К. Семенова, К. Федосеева, И. Кирсанова, А. Шаровскую, В. Ефимова.



Напряжение военных лет закончилось. Партийные и советские органы принимают энергичные меры, чтобы театр не утратил работоспособности, не снизил своих творческих возможностей, своего художественного уровня.

Первый послевоенный сезон отмечен постановкой пьесы Маргариты Алигер «Сказка о правде». Это было сценическое рождение прекрасного поэтического произведения о подвиге Зои Космодемьянской. Газета «Волжская коммуна» 10 октября 1945 года посвятила спектаклю целую страницу под заголовком «Имя ее бессмертно». Вместе со зрителями, которые взволнованно делились своими впечатлениями, выступила автор пьесы замечательная советская писательница Маргарита Алигер. «Истинное вдохновение» — так называлась ее статья.

«В жизни каждого писателя, если он вступает на трудный путь драматурга, — писала М. Алигер, — первое зрелище первой его пьесы, воплощенной в живые образы на сцене, это огромное и волнующее событие. Увидеть, как прочли и поняли тебя другие, как они ощутили созданные тобой образы, как они преломили написанные тобой характеры в своих собственных индивидуальностях, — это почти страшно.

Пережить это впечатление от увиденной мной на сцене первой моей пьесы мне довелось в Куйбышеве в эти дни, и первое, что я почувствовала, как только немного поостыли волнение и напряжение первых минут, это абсолютную легкость и покой на душе. То, что я увидела, это было именно моей пьесой, передо мной проходили именно мои герои.

Театр правильно прочел и понял пьесу, правильно, именно так, как мне того хотелось, рассказал и показал ее зрителю.

Но если правильно прочесть и почувствовать писателя, по существу, глубоко и заинтересованно вникнуть в суть созданных им образов — это достойная и ответственная задача для каждого театра, для каждого художественного руководителя, то в данном конкретном случае, при постановке именно этой пьесы, перед театром встала еще одна, гораздо более трудная, высокая задача. Ведь пьеса посвящена чистому и дорогому для каждого из нас образу, образу героя, которого любит и бережет наш народ, наш строгий и требовательный народ, и ведь в сущности задача пьесы — еще больше раскрыть этот образ во всей его многогранности и многокрасочности.

Как же справился театр с этой высокой задачей, разрешение которой требует бесконечной чуткости, огромного художественного и человеческого такта и неподдельной, истинной любви?..

Искусство — это прежде всего огромный труд, и тот, кто по-настоящему любит искусство, никогда не испугается труда. Так не побоялась большого труда куйбышевская драматическая студия, так не побоялся большого труда художественный руководитель театра А. Треплев. И мне хочется сказать ему горячее спасибо прежде всего за то, что он поверил в свою молодежь, что он пристально и любовно вгляделся в каждого из своих учеников и дал им возможность заговорить в полный голос о больших и святых вещах. И еще мне хочется сказать спасибо Треплеву за то, что он так глубоко и прекрасно нашел истинную сущность пьесы, мое желание как можно проще и человечнее, без всяких кутурнов и пьедесталов показать героя, юное существо (у нас на глазах), с каждым шагом его по жизни становящегося сильнее и величественнее, его тонкую, благородную и прекрасную душу...

Мне хочется сказать спасибо молодым исполнителям спектакля, в первую очередь девушкам, исполняющим роль Зои, — Тамаре Варнавских, Ирине Васильевой и Валентине Часовниковой. Нужно очень любить этот образ для того, чтобы так естественно и вдохновенно, так драматично и светло, так чисто и глубоко вести эту роль. Меня бесконечно трогает то, что они, каждая по-своему, очень своеобразно и непохоже друг на друга играют эту роль. Это говорит о том, что молодые актрисы именно не «играют» свою

роль, а существуют в образе своего героя. И это прекрасно.

...Куйбышевской студии, которая, видимо, горячо любила этот образ и отдала много сил на то, чтобы спектакль стал еще одним памятником герою, мне хочется пожелать, чтобы вся ее дальнейшая творческая жизнь и работа была отмечена этой первой большой работой, работой над созданием образа Зои, чтобы Зоины требования и идеалы стали священны и незабываемы для каждого из них»...

В ноябре 1946 года художественным руководителем труппы стал Меер Абрамович Гершт. Среди спектаклей, поставленных им за пять лет работы, наиболее значительными оказались «Русский вопрос», «Молодая гвардия», «Путь в грядущее», «Крепость на Волге» и «Живой труп».

М. Гершт, обладая богатейшей творческой фантазией и энергией, умел увлечь, зажечь своими замыслами актеров, и в эти годы особенно плодотворным стало его содружество с В. Бурэ, З. Чекмасовой, Г. Шебуевым, В. Кузнецовым.

«В Русском вопросе» В. Бурэ играл Гарри Смита, отдавая ему все свое обаяние, искренность, страстность своих порывов и раздумий. Смит жил на каком-то пределе душевных сил: и любви, и ненависти он отдавался весь, без остатка: Бурэ играл нестигаемого, уверенного в своей правоте человека. Было невозможно поверить, что в своей борьбе за честность, за правдивое слово он потерпит поражение. И он побеждал, побеждал морально.

Чудесным контрастом такому Смиту был Мэрфи — Шебуев, прятавший под скепсисом и даже цинизмом слабование, горькое сознание того, что он не в силах защищать свои святыни — честность и доброту от волчьих зубов подлинных хозяев Америки Макферсона и Гульда.

Очень выразительными были и Макферсон — Аренский и жена Смита Джесси — Чекмасова и репортер Харди — Деяткин.

Таким же актерским праздником был и спектакль «Живой труп». Роль Федора Протасова оказалась одной из самых значительных в творческой биографии В. Бурэ. На этот раз страстный романтический артист изумил и взволновал тем, как он сталкивал зрителя с тревожной, настойчивой и пытливой мыслью Протасова. Пылкий, влюбленный в жизнь человек на глазах зрителя начинал испытывать страшную боль разочарования, а затем и отвращения ко всему, что его окружает. В. Бурэ вел своего героя к финаль-

ному выстрелу со страшной логической неотвратимостью, в этой железной последовательности был источник огромной взволнованности зрительного зала.

Успех В. Бурэ по праву разделяли другие участники спектакля: Маша — З. Броварская, Лиза — В. Ершова, судебный следователь — Н. Колесников, Абрезков — М. Аренский.

Однако режиссерская индивидуальность М. Гершта в полную силу проявилась не только в этих психологических спектаклях, но и в том, как он талантливо и решительно продолжил героико-романтическую репертуарную линию.

Ее вехами в прошлом были «Мстислав Удалой», «Чапая», «Парень из нашего города», «Русские люди». Теперь, в 1947 году, появилась «Молодая гвардия», в 1948 году — «Крепость на Волге», а в 1949 — «Путь в грядущее».

О «Молодой гвардии» видный театральный критик В. Залесский писал: «Спектакль покоряет силой своего политического темперамента, цельностью художественного замысла, яркой эмоциональностью и драматизмом общего действия». Это был воистину гимн мужеству, коллективно созданный театром. Гигантский красный флаг с эмблемой комсомола художник Ю. Бабичев сделал занавесом, в котором символизировалось все яркое, эффектное оформление. В музыке П. Славинского утверждались динамизм и мажорность жизни, и это звучало доминантой спектакля, выражением его эмоционального строя. Жизнеутверждение — вот что было главным в «Молодой гвардии» для всего коллектива исполнителей.

Правда, по признанию зрителей и прессы, актерские работы оказались не на одном уровне. Самое досадное заключалось в том, что молодые актеры не смогли воплотить богатство, силу и красоту героев подполья Олега Кошевого и Сергея Тюленина.

Иной оказалась судьба спектакля «Крепость на Волге». И не только потому, что на этот раз в центральных ролях выступили актеры старшего поколения В. Кузнецов, Г. Шебуев, Н. Колесников, М. Аренский, Н. Кузьмин, З. Броварская, М. Доросинская. Само произведение «Крепость на Волге» появилось в тот период, когда из послевоенного репертуара театров почти исчезли пьесы, воскрешающие памятные события Великого Октября и гражданской войны, исчезли спектакли историко-революционной темы, имею-

щие большое познавательное и воспитательное значение, особенно для нового, молодого поколения зрителей. Наконец, в спектакле «Крепость на Волге», созданном в содружестве с автором пьесы И. Кремлевым (пьеса дорабатывалась в театре), рассказывающем о событиях гражданской войны, впервые на сцене советского театра был создан образ пламенного революционера, коммуниста без страха и упрека Сергея Мироновича Кирова. М. Гершту вместе с драматургом, художником заслуженным деятелем искусств РСФСР Ю. Бабичевым и талантливым актерским ансамблем удалось создать превосходный, целостный во всех звеньях, одновременно и романтический и психологически убедительный спектакль.

На этот спектакль появилось много печатных одобрительных откликов — рецензий, статей, выступлений зрителей. О нем писали местные газеты, «Известия», «Комсомольская правда», «Труд», «Культура и жизнь», «Советское искусство», журналы «Смена», «Огонек», «Театр». В четвертом номере журнала «Театр» (1949 г.) критик Б. Бассаргин в статье «Возвращение к большой теме» писал: «На долю артиста Кузнецова, исполняющего центральную роль — С. М. Кирова, выпала почетная, но ответственная, трудная задача: показать в спектакле образ большевика — трибуна революции. Зритель не простил бы малейшей фальши в исполнении этой роли. Мы смотрели спектакль в день, когда все проходы были заставлены приставными стульями. И несмотря на такое переполнение, в картинах, где Кузнецов — Киров появлялся на сцене, зал замирал, внимание зрителей напрягалось до предела, они следили за малейшим движением актера, его мимикой и жестами. В. Кузнецову удалось достигнуть большого внешнего сходства с Сергеем Мироновичем, но главное — раскрыть основные качества его характера, понять многогранность, духовное богатство внутреннего облика Кирова. Кузнецов — Киров — это прежде всего ясный, целеустремленный ум и широкое русское сердце, кристальная любовь к народу и органическая ненависть к его врагам, талант трибуна и организатора, неподдельная простота и скромность солдата революции, страстная влюбленность в жизнь и беспредельная вера в нее. Кузнецов — Киров душевен с друзьями, внимателен и чуток к своим помощникам и резок, жесток с врагами... Необходимая творческая строгость артистом соблюдается блестяще и ставит его исполнение в ряд луч-

ших актерских работ советского театра над историческими образами».

В. Кузнецов писал, что это самая важная, самая ответственная роль в его жизни:

«На первых порах все мне мешало вживаться, я был совершенно не готов к масштабности мыслей, логике поступков, романтическому дару восприятия жизни, будущего, вере в правду борьбы и победы. А тут еще мой рост. Он мне мешал физически, ведь С. М. Киров сантиметров на 30 ниже меня!

Я понял: для того, чтобы знать предмет, надо его изучить. Сел за литературу, начиная с книги «Мальчик из Уржума» и кончая сборником последних выступлений С. М. Кирова в Ленинграде.

Но «знание» — это еще не образ, не предмет искусства, но это уже пища для творческого процесса, когда психофизический аппарат актера начинает жить жизнью образа во всем его многообразии. Так возникает главное, что определяет творчество актера, — перевоплощение. Вся гигантская работа С. М. Кирова по обороне Астрахани, бессонные ночи, напряжение ума, воли, постоянная опасность — не в тягость этому человеку. Борьба — его стихия, борьба — его вдохновение. Из этих главных источников перевоплощения родился образ Великого гражданина в спектакле «Крепость на Волге».

Очень интересно, с огромной внутренней правдой играл Г. Шебуев царского генерала Реутова, преодолевающего сословные предрассудки во имя страстной любви к России и перешедшего на сторону революции.

Так большая политическая мысль раскрывалась правдой характеров и судеб, и романтико-героическая окрашенность спектакля находила свое выражение в живых, борющихся характерах.

Подробно проанализировав пьесу, работу режиссера, художника и актеров, критик Б. Бассаргин так заканчивал свою статью: «В целом спектакль «Крепость на Волге» — явление значительное. По своим масштабам и идейно-художественной ценности он смело может быть отнесен к числу лучших спектаклей, созданных советским театром за последние годы».

Спектакль «Крепость на Волге» был удостоен Государственной премии СССР за 1948 год. Лауреатами стали М. Гершт, Ю. Бабичев, В. Кузнецов и Г. Шебуев. К этому ос-

тается только добавить, что после Куйбышева пьеса «Крепость на Волге» была поставлена на «месте действия» — в Астрахани и в других театрах страны.

Вслед за «Крепостью на Волге» был выпущен спектакль «Путь в грядущее» С. Марвича, тоже родившийся в творческом содружестве театра с автором. И этот спектакль был создан режиссером М. Герштом, художником Ю. Бабичевым и большой группой актеров. Критик К. Рудницкий в статье «Новое в жизни театра», опубликованной в «Огоньке», писал: «Пьеса С. Марвича «Путь в грядущее» рассказывает о прошлом. Ее события относятся к годам гражданской войны, а финал — к концу второй пятилетки. И тем не менее, спектакль смотрится как сценическая повесть о людях наших дней.

Как достигли этого драматург и театр? Лучшие образы спектакля дают на это исчерпывающий ответ.

Образ Серго Орджоникидзе — самая большая удача постановки. Поразительно портретное сходство, которого достигает артист В. Бурэ. Но еще более значительно глубокое проникновение актера в духовный мир человека, мудрого и энергичного, уверенного и волевого, беспредельно преданного партии и народу... Веско, убежденно и просто звучит каждая реплика артиста. Орлиный взор пронизателен и ясен. Жесты сдержанны и выразительны, движения свободны и легки. Кажется, что перед нами живой Серго, вдохновенный и страстный, прозорливый, полный неиссякаемой энергии, непримиримый в идейной борьбе... человек светлой души и сильной мысли.

В центре пьесы — судьба шахтера Ивана Кузнецова. Эту роль играет Н. Кузьмин. Деревенский подросток Иван Кузнецов, явившийся в шахту с единственной целью — накопить деньги и приобрести коня, постепенно втягивается в шахтерскую жизнь. Мелкособственнические мечты уступают место сознательному творческому отношению к труду. И вот уже недавний «лошадник», полуграмотный неотесанный тяжелодум становится передовым, культурным, инициативным рабочим, одним из зачинателей стахановского движения.

Артист правдиво и подкупающе просто показывает становление характера Кузнецова. Мы чувствуем пробуждение богатого от природы ума, видим, как высвобождается и находит себе применение большая творческая сила, заключенная в этом человеке.

Роль Серафимы, подруги, а затем жены Кузнецова, играет артистка А. Дерябина. Созданный ею сценический образ проникнут сердечностью, чистотой, свежестью.

Важное значение имеет в пьесе фигура парторга Гремякина (А. Чалый), боевого товарища и личного друга Серго. Именно Гремякин уверенной рукой воспитателя-большевика ведет Ивана Кузнецова.

Во всех этих образах спектакля автор, постановщик и артисты сумели передать главное: сильную волю, целеустремленность своих героев, их движение к будущему, к коммунизму. Именно в этом секрет подлинной актуальности спектакля».

М. Гершту удалось обогатить и другую важнейшую линию репертуара — связанную с освоением горьковской драматургии. В 1951 году он вернул на куйбышевскую сцену «Варваров», а годом раньше молодой режиссер А. Тепляков поставил спектакль «Зыковы».

«Зыковы» — это одна из тех пьес Горького, которые сравнительно редко входили в театральный репертуар. Существовала даже уверенность, что пьеса несценична, что ее сложный философский план недостаточно развивается в драматургическом действии. Куйбышевский спектакль имел большой успех у зрителей и, по мнению критики, разрушил миф о несценичности пьесы. Серьезная творческая работа режиссера нашла отклик и поддержку прежде всего у Н. Колесникова — Антипа Зыков, З. Чекмасовой — Софья, Г. Шебуева — Хеверн, Н. Кузьмина — Михаил.

Антипа у Колесникова был отнюдь не купцом-самодуром из пьес Островского (чаще всего эту роль трактовали именно в таком привычном плане). Сильный и решительный, он настойчиво искал в людях такую же силу, яростно мечтая, чтобы она была силой добра. Его встреча с Павлой поэтому таила в себе огромный драматизм притяжения и отталкивания, любви и разочарования.

Чекмасова играла в Софье этот же центральный мотив поисков настоящего человека (здесь ей, безусловно, вспомнился опыт работы над ролью Надежды Монаховой). И брат, и сестра Зыковы шли к крушению своих надежд, и это, точно выражая философию пьесы, в то же время обнажало ее драматический нерв.

Спектакль не только показывал, что в жизни купцов Зыковых нет идеалов и невозможно найти их, он еще очень ярко убеждал в том, что без идеала не проживешь. Ак-

туальность, важность этой мысли так наглядно подтверж-
'дались реакцией зрительного зала, что М. Гершт решил
поставить другую горьковскую пьесу — «Варвары», в кото-
рой осуждение душевной опустошенности звучало еще бо-
лее страстно и остро.

По общей своей идейной концепции спектакль М. Герш-
та повторял спектакль Н. Ростовцева. Этому во многом спо-
собствовало и то, что З. Чекмасова вновь играла Монахову,
а Г. Шебуев — Цыганова. Но оба актера за эти годы утвер-
дились в своем понимании ролей, играли еще более выра-
зительно, еще более точно. Шебуев увел своего Цыганова
от легкомысленности и поверхностного гурманства, обна-
жая драму слабого человека, ужас бесцельного существо-
вания и душевной пустоты. Чекмасова — Надежда стала
суровее и сильнее в своих поисках настоящего человека,
трагичнее в тот момент, когда понимала тщетность своих
надежд.

Такое толкование спектакля углублялось еще и тем, что
отлично играли Н. Колесников — Доктор и В. Михайлов —
Монахов, доводя до предельной напряженности тему людей,
изуродованных жизнью, сломленных отсутствием настояще-
го дела, настоящей, достойной человека цели. В этом спек-
такле успешно выступили В. Ершова в роли Лидии, Н. Кузь-
мин в роли Лукина. Остро и сочно сыграл Гришу Редозубо-
ва Н. Засухин.

В начале сезона 1951/52 года город отпраздновал 100-ле-
тие своего любимого театра.

! В пятидесятые годы театром руководят В. Энгелькрон,
поставивший «Незабываемый 1919-й», «Дети солнца» и
«Платон Кречет», Е. Простов и В. Галицкий.

В это же время работает режиссер А. Михайлов. В его
спектаклях по пьесам «Два лагеря» А. Якобсона, «Великий
государь» В. Соловьева, «Огненный мост» Б. Ромашова и
«Укрощение строптивой» В. Шекспира было много настоя-
щих актерских удач: Грозный — В. Кузнецов, Геннадий —
Ю. Хапланов и другие.

Заслуженный деятель искусств РСФСР Евгений Алек-
сандрович Простов имел ясную идейно-эстетическую прог-
рамму, учитывающую уже сложившиеся в театре плодот-
ворные традиции. Репертуар театра знал три основных на-
правления: героика, горьковская драматургия, поиски сов-
ременной психологической пьесы. Лучшие спектакли Про-
стова активно развивают именно эти направления. Речь идет

о таких спектаклях, как «Враги» М. Горького, «Порт-Артур» А. Степанова и П. Попова, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Персональное дело» и «Гостиница «Астория» А. Штейна.

Своими «Врагами» Е. Простов сумел сказать новое слово по сравнению со спектаклем тридцатых годов, ибо решительно вывел на первый план фигуры революционеров и рабочих. Левшин — В. Михайлов, Синцов — В. Кузнецов, Греков — Д. Келл, Ягодин — Н. Кузьмин стали подлинными героями спектакля, пафос которого сказался прежде всего в утверждении морального превосходства пролетариев над собственниками.

Особенно значительной фигурой в спектакле был Левшин — Михайлов. Все в этой роли было словно специально написано для актера: и душевная чистота русского мастерового, и его мудрая гуманность, и светлая любовь к человеку. Левшин так и светился этой любовью, он был неотразимо обаятелен своей одухотворенностью, своей внутренней красотой. В этом свете еще омерзительнее становились Бардины и Скроботовы. Роли Захара и Полины Бардиных в этом спектакле оказались одной из вершин творчества Шебуева и Чекмасовой. Это был изумительный дуэт: почтенный благообразный Захар с его воркующими интонациями мягкого, немного уставшего от жизни человека, с его страстью к покою и тишине, и важная надменная дама, которая, как хорошо обученный попугай, повторяет слова, жесты и интонации мужа. Мизансцены были обычно построены так, что они проходили рядом: краснобайствующий либерал и его преданная половина, люди без мнения и принципов, по самой своей сути жестокие, превращающие в обман и фальшь любые высокие слова.

«Враги» — это спектакль острой политической мысли и ясного горьковского слова, в котором Е. Простов нашел общий язык с актерским коллективом.

Нужно сказать, что середина пятидесятых годов знаменательна прежде всего тем, что стал очевиден творческий рост новых, молодых актеров, которые впоследствии примут на свои плечи основную ролевую нагрузку. Так, во «Врагах» в роли Нади хорошо заявила о себе Н. Засухина. В «Семье» И. Попова (1952 год) в роли молодого Ленина выступил Н. Засухин. В «Укрощении строптивой» рядом с В. Бурэ успешно играл Петруччио Ю. Хапланов. Позднее — в «Последних» — отлично дебютировали С. Боголюбова и

М. Лазарев. Так формировалась новая группа куйбышевских актеров, сохранявших верность основной линии театра: единству углубленной психологической трактовки ролей с романтической страстностью, с яркой театральностью.

Самый значительный спектакль этого периода (середина 50-х годов) — безусловно, «Персональное дело».

Снова большая современная пьеса получила свое боевое крещение на куйбышевской сцене. Ответственность первооткрывателей на этот раз повышалась тем, что пьеса А. Штейна отражала новые сдвиги в общественных настроениях, а спектакль ставился в канун XX съезда КПСС. В «Персональном деле» ясно прозвучал пафос борьбы за восстановление ленинских норм в жизни Коммунистической партии, пафос доверия к советскому человеку и решительного неприятия бюрократической подозрительности, бездушия и равнодушия, обывательской трусости и несправедливости.

Е. Простов сумел поставить спектакль, в котором его политическая проблематика высвечивалась глубоким психологическим прочтением почти каждой роли. Самая авторитетная критика прежде всего отмечала ансамблевость спектакля, его художественное единство. «Почти все образы нашли верное и яркое сценическое воплощение», — заявлял журнал «Театр». Успех спектакля в самом деле был уже обеспечен очень удачным распределением ролей.

В. Кузнецов в своем Хлебникове, которого по навету, несправедливо исключили из партии, искал не горе и уж во всяком случае не только горе. Это был волевой, решительный человек, абсолютно убежденный в конечном торжестве справедливости.

«На гастролях в г. Горьком, — вспоминает В. Кузнецов, — главный режиссер театра Евгений Александрович Простов дал мне прочесть «Персональное дело».

Я сидел в гостинице «Москва» и читал, забыв, где я, что я, — так был захвачен новизной и смелостью разработки судьбы Хлебникова... Я увидел в нем не страдальца, которого только что сделали беспартийным, не обиженного человека, куда нет-нет да и звал драматург... Я увидел страстного, деятельного, увлеченного делом, работой борца, уверенного в своей правоте без всяких компромиссов.

Я заметил: судьба моих сценических героев всегда интересна, когда выстрадана в сомнениях, отрицаниях частных, когда она идет как результат глубинных процессов, а

не только логически мотивированной «раскладки» сил и сценических средств».

Г. Аннапольский тонко вел к разоблачению Полудина, постепенно обнаруживая омерзительность и ничтожность его подлинных целей.

Очень глубоко истолковал характер Колокольникова Г. Шебуев. Он играл не мещанина, случайно проникшего в партию, а искреннего догматика, уверенного, что отказ от самостоятельной мысли — чуть ли не доблесть. И В. Красева в роли Дергачевой не только обличала, но и открывала завесу над драмой честного человека, пораженного душевной и политической слепотой. В противовес Колокольникову и Дергачевой раскрывались сила и обаяние инструктора партколлегии Малютиной, человека по-настоящему преданного идеалам Коммунистической партии.

В превосходном ансамбле «Персонального дела» Малютина З. Чекмасовой оказалась ролью важнейшей, хотя она лишь один раз появлялась на сцене. Но именно эта сцена превращалась в идейный центр спектакля.

Чекмасова играла почти без грима. Умное, немного утомленное лицо сразу вызывало симпатию. Спокойно, сосредоточенно Малютина слушает очередного посетителя. Она кажется строгой, даже суровой. Проходит несколько мгновений — и это первое впечатление безвозвратно исчезает. Какое уж там спокойствие! Это только выдержка, только сила характера. А на самом деле Малютина горячо, энергично, до предела взволнованно ищет правду. Она должна, непременно должна понять, виноват ли Хлебников, и если нет, то кто же виновен в возникновении этого персонального дела. В этом и ее общественный долг, и ее личная страсть. Малютина — не хладнокровный судья, а человек огромного общественного темперамента, не способный и не желающий скрывать своей личной заинтересованности в деле Хлебникова, своей любви к людям и своего отвращения к бездушию, трусости и лжи. Волнение Малютиной, напряженная работа ее мысли передаются зрительному залу, который вместе с ней ищет правду, вместе с ней думает да и волнуется вместе с ней. Именно в этой сцене устанавливалась человеческая ценность героев драмы А. Штейна, окончательно торжествовала партийная справедливость. Чекмасова — Малютина была так убедительна, что ее решения и выводы принимались беспрекословно. Вера актрисы становилась верой зрителей.

Партследователь Малютина в исполнении З. Чекмасовой воспринималась как образец настоящей коммунистки, в душе которой не отделишь человечности от революционной целесообразности, гуманизма—от верности ленинским заветам, любви к людям—от ненависти ко всему враждебному и подлому.

В роли Малютиной сверкало подлинное чувство без малейшей примеси чувствительности. И поэтому Малютина привлекала, учила, призывала учиться у нее пониманию жизни и людей.

Среди работ В. Галицкого наиболее интересными и содержательными оказались «Третья патетическая» Н. Погодина и «Барабанщица» А. Салынского. Героической драме А. Салынского суждена была очень долгая жизнь, спектакль прошел около 200 раз, и причины его успеха, прежде всего, в образе разведчицы Нилы Снежко, отлично написанном драматургом и ярко, эмоционально созданном С. Боголюбовой. Именно эта роль, в которой хорошо отразились и возможности и стремления актрисы, сделала ее имя очень популярным в городе. Актриса не только отчетливо понимала прекрасную душу разведчицы Нилы Снежко, но искренне любила ее, полностью разделяя ее гражданскую позицию, ее убежденность и одержимость идеей. В театре актер волнует других, если он сам взволнован. На этот раз судьба и характер Нилы глубоко взволновали С. Боголюбову, и, наверное, не в одном молодом сердце во время спектакля зарождалась мечта: когда-нибудь, в грозный час испытаний, быть таким же мужественным, как сердце Нилы.



«ВАШИМ, ТОВАРИЩ, СЕРДЦЕМ И ИМЕНЕМ...»

Лениниана советского театра родилась задолго до того, как на сцену впервые вышел живой Ильич. Пьесы и спектакли «Шторм», «Любовь Яровая», «Броненосец 14—69», «Мстислав Удалой» и другие произведения о пролетарской революции и гражданской войне были пронизаны ленинским духом, светом его великого социального оптимизма, верой, страстью революционера.

...И вот в Московском театре имени Евгения Вахтангова — премьера погодинского «Человека с ружьем». Впервые к зрителю вышел Ленин, которого вызвал к жизни замечательный актер Борис Щукин.

Куйбышевцы встретились с образом Ленина на сцене в канун 20-летия Великого Октября. Режиссер И. Ростовцев поставил драму К. Тренева «На берегу Невы». Владимир Ильич появлялся на сцене всего дважды. Первый раз безмолвный он проходит по набережной Невы. Второй раз произносит короткую речь в Смольном о победе революции. В роли Ленина выступал обладающий большим внешним сходством с Ильичем Иван Демидов. И хотя это были крохотные эпизоды спектакля, достаточно было и безмолвного появления на затемненной сцене силуэта Владимира Ильича, чтобы в зале возникли бурные овации. Стоя встречали куйбышевцы краткую, но очень выразительную речь вождя в финале спектакля.

Через год волжане увидели Ленина в «Чекистах», поставленных режиссером А. Ридалем по пьесе М. Козакова. Режиссер взял на себя смелость дописать пьесу. В авторском тексте роли Ленина вообще не было. Но была отображена история

контрреволюционного заговора, намечавшего злодейское убийство Ильича.

И вот возникла новая сцена, которую одобрил и принял автор пьесы, приехавший в Куйбышев. Идет допрос белогвардейца поручика Капли. По лестнице, окруженной тесной толпой, спускался Ленин (тот же Демидов). Капля был притиснут к нему так, что Владимир Ильич ощущал гранату, подвешенную под шинелью диверсанта. Ленин, улыбаясь, произносил единственную фразу: «Товарищ, вы, вероятно, пришли охранять меня, а можете из-за неосторожности причинить здесь много бед кому-нибудь из народа».

Зрительный зал в эту минуту сидел не шелохнувшись, затаив дыхание. Но когда Ленин после этой фразы, продолжая улыбаться, выходил из помещения невредимым, нетрудно вообразить, какая бурная реакция публики была ответом на этот острейший минутный эпизод.

Конечно, то были лишь робкие попытки, первые пробы в сценическом воплощении великого вождя и человека.

Впервые Куйбышевский драматический театр пришел к глубокому, многогранному образу Ленина с пьесой Н. Погодина «Кремлевские куранты» и с актером Валерием Бурэ.

Г. Шебуев, исполнявший в этом спектакле роль Забелина, вспоминает: «Бурэ был самым темпераментным, самым эмоциональным, самым стремительным в роли Ленина на сцене нашего театра. От начала до конца спектакля он создавал удивительно цельный образ, но каждая из пяти картин приносила зрителям что-то новое.

В ночной прогулке с Рыбаковым по набережной (первые картины на охоте не шли) Ленин был полон душевного удовлетворения от полезно проведенного трудового дня, и мечтания о будущем вытекали именно из этого состояния. Его ирония в разговоре и с Рыбаковым, и с рабочими, и с нищенкой была легка и благожелательна. Но и отдыхая, Ленин — Бурэ продолжал пытливую работу государственного деятеля. Фраза, брошенная трамвайщиками: «...От разбитого капитализма сыт не будешь», — была сказана, разумеется, не для шутки, а ради того, чтобы из ответа на нее понять, что думают об общем положении страны московские рабочие. На анекдотическое обвинение нищенки «Ленин всю Россию в трубу пустил и сам, говорят, впроголодь в Кремле живет», — Ленин — Бурэ не смеялся, даже не улыбался, а всерьез обращал внимание Рыбакова на то, что и «побирушки стали хуже жить».

В кремлевском рабочем кабинете Ленин — Бурэ был активен, сосредоточен и собран. Ведь он давал бой в лице инженера Забелина той части старой русской интеллигенции, которая не сразу разобралась в революции, не приняла ее («Скорее бы поднять таких медведей, сотни их попрятались»). И бой этот блистательно выигрывал. Великолепны по богатству интонаций были психологические «ловушки», которые Ленин — Бурэ расставлял Забелину и в которые тот попадался.

В те годы я играл Забелина. После первых же резких возражений моего героя: «Большевик из меня не получится», «Я в социализм не верю» — я сталкивался с такой могучей верой Ленина — Бурэ, он брал меня, можно сказать, в такой оборот, что моему Забелину ничего не оставалось, как сдать свои позиции. И то, что старый умный русский интеллигент, казалось бы, десятки лет вынашивавший свое политическое кредо, в течение десяти — пятнадцати минут отрешался от него, не было эффектом неожиданного «хода» драматурга, это было истинной правдой. Такое ощущение было у меня — актера и у меня — зрителя в те дни, когда Забелина играл другой исполнитель, а я сидел в зрительном зале.

Но вершинной сценой, в которой раскрывался во всей полноте талант Бурэ, была встреча с ходоками из деревни. Эта сцена ярко демонстрировала опасное непонимание деревней значения социалистического прогресса, в частности, электрификации страны. На скептические фразы старого крестьянина: «... Слыхали мы, Владимир Ильич, про эту электрификацию, да не время. Скотинадохнет с голоду, мякины бы нам, Владимир Ильич, мякины бы», — Ленин — Бурэ отвечал пламенным монологом, в котором, не скрывая тяжелейшего положения государства, не скрывая даже ужасов на Волге, где от голода ели людей, заявлял, что «за мякину мы не можем уступить революцию». Талант пропагандиста, вождя, «прорицателя» был передан актером очень убедительно.

Тонкая ирония пронизывала беседу Ленина с английским писателем. Но это была уже не та мягкая и добродушная ирония ночного разговора с Рыбаковым и рабочими. Эта ирония была жесткой, острой, а порой разящей. Несмотря на то, что английский писатель был, по многим признакам, да и по документальным данным, Гербертом Уэллсом, чей литературный талант и политическую чест-

ность, бесспорно, уважал и почитал Владимир Ильич, Ленин — Бурэ в дискуссии буквально уничтожал его наивное филистерство, сохраняя внешне должную учтивость.

На большом подъеме кончал спектакль Бурэ своим монологом о будущем, о грядущих «мечтаниях, дерзаниях». Высокая патетика этого, по существу, романтического актера здесь была как нельзя более кстати.

Молодой московский критик разбирал спектакль «Куранты» ночью после одного из первых представлений. Единственный раз в жизни я видел критика со слезами на глазах. «Я не стыжусь этих слез, — сказал он. — Это слезы радости, счастья от того, что увидел сегодня на сцене Ленина, такого близкого, великого и понятного...»

«Куранты» в нашем театре ставились три раза: в 1940 году (режиссер П. Васильев), в 1945 году (режиссер Н. Рославлев) и в 1955 году (режиссер Е. Простов). В этой третьей постановке появился новый исполнитель роли Ленина — народный артист РСФСР Н. Колесников.

Мы не очень волновались за него, ибо воплощение на сцене Ленина было для него делом не новым, проверенным. Он уже играл эту роль в солидных периферийных театрах, а к нам в Куйбышев приехал из Москвы, где снимался в фильме «Свет над Россией» по погодинским «Курантам»...

Колесников, даже с едва заметным гримом, был поразительно похож на Ленина. На концертах в вузах и в клубах крупных заводов актер совсем не гримировался, только приклеивал усы и бородку.

Николай Николаевич Колесников сумел создать необычайно светлый образ Ленина — душевного, человеческого и простого. Там, где Бурэ был суров и даже резок, Колесников действовал несколько иными приемами, пользовался более мягкими красками, дружески убеждал Забелина и доказывал необходимость вернуться к делу, которому тот отдал жизнь. Говоря Забелину: «... Если вас не вдохновляет идея электрификации России, то можете торговать спичками!», — Бурэ посылал упрек старому инженеру, судил его, Колесников же скорее сожалел, что Забелин так слеп, что не видит глубокого значения новой жизни и ее огромных перспектив.

Когда Забелин уходил, Ленин, обращаясь к Дзержинскому, спрашивал: «Все-таки как вы думаете, Феликс Эдмундович, пойдет к нам работать Забелин?». У Бурэ в этих словах в какой-то мере звучало торжество, радость и об-

щей, и своей личной победы. Колесников же с просветлевающим, как бы помолодевшим лицом совершенно по-юношески спрашивал это, негромко, еще в раздумье, чувствуя, что один шаг, пусть даже маленький, на пути великого дела электрификации сделан.

В сцене с английским писателем тоже запомнились отдельные детали и интонации этих актеров. Когда англичанин удивился, что у Горького только один костюм, в то время как у него самого, «как у всякого порядочного человека... десять... двенадцать», Ленин — Бурэ смотрел на писателя слегка прищурившись (по ремарке автора пьесы) и, казалось, думал: «В такое время, когда жизнь раздирают мировые катаклизмы, разговаривать о количестве костюмов... не очень ладно». Колесников же скорее был огорчен, что страна так бедна, что у ее лучшего, любимейшего писателя только один костюм, — «горестный беспорядок!». Писатель грозит, что начинает писать книгу против Маркса, потому что ему Маркс «надоел». Оба актера, конечно, выражали величайшее удивление и недоумение. Но в последующем возгласе Ленина: «Валяйте!» — они опять-таки каждый по-своему бросали это слово. Ленин — Бурэ производил его с плохо скрываемой иронией, как-то не глядя на писателя, и тут же рассматривал что-то на столе. Ленин — Колесников оставался пораженным этой нелепостью и, не скрывая улыбки, удивительно просто говорил свое «валяйте». Но реакция зрителей была одинаковой — смех и аплодисменты.

В постановке 1955 года я играл уже не Забелина, а часовщика. Голодный, расстроенный, упавший духом, входил я, часовщик, в кабинет Ленина. Но в своей беседе Ленин — Колесников дарил часовщику столько внимания, участия, сердечности, что уже в середине диалога часовщик был снова полон интереса к жизни, к работе, к будущему своей страны. Его фраза на уход «Я пойду в башню» — должна была звучать как боевой клич. Может быть, мне это и не удалось.

А с каким острым чувством юмора воспринимал Ленин — Колесников анекдот о басне Эзопа. Фразу часовщика: «Эзоп — контрреволюционер и агент Антанты, а я являюсь агентом Эзопа», — он покрывал тем заразительным, жизне-радостным, почти детским смехом, о котором в своих воспоминаниях о Ленине пишут близкие ему люди.

Ленин — Колесников остался в нашей памяти мудрым

государственным деятелем, но прежде всего — человеком широкой русской души, простоты и доброты.

Тема «права на доброту» крупного государственного деятеля, вождя народа занимала значительное место в следующей погодинской пьесе о Ленине — «Третья патетическая», поставленной в театре в 1958 году заслуженным деятелем искусств РСФСР лауреатом Государственной премии СССР В. Галицким.

Роль Ленина должны были играть Н. Колесников и недавно вступивший в труппу А. Демич. Все надежды на успех премьеры были связаны, конечно, с Н. Колесниковым. Но незадолго до премьеры Колесников заболел, и когда стало ясно, что будет играть Демич, начались волнения, не меньшие, чем перед премьерой «Курантов» в 1940 году. Больше всех волновались, разумеется, сам Демич, никогда до этого не исполнявший роль Ленина, и режиссер Галицкий. Зараженный этой волной сомнений и тревог, я пошел в клуб «Волжской коммуны», где с творческим отчетом выступала группа актеров и в программе стояла сцена Ленина с Дятловым и Сестрорецким из «Третьей патетической». Несмотря на то, что она игралась без грима и костюмов, мы почувствовали почти сразу, что присутствуем при рождении еще одного интересного сценического образа Ленина*.

«Третья патетическая» в Куйбышевском театре прошла с большим успехом, превратилась в крупное событие театрального сезона. Получился спектакль необычайно взволнованный и страстный.

В «Третьей патетической» Ленин, как и в остальных частях трилогии, — это и великий вождь, гениальный стратег, и мыслитель, и самый человечный человек. Только жить ему осталось, совсем немного. И все черты ленинского характера, все его поступки, мысли, все, что он делает, оттого заостряются, становятся рельефнее, выпуклее, приобретают особый оттенок.

Одна из самых удивительных сторон ленинского гения — вера в людей, любовь к ним. Ленин — Демич весь загорался, весь лучился, наполнялся бурлящей энергией во встрече с единомышленниками, с теми, кто своими руками строил социализм.

* Актеры, роли, спектакли. Куйбышев, книжное издательство, 1973, с. 6.

Смотришь на сцену — и видишь, какое действие оказывают на Ильича атмосфера сталелитейного завода и преданные всей душой делу революции рабочие, старый мастер, чумазый подросток Прошка. И перед нами Ленин — добрый, полный расположения и любви к этим труженикам, делающим главное дело революции, Ленин, готовый смеяться, шутить, мечтать.

А через минуту на сцене — совсем другой человек: весь воля, напряжение, страсть. Это Ленин услышал меньшевистское выступление. И вот перед нами уже непримиримый борец против фальши, фразерства. Враг рядом, и Ленин вступает в схватку.

Демич до такой степени убедительно и динамично передает эту смену настроений, сохраняя в то же время гибкую и непрерывную последовательность ленинской логики, ленинской мысли, что у зрителя не возникает никакого удивления перед столь разительной переменой в поведении Ильича.

Есть у Маяковского отличные строки о роли Ленина в жизни партии и о роли партии в жизни Ленина:

Мы говорим — партия,	
	по подразумеваем — Ленин!
Мы говсрим — Ленин,	
	по подразумеваем — партия!

Сцена разговора Ленина с Дятловым и Ипполитом — живое и очень характерное тому подтверждение. Сколько радости и тревоги слышится в словах Ленина — Демича. Радости — от уверенности, что партия незыблема и несокрушима в своей верности коммунистическим идеалам, что связь ее со своей опорой, костяком, надеждой — рабочим классом — нерасторжима. Она не изменится ни при каких условиях и обстоятельствах! Тревоги — оттого, что какая-то часть честных, нужных партии людей может на крутых поворотах растеряться, не понять сущности перемен, продиктованных железными законами классовой борьбы. Им нельзя давать плыть по течению; они часто ошибаются в решении сложных задач. Им надо всячески помогать, терпеливо и заботливо направлять их на верный путь.

Демич и здесь выделяет и вырисовывает удивительную ленинскую особенность — умение так неназойливо и в то же время безошибочно воздействовать на собеседника,

что, придя к Ильичу, сомневающийся, разуверившийся человек уходит убежденным и полным веры и сил.

И радость, и тревога, и волнение Ленина так полны, так искренни, что финальная фраза этого чрезвычайно значительного для всего спектакля монолога «Я перед нашей партией преклоняюсь» каким-то светлым и волнующим откликом зрительского понимания и сочувствия хлынула из зала к сцене.

Никого не оставляет равнодушным сцена в Горках. Добр ли Ленин? Если добр, то почему он отказал милой, чистой и глубоко несчастной женщине Ирине Александровне Сестрорецкой в ее просьбе помиловать брата — чекиста, совершившего преступление перед революцией, спасти его от расстрела. Ведь одно слово — и Валерка Сестрорецкий спасен.

Ленин не сразу отвечает ей. Он думает. Он взвешивает все. И вот эта минута молчания, это мучительное размышление перед ответом предельно искреннему и беспредельно верящему ему человеку, который все может понять, нависает над сценой, над зрительным залом... Ленин мог простить искреннее заблуждение, ошибку, оплошность. Но сознательное пренебрежение делом революции, измену пролетариату, забвение интересов партии и государства в угоду личным — нельзя, невозможно простить!

Ирина потрясена не только и не столько глубиной ленинского возмущения, сколько ясностью и четкостью ленинского определения вины ее брата.

В своем коротком монологе Ленин говорит о величайшем зле — взятке, «самом омерзительном, что нам осталось от царизма, от татарщины, русского бесправия, от неграмотности, забитости». И Ирина, пришедшая к «добренному» Ленину, уходит от великого гуманиста, уходит со словами:

— После того, что вы сказали, — нет, просить нельзя...

А потом мысли вслух, когда уходит Ирина, до такой степени естественные в передаче Демича, что забываешь о том, что они выношены кем-то другим. Кажется, что и ты, зритель, так всегда думал и чувствовал:

— Ленин... Наверное, я позабываю, что это слово должно производить какое-то серьезное впечатление. И хочешь ты этого или нет, милый товарищ, но в этом слове собираются высшие понятия власти и еще чего-то важного... Справедливости, может быть, совести...

Спустя девять лет театр ставит еще один ленинский спектакль — «Шестое июля» М. Шатрова (режиссер П. Мо-настырский). Играя роль Ленина, А. Демич многое уточнил и отшлифовал в своих выразительных средствах. Энергично и решительно были проведены актером сцены в кремлевском кабинете во время восстания эсеров — в самые опасные, критические для молодой республики часы.

В предыдущих спектаклях («Куранты», «Третья патетическая») мы видели Ленина тоже в очень сложные, предельно ответственные часы и минуты, но мы видели Ленина «штатского». Здесь же — в центре военных действий, по существу, на войне. И зрители были свидетелями того, как Ленин — Демич, человек в скромном пиджачном костюме и в галстуке с горошками, становился военным, стратегом, полководцем.

Его острое, пытлиное внимание не рассеивалось ни на секунду, несмотря на то, что у него под прицелом были сразу четыре объекта — Большой театр, в котором заседал с перерывами Пятый съезд Советов, штаб восставших эсеров в бывшем особняке Саввы Морозова, где находились арестованные Дзержинский и Лацис, мятеж в Ярославле и та окраина Москвы, через ворота которой должна была с часу на час вступить в столицу дивизия красных латышских стрелков.

В отчаянном водовороте событий Ленин — Демич был внешне сдержан и спокоен, и только когда он ударял кулаком по столу и кричал в адрес мятежников: «Сволочи! Сволочи!», — зрители понимали, что стоило Ленину это спокойствие.

Тем радостней воспринимался финал спектакля: подавлен мятеж, революция спасена. Ленин жив, полон сил, и все его мысли — о будущем России.

Как Колесников, играя в «Третьей патетической» роль Ленина в очередь с Демичем, как бы передавал ему эстафету куйбышевской ленинианы, так и Демич, играя Ленина в «Шестом июля» в очередь с Н. Засухиным, передавал эстафету Н. Засухину.

Еще в 1952 году молодой актер Николай Засухин сыграл в пьесе И. Попова «Семья» Володю Ульянова.

Многое — внешнее сходство, возраст, легко возбудимый темперамент и, разумеется, незаурядное дарование — способствовало успеху актера в этой работе.

Прошло пятнадцать лет — и вот на сцене Засухин —

Председатель Совета Народных Комиссаров Владимир Ульянов (Ленин) в один из самых тяжелых дней молодого Советского государства.

Народный артист РСФСР Засухин, создавая образ Ленина, нашел много интересного, весьма ценного, достоверного — во взглядах на собеседника, в походке, не очень быстрой, лишенной суетливости, в жесте, в целом ряде своеобразно построенных фраз, в отдельных интонациях.

Неторопливые темпы и плавные, слегка задержанные ритмы помогали актеру показать Ленина в раздумье, подчеркнуть философскую значимость образа. Правда, иногда это тормозило динамику сценической жизни Ленина — Засухина. Но были большие удачные сцены: выступление на съезде в первой картине, эпизод, где Ленин читает распоряжение ЦК эсеров об его аресте, и другие.

Лениниана, созданная на сцене Куйбышевского драматического театра, занимает значительное место в советском театральном искусстве.



В 1955 году пришел в театр режиссер Петр Львович Монастырский, через пять лет возглавивший коллектив. Он начал свою деятельность постановкой «Последних» Горького и «Каменного гнезда» Х. Вуолийоки. Но особенно благотворной оказалась тогда его работа над советской пьесой. Спектакли «Чудесный сплав» В. Киршона, «Когда цветет акация» Н. Винникова, «В поисках радости» В. Розова имели большой и заслуженный успех у зрителей. Веселые, умные, ярко театральные, отличавшиеся талантливыми актерскими ансамблями, они привлекали своим светлым, мажорным, жизнеутверждающим звучанием.

Именно в эти годы среди спектаклей П. Монастырского появилась драматическая хроника «Дело Артамоновых», имевшая принципиальное значение для дальнейшего развития и обогащения горьковского репертуара. Это был первый в советский период опыт работы Куйбышевского театра с прозой Горького и первый спектакль, показанный в Москве после двадцатидвухлетнего перерыва.

Показ «Дела Артамоновых» на сцене Кремлевского театра, писали в репортаже корреспонденты «Волжской коммуны» М. Блюмин и В. Щербаков, имеет свою историю. На партийных и профсоюзных собраниях актеры выражали беспокойство по поводу отсутствия в репертуаре театра имени А. М. Горького пьес великого драматурга.

Решение пришло неожиданно. Заведующий литературной частью театра В. Молько, который начинал здесь рабочим сцены, строил декорации, предложил художественному совету свою инсценировку горьковского романа.

Это было чересчур смело, и далеко не все поначалу поддержали замысел инсценировщика. Однако у актерского коллектива, режиссера П. Монастырского и художника Ю. Бабичева оказался достаточный запас смелости и перспективный взгляд на пьесу. Работа над спектаклем была постине творческой, увлекательной, она проходила в горячих спорах, неустанных поисках, переделках.

И вот — Москва... Морозным декабрьским утром на перроне Казанского вокзала куйбышевцев встречали представители театральной общественности столицы. Удивительно трогательно выглядели преподнесенные актерам розовые хризантемы, которые символизируют вечно живое, расцветающее советское искусство.

Вечер 11 декабря 1959 года. В строгом и торжественном в своей простоте зале Кремлевского театра — трудящиеся столицы, учащаяся молодежь, работники литературы и искусства. Среди них — заслуженные ветераны сцены П. Васильев, И. Раевский, А. Покровский. В первом ряду вдова А. М. Горького Екатерина Павловна Пешкова, дочь легендарного начдива Клавдия Васильевна Чапаева. Пришли на спектакль и куйбышевцы, находившиеся в то время в Москве.

Артисты заметно волнуются. Как-то примет постановку взыскательный московский зритель?

Но вот мягко гаснет в зале свет. Раздвигается занавес. Откуда-то доносятся звуки протяжной, заунывной песни. Объектив на широком полотнище рисует пейзаж — слегка всхолмленную приречную низменность. Она пока не обжита, пустынна. Но именно здесь суждено развернуться событиям, так ярко отображенным в романе и получившим теперь воплощение.

Не все поначалу ладится... Но уже с третьей картины — со сцены свадьбы — все входит в свою колею. Свадьба завершается под дружные аплодисменты зрителей. Значит, она правильно воспринята ими.

Трудно сказать, что в этой картине захватило зрителя — мастерский ли показ неприязни дремовцев к пришельцам, или яркость и правдивость бытовой сцены, сыгранной актерами. Скорее всего, и то и другое.

Как бы то ни было, но с этого момента зрительный зал был захвачен спектаклем. С каждой картиной нарастал его интерес к разворачивающимся на сцене событиям...

Игра многих актеров была яркой, безупречной. Именно

это прежде всего определило успех спектакля. Кроме того, московские зрители не могли не обратить внимания на два примечательных явления. Мы имеем в виду исключительную четкость и ансамблевость постановки.

Не прошло незамеченным и то, что со сцены прозвучало удивительно точное и емкое горьковское слово, его образный, афористичный язык. Не уловить и не насладиться им зритель не мог...

Спектакль окончен. Зрители встают со своих мест и дружно, восторженно аплодируют актерам, всему коллективу Куйбышевского театра, принесшему им подлинную радость встречи с героями одного из лучших произведений М. Горького.

С не меньшим успехом проходили и последующие спектакли. В один из вечеров мы разговорились с известным горьковедом профессором М. Григорьевым. Он сказал:

— Я испытываю радость от того, что сцена получила еще одно замечательное произведение Горького, которое звучит очень современно. Ведь капиталист — пленный своего дела, своей тачки, и эту центральную мысль романа театр бережно донес до зрителя... Вы говорите, что сегодня играет второй состав исполнителей Петра и Натальи? Но мне очень понравились и Кузьмин с его булычковскими сомнениями, и Лавринович, которая, перевоплощаясь из молодой девушки в старуху, не выбилась из образа...

С подлинным триумфом прошел последний спектакль в Кремле. Зал переполнен. Аплодисментам, возгласам «Браво, Засухин!», «Браво Лазарев!» — нет конца. Цветы. Несколько раз дается занавес. Коллектив театра собирается на сцене для встречи с министром культуры РСФСР А. Поповым.

— Хорошо, что приехали в Москву, — говорит министр, — а еще лучше, что привезли хороший спектакль огромного социального звучания. От души поздравляю инсценировщика, режиссера и весь коллектив театра с большим успехом, с замечательной победой. До скорой встречи с новым спектаклем на современную тему!

Теперь уже аплодировали артисты...

На следующий день москвичи, жители Подмосковья, многих городов смотрели «Дело Артамоновых» по телевидению.

...Мы спешим в малый зал Дома актера, где состоится обсуждение спектакля. «Вы доказали, что Горький жив и

может жить на сцене. Интересные творческие решения. От спектакля веет полнокрóвным дыханием», — говорит народный артист РСФСР П. Герага. «Спектакль можно поставить вровень с лучшими горьковскими спектаклями» — оценка доктора филологических наук Б. Бялика...»

С большой статьей, посвященной анализу спектакля, выступил в «Советской культуре» критик П. Строков. «Истинный хозяин жизни — народ, — писал он, — показан в спектакле хотя и скупó, но выразительно, а главное — в процессе своего духовного роста. Сначала он предстает то в облике «древнего ткача» Морозова (артист И. Мокеев), еще не осознающего своих классовых интересов, то в образе несколько плутоватого плотника Серафима (артист В. Михайлов), то в виде отчаявшегося от нужды и горя рабочего с ребенком, завернутым в тряпицы. Но затем все чаще и чаще на сцене появляются новые люди, полные сил, чувства собственного достоинства и революционной сознательности.

Начиная с первых картин третьего акта народная стихия властно вторгается в действие грозным гулом митингов и манифестаций за окнами артамоновского особняка, бурей революционных песен, которые сменяют печальные напевы, сопровождающие первые картины спектакля. В эпилоге, отодвигая в прошлое жалкую фигуру Петра Артамонова с его символической коркой черного хлеба, на авансцену твердой поступью выходит простой русский человек с ружьем. Кончилось темное «дело» Артамоновых, началось дело народа — завоевание нового мира.

Некоторые наши режиссеры усердно ищут острых пьес, разоблачающих буржуазное общество, но, к сожалению, иногда ищут не там, где нужно, и находят не то, что нужно. Куйбышевский театр еще раз подтвердил, что в этих поисках не обязательно отправляться в дальнее плавание по заморским литературам, которое не всегда завершается успешно. Есть неопценимые сокровища и под руками...»

В «Деле Артамоновых» как бы сплелись два основных стремления театра: быть пропагандистом Горького и создавать собственные драматические произведения, ориентирующиеся на творческие интересы и возможности актерского коллектива.

Сама по себе задача, выполненная В. Молько, — перевод «Дела Артамоновых» на сценический язык — была необычайно трудна. Требовалось за три часа раскрыть полу-

вековую историю России. Исполнителям некоторых ролей, особенно Петра и Натальи, предстояло на глазах зрителей постареть на пять десятилетий, не только внешне преобразаясь, но, главное,—испытыв чудовищное внутреннее перерождение. Спектакль «Дело Артамоновых» стал спектаклем о разрушении в человеке всего человеческого под влиянием фальшивой цели. Таким губительным ложным идолом для Ильи и Петра оказывалась жажда наживы, для Никиты — вера в бога, для Алексея и Якова — стремление к власти, к наслаждениям и радостям буржуазной цивилизации.

«В спектакле Куйбышевского театра, — писал в «Правде» И. Раевский, — есть точная идейная направленность. Театр много и глубоко поработал над пьесой. Любовно отнесясь к горьковскому тексту, все исполнители хорошо донесли горьковское слово, показали, как на протяжении десятилетий развивались изображаемые ими характеры».

Высоко оценили рецензенты Н. Засухина — Петра, С. Пономарева — Илью, А. Круткова — Алексея, Л. Ливанову — Наталью, А. Чурсанова — Якова, М. Лазарева — Никиту.

Какие чистые, радостно-удивленные глаза у Никиты, когда он впервые появляется в городе Дремове, как восторженно и преданно смотрит он на красавицу Наталью, сколько в нем истинного восхищения, когда он заботливо колдует у своих любимых цветов. И ходит он по земле легко и стремительно, и разговаривает тихо, благостно, спокойно. Даже его физическое уродство в этих начальных сценах не бросается в глаза, так много света излучает он, так заметно его внутреннее обаяние. Кажется, артист ведет нас в самую глубь светлой, воистину человеческой души несчастного калеки. А затем Никита своими широко распахнутыми глазами вбирает в себя жестокость несправедливого мира, зло и эгоизм купеческого «дела». Потрясенный открывшейся ему правдой, он мрачнеет от сцены к сцене: меркнет блеск его глаз, сгибается к земле его изуродованное тело, и проклятый, нелепый горб становится все заметней и заметней. А потом мы видим Никиту после неудачной попытки к самоубийству каким-то пустоглазым, вялым, бессильным. Он окончательно раздавлен собственным страхом перед жизнью и думает только об одном: убежать в монастырь и там замаливать чужие грехи, стать заступником Артамоновых перед богом.

Там, в келье, находит Никиту Петр, и вместе с ним мы смотрим последний акт этой страшной драмы: Никита раздражителен, скрипуче ворчлив, преждевременно дряхл. Горб уже не воспринимается как нечто чужое — монах без веры, повседневно лгуший и ненавидящий эту ложь, теперь духом уродливее, чем телом. Сузившиеся злые глаза, хриплый усталый голос, какая-то расплзшаяся, нелепо безобразная фигура в рясе — таков он, постаревший Никита, растерявший все признаки былой человечности.

Большое значение сыграл спектакль в биографии Н. Засухина.

Петр Артамонов — важнейший поворотный момент в жизни актера. Этой роли были отданы все силы, все возможности и, прежде всего, напряженный, без меры и счета, каждодневный труд. В результате пришел и первый серьезный успех, успех по-своему знаменательный, ибо он как бы наметил магистраль дальнейшего движения артиста.

Н. Засухин — Петр впервые выходил на сцену робким деревенским парнем, рабски послушным воле своего властного, деспотичного отца. Все гармонировало в образе: наивное, чуть-чуть испуганное выражение лица, пытливые грустные глаза, сильные руки, которым непривычно без дела, крепкая коренастая фигура человека, с малых лет обученного нелегкому крестьянскому труду. Что-то привлекало к этому парню — то ли настоящая, пронзительная тоска по деревне, то ли искренняя нежность к людям,

На наших глазах впрягали Петра в артамоновскую кибитку, и происходило пугающее преображение. По мере того как зарастало лицо Петра бородой, оно выглядело все более колючим и мрачным. Яростью и обидой наливались глаза, руки словно вытягивались, а вся фигура, наряженная в солидный купеческий костюм, теряла свою сбитость, казалась нескладной, недотепистой. От сцены к сцене Петр становился раздражительнее и злее, его хриплый пропитой голос — все беспокойнее, его неподвижный взгляд — все тусклее. Закономерно шел Петр — Засухин к своему концу. Обрюзгший, немощный, валялся он, как куча старья, на задворках собственного дома. Задыхаясь от бессильной злобы, напряженно шаря вокруг себя пустыми глазами и скрюченными дрожащими пальцами, он безуспешно пытался понять смысл происходящих вокруг событий, растоптавших и его власть, и его самого.

Так образ, созданный актером, точно доносил пафос М. Горького, вмещающая эпическую широту раздумий великого писателя. И в этом было подлинное новаторство образа: актер, добиваясь перевоплощения внутри одной роли, убедительно доказывал, как безгранично широки возможности сцены в изображении движущихся и развивающихся характеров.

Образ Петра словно прожектором высветил дарование Н. Засухина, впервые показал его во весь рост и стал фундаментом дальнейшего развития.

Большое значение имел этот спектакль и для театра в целом.

Продолжая создание своего горьковского репертуара, Куйбышевский театр в 1963 году обращается к повести «Мать». И вновь большой творческий успех, внимание критики, и вновь показ в Кремлевском театре.

Авторы инсценировки П. Монастырский и Л. Финк (режиссеры П. Монастырский и Я. Киржнер, художник П. Белов), сохранив сюжетные линии повести, главное внимание уделили характерам Ниловны, ее сына Павла и Андрея Находки. (В. Красева, Н. Засухин, Н. Кузьмин).

Повесть «Мать» знают все, и спектакль не имел права оказаться обычной иллюстрацией к книге. В раздумьях о судьбах героев Горького театр искал ответы на вопросы нашего времени. Подлинная классика всегда входит в будущую эпоху как полноправный участник ее духовной жизни. Разве сегодня нас не волнует вопрос о том, чтобы отношения детей и родителей складывались как союз единомышленников, как требовательное, суровое и полное любви единство общественных взглядов и поступков? Разве сегодня есть этическая проблема более важная, чем воспитание человека, преданного высоким общественным идеалам, идеалам коммунизма? Как-то Станиславский говорил, что задача театра — не только показывать, как люди ходят с красными флагами, но и заглянуть в душу человека и понять, как изменилась она под влиянием революции.

А разве не интересно, разве не увлекательно заглянуть в душу людей, делавших революцию? Театр хотел, чтобы зрители совершили именно путешествие во внутренний мир горьковских героев, увидели красоту их отношений между собой.

Переводить язык романа на язык спектакля очень не просто. Решение этой задачи предъявляет много требова-



Миссис Сэвидж — народная артистка РСФСР В. Ершова.
«Странная миссис Сэвидж» Д. Патрика.



Мария Сергеевна — народная артистка РСФСР В. Ершова, Табун-
Турковская — артистка Л. Ливанова.
«Золотая карета» Л. Леонова.



Михаил Дудик — артист С. Надеждин, Андрей Остин — артист В. Пономарев.
«Арктический роман» В. Анчишкина.



Сона — артистка Ж. Романенко, Котэ — артист В. Турчин.
«Проделки Ханумы» А. Цагарели.



Миндаугас — народный артист РСФСР Н. Засухин, Висмантас — заслуженный артист РСФСР А. Бибе.
«Миндаугас» Ю. Марцинкявичюса.



Таня Овсянникова — заслуженная артистка РСФСР С. Боголюбова.
«Маленькая докторша» К. Симонова.



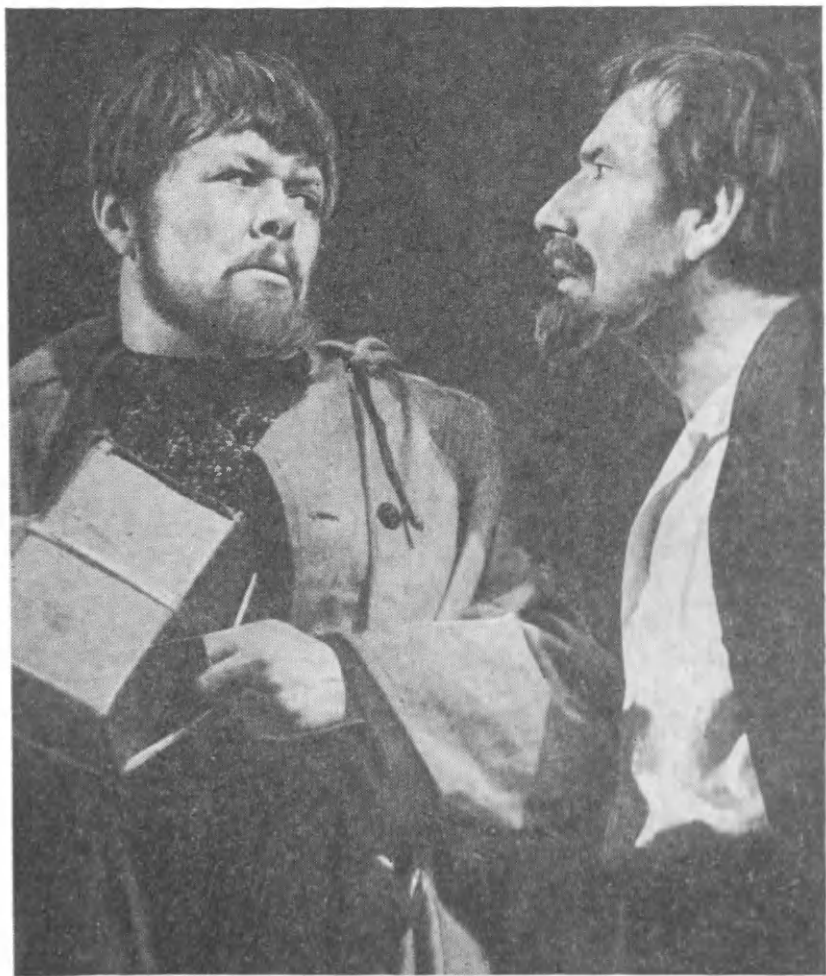
Софья — заслуженная артистка РСФСР В. Оттович, Степка — артистка В. Яськова. «Зыковы» М. Горького.



Муза — артистка Р. Лунева, Степан — артист В. Чернов.
«Четыре капли» В. Розова.



Июга — артистка Л. Альбицкая.
«Соловьиная ночь» В. Ежова.



Антипа Зыков — заслуженный артист РСФСР Н. Михеев, Шохин —
артист И. Морозов.
«Зыковы» М. Горького.



Толгонай — народная артистка РСФСР В. Ершова.
«Материнское поле» Ч. Айтматова.



Николай Ежов — заслуженный артист РСФСР К. Десяткин, Никита — заслуженный артист РСФСР М. Лазарев.

«Дело Артамоновых» М. Горького. Инсценировка В. Молько.



**Агния Шабина — заслуженная артистка РСФСР Н. Засухина,
Александр Машков — заслуженный артист РСФСР М. Лазарев.
«Традиционный сбор» В. Розова.**



Стоянов — О. Тарасов.
«Любовь необъяснимая». Н. Йорданова.



Народный артист РСФСР П. Монастырский с учащимися театральной студии.

Протасов — народный артист
РСФСР Г. Шебуев, Меланья —
народная артистка РСФСР
З. Чекмасова.

«Дети солнца» М. Горького.



Протасов — народный артист
РСФСР В. Бурэ.

«Живой труп» Л. Н. Тол-
стого.





Чапаев — артист П. Свичеревский, Фурманов — артист В. Лебедев.
«Чапаев» Д. Фурманова, сценическая композиция А. Волгина.



Комиссар Лосенко — народный артист СССР Н. Симонов.

«Мстислав Удалой» И. Прута.



Ричард Глостер — народный артист РСФСР Н. Засухин.
«Ричард III» В. Шекспира.



В роли В. И. Ленина — народный артист РСФСР А. Демич
«Третья патетическая» Н. Погодина.



Маякин — народный артист РСФСР С. Пономарев.
«Федя Гордеев» М. Горького.



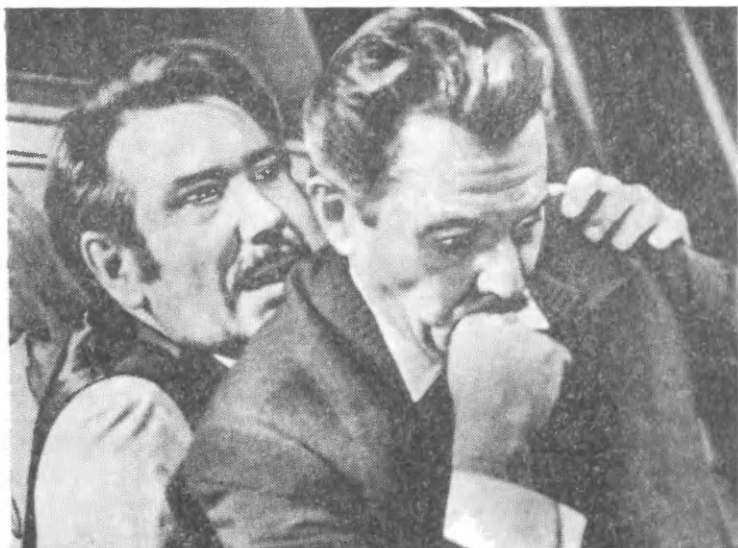
Ниловна — народная артистка РСФСР В. Красева.
«Мать» М. Горького.



Петр Артамонов — на-
родный артист РСФСР
Н. Засухин.
«Дело Артамоновых»
М. Горького.



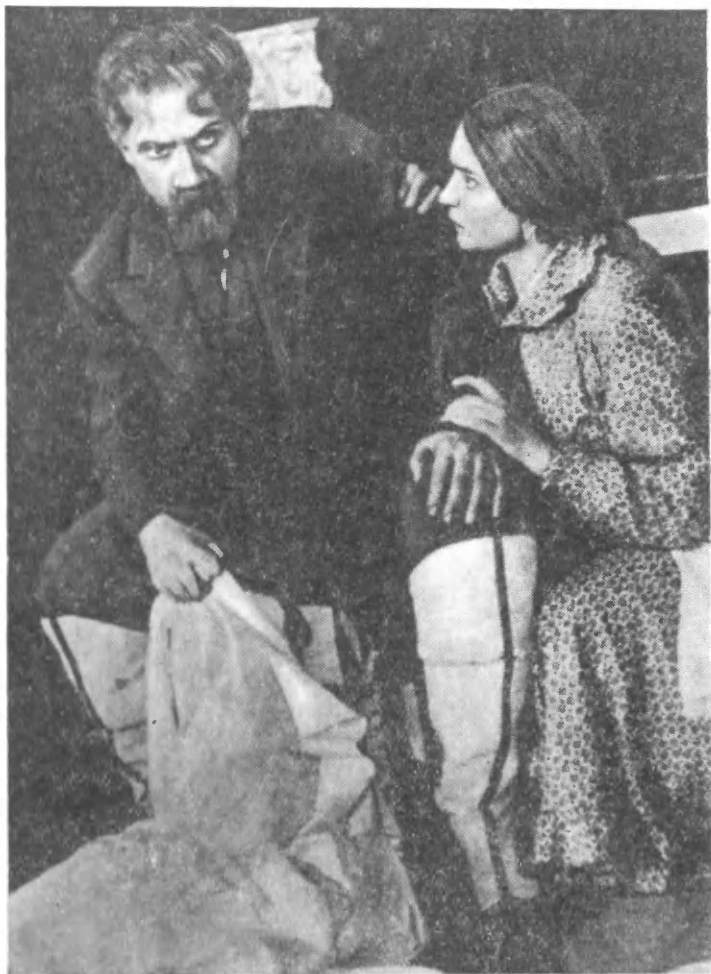
Толкач — артист Чурса-
нов, Полузуктов — заслу-
женный артист. РСФСР
Н. Кузьмин.
«Человек со стороны»
И. Дворецкого.



Войницкий — заслуженный артист РСФСР Н. Михеев, доктор Астров — народный артист РСФСР В. Салопов.
«Дядя Ваня» А. П. Чехова.



А. В. Луначарский — заслуженный артист РСФСР Ю. Хапланов.
«Большевики» М. Шатрова.



**Егор Булычов — народный артист СССР Ю. Толубеев, Гла-
фира — артистка С. Красавина.
«Егор Булычов» М. Горького.**

ний, и важнейшее из них — не стремиться копировать и повторять роман. Чтобы подойти к выражению духа романа и дать ему современную жизнь на сцене, надо сначала во многом от него отойти. Театр хотел, чтобы зритель, пришедший на спектакль, увидел в знакомом хоть частицу чего-то незнакомого, в известном и привычном — хоть долю неизвестного и непривычного. И такие элементы новизны в спектакле были. Главным и решающим достижением стал образ Ниловны в исполнении Варвары Евгеньевны Красевой.

Весь спектакль построен как развернутые воспоминания Ниловны. Повесть завершается ее арестом, а спектакль продолжает сюжет. Мы видим Ниловну в тюремной камере, мы слушаем ее раздумья, в которых тревога за сына живет вместе с гордым сознанием того, что теперь их судьбы слиты прочно, окончательно и навсегда. Мы знакомимся сначала с митинговым оратором, профессиональной революционеркой подпольщицей Власовой, слушаем ее призывные речи, видим ее взволнованное, энергичное лицо, а затем, покорные ее приглашению, уходим в прошлое, к обычной, невыносимо мучительной бабьей доле. Это возвращение в прошлое происходит мгновенно, и Красева, почти не пользуясь внешними приметами, убеждает в полном преображении своей героини. Так будет и в дальнейшем. Пьеса требует от актрисы жизни в двух сферах, быстрых переходов из одного состояния в другое. И В. Красева отлично решает свою труднейшую задачу. Контрасты помогают ей раскрыть мысль спектакля, они правдивы и трогательны, они во многом увеличивают его эмоциональный заряд.

Глаза! Они — главное, что остается в памяти, когда покидаешь театр. Глаза старой женщины, которые на протяжении спектакля жили удивительной, напряженной жизнью.

Сначала это были глаза забитого, замученного существа, до краев наполненные страданием и страхом.

Но вот в них загорается робкий огонек мысли. Страх еще теснит этот огонек, грозит залить, затопить, захлестнуть его. И не может. Огонек разрастается, уже бушует. Страх отступает, прячется в уголках глаз, маскируется в паутине морщинок, убегающих к седым вискам. И, наконец, ликующее торжество высокой, сильной и смелой мысли отнимает у страха последнее убежище.

А руки? Большие, рабочие, со вздувшимися венами, они

тоже жили своей необычайно выразительной, особой жизнью. Сначала робкие и пугливые, как бы чувствующие себя лишними, они часто прячутся под спасительным фартуком, потом в них пробуждается желание потрогать, погладить, приласкать молодые, едва пробивающиеся ростки еще мало понятной, но очень чистой и светлой зарождающейся жизни. Руки неумело и не очень уверенно тянутся к волосам сына, раскрываются в объятиях навстречу хрупкой и бесстрашной Саше, украдкой листают книгу.

Все это необычно для материнских рук, доселе знавших только каторжный труд. И сейчас они боятся — не ударят ли по ним, не скажут ли, что они лезут, куда не следует. Нет, никто не ударяет. Наоборот. Этим рукам благодарны. Их целуют губы благородного и чуткого человека, всю жизнь тоскующего по материнскому теплу и ласке. И руки молодеют, оживают, наливаются доброй созидательной силой. Смелые и решительные, они твердо благословляют сына на страдания во имя новой жизни, не дрогнув, взлетают над толпой людей, разбрасывая листовки.

Меняется походка. Осторожная, боязливая, бочком — как бы чего не задеть, как бы кому не помешать — в финале она становится стремительной, прямой. «Душу воскресшую не убьешь!»

Ушла, исчезла забитая, жалкая в своем духовном убожестве, оскорбленная и униженная женщина. Ушла безвозвратно. И родилась другая. Сильная, обретшая чувство собственного достоинства, познавшая радость борьбы, готовая к сознательной жертве Женщина и Мать.

Так актриса В. Красева решила горьковскую тему рождения человека, происходящего в напряжении политической борьбы, в тяжелых испытаниях схватки с царизмом. Материнская любовь — исток, основа и важнейшая черта человечности, и в пламени борьбы она закаляется, набирает энергию и широту, преображает и вдохновляет людей.

Отмечая 100-летие со дня рождения М. Горького, театр в третий раз обратился к его прозе. Вслед за «Делом Артамоновых» и «Матерью» появился спектакль «Фома Гордеев».

Драматург В. Молько инсценировал, а режиссер П. Моनाстырский поставил «Фому Гордеева». Оба они уже были умудрены опытом предыдущих работ. Н. Засухин выступил в заглавной роли после того, как сыграл Петра Артамонова и Павла Власова. Никто из них уже не был дебютантом,

робеющим перед трудностями поставленной задачи и готовым обрадоваться любому признаку успеха. Их упорное обращение к Горькому могло быть продиктовано только стремлением доказать, что Горький нужен зрителям, что в 1968 году, через сто лет после своего рождения, автор «Дела Артамоновых» неотъемлем от духовной жизни современности.

Верность реалистическим традициям театра обязывала к такому решению этой ответственной задачи, чтобы интерес к Горькому возбуждался не случайными параллелями, не аллюзивными акцентами, наконец, не искусственной внешней динамикой и сценическими эффектами. Горький должен был волновать правдой своего исследования человеческих характеров и судеб, своим нравственным пафосом, своей любовью к человеку и ненавистью ко всему, что человека уродует.

Только такое решение могло достойно завершить горьковскую трилогию на сцене театра его имени.

И если зрители увлеченно встретили спектакль, то именно потому, что театру многое из задуманного оказалось под силу.

П. Монастырскому и художнику И. Мендковичу безусловно удалось создать спектакль, в конкретных, жизненных картинах которого ясно читается мысль. Развивая уже ранее достигнутое, они смело шли на сочетание по-горьковски точных бытовых деталей и условных символических решений. Так, в доме Маякина прежде всего запоминается яркий, до блеска начищенный иконостас, мимо которого ходят, совсем не замечая его. Так, на протяжении всего спектакля звучит могучий колокольный звон, торжественный и тревожный, на разные лады оплакивая горести и сумятицу бытия. Так, на пароходе угрожающе мерцают красные фонари, а где-то на уходящем ввысь заднике спокойно голубеет небо. И, наконец, отлично найдена художником основная конструкция — кривая дуга помоста, который служит обозначением самых разных мест действия, сохраняя неизменным только одно — свою многозначительную кривизну.

Успех режиссера и художника как бы подготовил победу исполнения заглавной роли. Н. Засухин вновь (в который раз) удивил неисчерпаемостью своих возможностей. Как только раздвинулся занавес и Фома, стоя на палубе буксира «Ермак», пристально и заинтересованно стал вгля-

дываться вдаль, а точнее, в зрительный зал, там немедленно возникла ответная волна удивления и заинтересованности.

Он был так поразительно молод, этот русоволосый юноша с широко распахнутыми наивными глазами и порывистыми, мальчишескими движениями. Все в нем было так наполнено радостью жизни, горделивым сознанием того, что он впервые делает какое-то настоящее дело, распоряжается, командует, что все вокруг чувствуют его бодрую, добродушную силу — и склоняются перед ней. Мы видели, как напряженно и взволнованно живет Фома восторгом любопытства, этой жаждой познания, рождающей и первую страсть, и первый грех. М. Осипова в роли Пелагеи очень точно играет эту сцену, рассказывая, что встреча с незамутненной душевной чистотой Фомы оказалась для нее сначала неожиданностью, а затем праздником. Но никто, кроме нее, простой русской бабы, больше не захочет ни понять, ни оценить Фому. А он, всем чужой, одинокий, стучаясь об углы жизни, до крови царапая свое сердце, будет упорно искать и оправдание себе, и смысл существования, и радость.

Давно известно, что актер, играющий героев Горького, должен уметь думать на сцене. Н. Засухин это умеет, и каждый раз его Фома заново проживает всю историю своего крушения внешнего и в то же время обновления внутреннего.

Мальчишеское долго еще живет и в его глазах, и в его поступках. И когда он постоянно смотрит на красавицу Медынскую (Н. Засухина), вдруг обнаружившую перед ним свою душевную пустоту, и когда, как истинный рыцарь, бросается на знатного барина (А. Чурсанов), сказавшего о ней бранное слово, и затем, уже после драки, когда он доставляет себе озорное удовольствие припугнуть поверженного наглеца.

Юность души, которую так точно — и внешне, и внутренне — сумел воплотить Н. Засухин, приобретает огромное значение: весь спектакль превращается в историю того, как молодость по своим прямым и честным нормам судит устоявшуюся жизнь и вдруг обнаруживает, что все в этом привычном, обыденном порядке враждебно и правде, и честности, и прямоте.

По сути дела, Фома у Засухина — очень точное и очень яркое раскрытие известной горьковской характеристики:

«Фома не типичен, как купец, как представитель класса, он только здоровый человек, который хочет свободной жизни, которому тесно в рамках современности». И каждый раз после нового ощущения этих тесных, сжимающих, сдавливающих рамок заведенного порядка, после каждого нового разочарования в Фоме прибавляется что-то смутное, то ли недоумевающее, то ли раздраженное. Н. Засухин очень хорошо передает, как мучительность нравственных вопросов при полном отсутствии ответов делает Фому старше, раздражительнее и, главное, ожесточает его. А это все усиливающееся ожесточение неизбежно ведет Фому к столкновению с жизнью и прежде всего с крестным отцом Яковом Тарасовичем Маякиным. В спектакле у Фомы — Засухина есть во всех отношениях вполне достойный противник: Маякин — С. Пономарев.

Крепкий, коренастый, тяжелый, он даже внешне как бы воплощает уверенность и устойчивость своей купеческой жизни. И говорит он весомо, поучительно, убежденно. И в то же время в нарочитой витиеватости его фраз, в мелких быстрых шажках, в манере ходить как-то бочком, оглядываясь, есть что-то скользкое, хитрое, двоедушное. Так актеру удается сразу вызвать ощущение двойственности Маякина, какой-то глубоко запртанной в нем и все же очевидной фальши.

Если Фома весь в раздумьях и поисках, то для Маякина все ясно на этой земле. «Если ты трубочист — лезь, сукин сын, на крышу!.. Пожарный — стой на каланче!.. Человек в государстве... не больше как простой кирпич», — все эти изречения Маякина С. Пономарев говорит с предельной, даже какой-то фанатичной убежденностью. Таков «порядок жизни», и он, Маякин, всей силой своего незаурядного ума на страже его. И вот в силу этого порядка купец должен делать деньги, набивать кошель, ни с чем не считаясь, никаких нравственных преград не зная. И эта осознанная необходимость жить по-волчьи, уничтожая подлинно человеческие ценности, растапывая подлинно человеческие движения души, и рождает маякинскую двойственность, прорывающуюся в суетливости, цветистом фразерстве, в том нескончаемом беге на месте, который очень точно воспроизводит артист.

Сам текст Горького подсказывает легкое и заманчивое решение антитезы Фома — Маякин. В ответ на укоризненное восклицание юноши: «Сердце, сердце есть у челове-

ка», — старый купец отвечает с хитрой ухмылкой: «Ума, значит, нет». Наверное, есть немало оснований так решать образ Фомы, тем более что у Горького есть и такое красноречивое автобиографическое признание: «Я шел босым сердцем по мелкой злобе и гадостям жизни, как по острым гвоздям, по толченому стеклу. А все-таки хотелось видеть чистое, красивое: оно существует, и я должен найти его». У Фомы тоже «босое сердце», незащищенное, просто-душное, и оно решительно противостоит сухому, изощренному уму Маякина.

Все это есть в спектакле, но радует, что есть не только это. У Засухина Фома умен, а у Пономарева Маякин страстен. И антитеза оказывается глубже, содержательнее. Сердце Фомы не позволяет успокоиться его рассудку, диктует ему пытливое, тревожное отношение к жизни. Разум Маякина помогает найти обманчивые иллюзорные оправдания своей приверженности к копейке. И эта многомерность характеров делает их противостояние настоящим поединком, захватывающим зрителя драматическим накалом борьбы. Пытливый ум Фомы рано или поздно должен обнаружить, что как ни истово поклоняется Маякин своему богу, в конечном счете его святыня фальшива, бесчеловечна — вся она исчерпывается господством рубля, даже пятака.

А осознание этой истины неизбежно должно привести к столкновению Фомы и Маякина. Неотвратимо надвигается финал спектакля — знаменитая сцена восстания Фомы, когда среди жрущих и пьющих купцов, уверенно и спокойно наслаждающихся жизнью, он с веселой яростью бросает им в лицо свои обличения.

В эти мгновения, может быть, впервые за весь спектакль, нет в Фоме ни малейшей примеси мальчишеского озорства, стихийного буйства. Он мужественно ворочает свои тяжелые, как удары молота, слова. Он наконец почувствовал себя зрелым и свободным, ибо не только поступает по своей воле (это чувство ему было знакомо уже в то время, когда он дрался и топил баржи), но и понял, что именно нужно делать.

Конечно, инсценировка В. Молько никак не исчерпывает содержания романа. Но такая констатация — в том числе и по отношению к инсценировкам «Дела Артамоновых» и «Матери» — всего-навсего трюизм. Обиднее другое — ограниченность спектакля во времени не позволила вклю-

чить целый ряд сцен, остро необходимых для развития его главной темы. Очень не хватает, например, столкновения Фомы с Ананием Щуровым. В силу этого несправедливость жизни, потрясающая Фому, в спектакле менее очевидна, чем в повести. Ее нужно домысливать, привлекая зрительское воображение. Впрочем, материал для этого есть. О многом, например, заставляет задумываться образ Игната Гордеева, которого Н. Кузьмин играл с присущим ему глубоким и тщательным проникновением в душу человека.

Кряжистая, широкая натура, грубоватый, прямолинейный, но любвеобильный отец, он приоткрывает завесу над подлинным смыслом силы, энергии и бурлацкой хватки удачливого купца, в чем-то, пожалуй, даже симпатичного. Но всего несколько штрихов, рисующих отношение Игната к людям и прежде всего подчиненным ему людям, — и нам становится очевидно, каким страшным злом оборачивается показная, обманчивая широта, которая позволяет купцу как угодно обдирать подневольного человека.

С разочарования в отце, в праведности и нужности его дела и начинается главная линия спектакля — становление Фомы, его жажды свободы, его самоутверждения и жизненной активности.

Фома в спектакле проходит путь от наивного удивления, любопытства, а в редкие минуты даже любования жизнью через искус своеволия к истинной свободе, к сознанию своего долга перед людьми.

«Фома Гордеев» был показан на родине Горького в числе лучших спектаклей, которыми завершался фестиваль, посвященный столетию великого пролетарского писателя, и был отмечен дипломом первой степени.

Увидели «Фому Гордеева» и москвичи во время вторых больших гастролей театра в 1969 году.



В истории Куйбышевского драматического театра имени А. М. Горького много примеров плодотворной творческой работы с авторами. В содружестве с И. Кремлевым и С. Марвичем были созданы спектакли «Крепость на Волге» и «Путь в грядущее». Постоянная связь была у театра с драматургами в период сценического воплощения пьес А. Штейна «Персональное дело» и «Гостиница «Астория», постановок произведений Б. Ромашова «Огненный мост» и А. Крона «Второе дыхание».

Некоторое представление о характере отношений театра с крупнейшими советскими драматическими писателями могут дать «избранные места» из переписки с ними*.

25 сентября 1953 г.

Театр — Б. С. Ромашову

Уважаемый Борис Сергеевич!

*Коллектив театра приступает к работе над спектаклем «Огненный мост»** (режиссер А. Михайлов, художник Ю. Бабицев). Мы считаем постановку*

* Письма публикуются с сокращениями.

** «Выступления партийной печати, разоблачившей вредоносность пресловутой теории бесконфликтности, — писала газета «Волжская коммуна», — не только вызвали появление ряда новых интересных пьес, но и вернули к сценической жизни многие незаслуженно забытые произведения советской драматургии... К числу таких пьес относится показанная театром имени А. М. Горького драма Бориса Ромашова «Огненный мост» — произведение глубокое по содержанию, охвату событий и идеям».

этого спектакля делом очень серьезным и ответственным (учитывая целый ряд обстоятельств, связанных с общим положением нашего театра). Надеемся получить от Вас письмо, если у Вас имеются замечания и предложения по «Огненному мосту». Участникам спектакля будет полезно услышать Ваши советы. Имеются ли у Вас замечания по тексту пьесы?

В ответ на это письмо Б. С. Ромашов прислал подробные «Заметки автора». В заключительной части Заметок говорилось: «Самое главное — передать идейно-психологическую сущность драмы так, чтобы современные зрители, особенно молодежь, унесли с собой впечатление о духовной красоте подлинного пафоса революции, с ее героической любовью, с ее стойкостью и преданностью людей своему долгу.

В этом, мне кажется, может быть существенный смысл спектакля — показать одну из глав в истории нашего советского общества так, чтобы ее события заставили задуматься, оглянувшись назад, и еще увереннее смотреть в будущее, и всеми силами бороться за него».

12 октября 1953 г.

Театр — Б. С. Ромашову

Уважаемый Борис Сергеевич!

Получили Ваши замечания, которые во многом будут способствовать наиболее интересному и правильному сценическому решению Вашей пьесы.

Благодарим за внимание к нашей работе. Если возникнут затруднения или вопросы, мы Вам напишем...

4 февраля 1954 г.

Театр — Б. С. Ромашову

Уважаемый Борис Сергеевич!

*Высылаем премьерную афишу, программки, фотографии отдельных исполнителей...** Спектакль принимается зрителями хорошо. Рецензии в двух городских газетах положительно оценивают спектакль.

...Борис Сергеевич, Вы обещали познакомить наш коллектив с Вашей новой пьесой. Убедительно просим Вас, если Вы закончили работу над пьесой, прислать ее нам для прочтения. Примите благодарность нашего коллектива за дружеское участие в работе над «Огненным мостом». Ждем с нетерпением Ваш ответ и пьесу.

17 февраля 1954 г.

Б. С. Ромашов — театру

Большое Вам спасибо за Ваше письмо.

Что касается новой пьесы, то я не могу ее Вам сейчас выслать, так как она еще не готова, но, разумеется, те отношения, которые сложились у меня с театром, будут способствовать и в дальнейшем творческой связи.

Прошу передать мой дружеский привет всему коллективу Вашего театра и благодарность за внимание, а также выразить уверенность, что наша творческая связь в дальнейшем будет укрепляться.

23 июня 1954 г.

Театр — Б. С. Ромашову

Получили Ваше письмо...

Гастроли нашего театра в Горьком продлятся до 20 июля. Спектакль «Огненный мост» уже про-

* Главные роли в «Огненном мосту» играли: В. Кузнецов — Лаврентий Хомутов, В. Ершова — Ирина Дубравина, Ю. Хапланов — Геннадий Дубравин, Г. Шебуев — адвокат Дубравин, З. Чекмасова — Ксения Дубравина.

шел четыре раза при полном зале и хорошем приеме. До 20-го он пройдет еще шесть раз, включая выезды в рабочие клубы.

Желаем Вам, Борис Сергеевич, поправиться и надеемся на встречу в Горьком. Коллектив театра благодарит Вас за дружеское внимание и надеется увидеть Вас на спектакле «Огненный мост» 10 или 15 июля. Последний раз на стационаре «Огненный мост» будет показан 19 июля.

Сердечный привет от всех работников театра. Желаем здоровья.

14 сентября 1954 г.

Театр — Б. С. Ромашову

Дорогой Борис Сергеевич!

Открыли сезон. Вновь «на экран» вышел спектакль «Огненный мост», в котором заменены отдельные исполнители эпизодических ролей. Замены удачные. Есть уверенность, что этот спектакль долго будет жить в нашем репертуаре. Во всяком случае, коллектив театра надеется играть «Огненный мост» до выхода в свет Вашей новой пьесы, на которую мы сильно рассчитываем и которую с нетерпением и волнением ждем.

5 июля 1955 г.

Театр — Б. С. Ромашову

Дорогой Борис Сергеевич!

Коллектив нашего театра от всей души поздравляет Вас с днем рождения и желает Вам доброго здоровья и успехов в творческой деятельности.

Сердечно поздравляем Вас с получением высокой награды, которую Вы заслужили многолетним честным трудом в советском театральном искусстве.

Ваши произведения составляют удивительно интересную и своеобразную страницу в истории театра.

Мы с нетерпением ждем от Вас, дорогой Борис Сергеевич, новых пьес, которые так сейчас необходимы советскому зрителю.

Мы с благодарностью вспоминаем теплую дружескую беседу с Вами и не теряем надежды встретиться вновь.

Еще раз желаем здоровья и многих лет жизни.

29 марта 1954 г.

Театр — А. П. Штейну

Уважаемый Александр Петрович!

Из письма Ц. С. Солодаря мы узнали о Вашей новой пьесе «Персональное дело». Александр Петрович, если это возможно, познакомьте коллектив нашего театра с «Персональным делом». В настоящее время мы приступили к разработке репертуарного плана на второе полугодие и стараемся как можно шире представить там пьесы советских современных авторов. Ждем с нетерпением пьесу или письмо.*

7 мая 1954 г.

А. П. Штейн — театру

Простите, что отвечаю с опозданием: думал, вернувшись в Москву, отправить Вам экземпляр пьесы, однако решил внести кое-какие изменения, и так вот все затянулось. И сейчас, к сожалению, лишен возможности послать Вам «Персональное дело», так как его пока физически у меня нет: старые редакции посылать ни к чему, а новую не далее как сегодня вручаю управлению театров — уже, как будто бы, «окончательно и бесповоротно». Как только (пьеса) будет отредактирована (управление полага-

* Драматург, автор комедии «В сиреневом саду», которая с большим успехом шла на сцене драматического театра имени А. М. Горького. Этот спектакль тоже создавался в тесном содружестве с автором пьесы.

ет, что этот процесс завершится быстро), смогу послать Вам экземпляр.

В Москве пьеса идет в театре имени Маяковского. Собираются выпускать ее в сентябре. Итак, ежели у Вас не остыл интерес к моей пьесе — вышлю ее при первой же возможности, реально, думаю, недели через полторы-две.

25 августа 1954 г.

Театр — А. П. Штейну

Уважаемый Александр Петрович!

Позиция руководства театра и коллектива в отношении «Персонального дела» остается неизменной. Театр включил пьесу в репертуар и покажет спектакль в октябрьские дни (режиссер Е. Простов, художник Ю. Бабицев).

Мы знаем о том, что пьесу обсуждала Коллегия Министерства культуры. Искренне рады за Вас, за Ваше новое интересное и глубокое произведение. С нетерпением ждем обещанных изменений и дополнений, так как через 8—9 дней начнутся репетиции.

Ждем также Вашего письма-обращения к участникам спектакля.

14 сентября 1954 г.

Театр — А. П. Штейну

Уважаемый Александр Петрович!

Большое спасибо за письмо* и быструю высылку экземпляра пьесы с поправками. Новые добавления и уточнения во многом способствуют более верному звучанию материала и дают возможность ярче подчеркнуть существо замысла.

По общему заключению, роли распределены удачно и верно.

* Это письмо А. П. Штейна найти не удалось.

*Сейчас идут застольные репетиции.
Как идут репетиции в театре им. Маяковского?
Кто еще получил Вашу пьесу?*

22 октября 1954 г.

Театр — А. П. Штейну

Дорогой Александр Петрович!

Получили Ваше письмо, но ответ задержали. Почему? С головой ушли в работу над очень волнующей и интересной пьесой «Персональное дело».*

В самом деле, чем дальше разворачивается работа, тем сильнее втягивается весь коллектив в сложное дело выпуска будущего спектакля. Не только участники, но и весь коллектив почти ежедневно присутствует на репетициях Вашей пьесы, становясь друзьями Ваших чудесных людей — Хлебникова, Черногубова, Малютиной и других.

Из последнего письма мы узнали, что премьера Вашей пьесы в театре имени Маяковского пойдет в декабре. Это известие нас взволновало не только потому, что нам одним из первых («до Москвы») придется дать путевку Вашей пьесе, но и потому, что нашим спектаклем мы должны заслужить право получать пьесы, как говорится, «первым экраном».

Теперь о Вашем приезде к нам. Дело в том, что со 2 ноября (2—3—4) пойдут генеральные репетиции и просмотры спектакля. Сами понимаете, как было бы желательно видеть Вас в эти дни. Это желание не только коллектива театра, но и желание партийных и общественных организаций города Куйбышева, с которыми мы по Вашему спектаклю держим тесную связь...

А. П. Штейн принял участие в просмотре и обсуждении генеральной репетиции — сдаче спектакля «Персональное дело». А после премьеры, прошедшей с большим успехом, встретился с коллективом театра и поделился своими впечатлениями и замечаниями.

* Это письмо А. П. Штейна в архиве театра не сохранилось.

А. П. Штейн — театру

Телеграмма

Просьба срочно прислать сделанные вами купюры. Нужно для других театров.

5 января 1955 г.

Театр — А. П. Штейну

Дорогой Александр Петрович!

Позвольте прежде всего поблагодарить Вас за новогоднее поздравление и от имени коллектива пожелать Вам еще и еще раз доброго здоровья и новых творческих успехов.

Посылаем Вам экземпляры пьесы с вымарками нашего театра. Сокращения, как мы уже писали, небольшие.

За судьбу спектакля не беспокойтесь, он идет с возрастающим успехом и породил много оживленных разговоров в городе...

Март 1956 г.

Театр — А. А. Крону

Уважаемый Александр Александрович!

Коллектив нашего театра приступает к постановке Вашей пьесы «Второе дыхание». Обращаемся к Вам с просьбой поделиться с постановочным коллективом Вашими замечаниями и предложениями по пьесе и отдельным образам. Очень бы хотелось также узнать Ваше мнение по поводу сокращения отдельных диалогов, особенно в последнем акте. Пьеса большая. Если играть всю целиком, спектакль будет кончаться далеко за 12 ч. С нетерпением ждем ответа.

А. А. Крон — театру

Получил Ваше письмо. Очень рад, что такой сильный актерский коллектив, как Куйбышевский театр, будет работать над моей пьесой. Я хорошо помню, что куйбышевцы первые в стране сыграли мою «Глубокую разведку» и, по отзывам видевших, сыграли хорошо.

Теперь по поводу Ваших пожеланий. Я охотно поделился бы с режиссурой своими соображениями. Но это требует личного контакта.

Основной мой совет — не забывать, что «Второе дыхание» имеет жанровые признаки. Это комедия. Автор писал весело о серьезных вещах.

О размерах. Да, в пьесе много страниц, а кончается она, даже если ничего не сокращать, до 12 часов. В пьесе быстрый, легкий диалог, ей противопоставлена всякая вязкость, затяжка, лжеспсихологические паузы. Мы забыли, что такое комедийный темп...

Думаю, что изъятие «отдельных диалогов» приведет к существенным искажениям идеи и конструкции вещи, и очень прошу предостеречь режиссуру от подобной хирургии.

Желаю театру успеха и готов служить всем, чем могу. Пишите, пожалуйста. Не собирается ли режиссер на пару деньков в Москву? Вот это была бы реальная форма содружества.

4 апреля 1956 г.

Театр — А. А. Крону

Уважаемый Александр Александрович!

Получили Ваше письмо. Огромное спасибо! Письмо пришло как нельзя кстати, перед самой экспозицией режиссера коллективу. Ставит спектакль П. Монастырский.

Искренне рады, что Вы крепко и авторитетно подтвердили наши мысли о жанровых особенностях

пьесы. Больше того, мы отмечаем и то обстоятельство, что действие происходит к концу войны.

Очень важны замечания относительно актерского хода в решении жанра. Но должны заметить, что многие сцены сопротивляются «комедийному ритму». Но это вопросы серьезные и спорные, в письме обо всем не напишешь. Хочется верить, что «Второе дыхание» прозвучит на нашей сцене убедительно и ярко.

Коллектив благодарит Вас за чуткое отношение и приглашает на премьеру. Очень хотелось бы, чтоб Вы приехали к нам денька на два в период работы.

7 апреля 1956 г.

А. А. Крон — театру

Получил Ваше письмо. Я и так не сомневался в серьезности намерений театра, а Ваше письмо только укрепило меня в этом ощущении.

Далее в этом большом письме А. Крон пишет о сокращении текста, указывает конкретные места и дает советы относительно манеры актерской игры, темпа и ритма. Необходимо, пишет он, легкость, резкость, быстрота реакции в диалогах и т. д.

Апрель 1956 г.

Театр — А. А. Крону

Уважаемый Александр Александрович!

Ваше письмо «проработали» в перерыве между репетициями. Оно очень всех обрадовало, потому что почти во всех положениях поддерживает то, что делают режиссер и актеры.

Репетиции проходят легко, увлеченно.

Состав: Н. Кузьмин — Бакланов, В. Ершова — Лебедева, нар. арт. РСФСР Н. Колесников — Левин, засл. арт. РСФСР М. Аренский — Радужный,

Н. Озеров — Столяров, А. Кулагин — Веревкин...

Еще раз благодарим за дружеское участие в нашей работе. Все командиры — участники спектакля приветствуют Вас.

Апрель 1956 г.

А. А. Крон — театру

Получил Ваше письмо. Спасибо, мне было приятно его получить. И я рад, что могу, хоть отчасти, быть полезен в процессе работы...

13 июня 1956 г.

А. А. Крон — театру

Прошу передать мой привет и поздравления премьерой П. Монастырскому и всем участникам спектакля.

А. А. Крон приехал в Куйбышев в конце февраля 1957 года. Он смотрел «Второе дыхание» и другие спектакли театра, встречался с коллективом, беседовал с руководителями театра о продолжении творческого содружества.

1 сентября 1956 г.

А. П. Штейн — театру

Все время напряженно трудился над пьесой («Гостиница «Астория». — Авт.), продолжаю ее делать и сейчас.

Тьфу-тьфу, дело идет к последнему занавесу. Собственно, слово «конец» я уже, благословясь, поставил, но теперь иду еще по одному разу. Лыщу себя надеждой, что недельки через две работа будет

закончена. Тогда, как и обещал, пришлю Вам экземпляр, разумеется, на правах рукописи.

Большой привет всем товарищам.

11 сентября 1956 г.

Театр — А. П. Штейну

Дорогой Александр Петрович!

Вот мы и приступаем к «Астории» (режиссер Е. Простов, художник Ю. Бабичев. — Авт.). Как вы уже догадались, мы думаем о реалистическом спектакле большой психологической глубины.

У нас только тот экземпляр, который Вы выслали. Очевидно, у Вас есть добавления, изменения (в тексте). Сократили ли Вы первое действие? Помните, Вы не возражали...

Весной идея фестиваля советских современных пьес, горячо поддержанная ВТО, должна осуществиться. На этом фестивале мы покажем следующие спектакли: «Кремлевские куранты» и «Сонет Петрарки» Н. Погодина, «Персональное дело» и «Гостиницу «Асторию» А. Штейна, «Второе дыхание» А. Крона, «Вечно живые» В. Розова, «Чудесный сплав» В. Киршона и «Когда цветет акация» В. Винникова*.

Сердечный привет от всех Ваших друзей.

Надеемся, Вы будете на премьере.

В те же годы театр поддерживал связь и с другими драматургами, получая непосредственно от них новые произведения. Так, театр познакомился с пьесами «Багровые облака» Н. Погодина, «Сигнальный костер» Н. Шундика, «Забывтый друг» А. Салынского, «Вечно живые» В. Розова, «Последняя встреча» А. Левады, «В сиреневом саду» Ц. Солодаря и другими, поставив некоторые из них.

Одновременно театр стремился наладить связь и работу с местными литераторами и журналистами, увлечь их

* Фестиваль произведений советских драматургов театру провести не удалось. — Авт.

на создание пьес о современнике. Одна совместная работа тогда была даже завершена, но, к сожалению, не принесла серьезного художественного успеха и творческого удовлетворения (спектакль «В тиши старого леса» по пьесе А. Снежинского).

И только спустя несколько лет куйбышевские драматурги в тесном содружестве с театром добились не только хороших «местных» результатов — некоторые пьесы вышли за пределы сцены, давшей им жизнь.

Вслед за «Делом Артамоновых» были поставлены «Дачный тупик» И. Тумановской и О. Тарасова, «Звездные ночи» и «Кто ты, Женька?» И. Тумановской, «Рядом — человек!» В. Молько, инсценировки горьковских произведений «Мать» и «Фома Гордеев», «Тени исчезают в полдень» по А. Иванову и «Маленькая докторша» по К. Симонову.

Конечно, эти спектакли оказались отнюдь не равнозначными. «Дачный тупик» прошел более 150 раз, а во многом книжная, холодная романтика «Звездных ночей» не увлекла зрителей. У спектакля «Мать» была хорошая судьба, а «Тени исчезают в полдень» и впрямь быстро исчезли.

Поначалу «Дачный тупик» собирался поставить Московский театр имени Гоголя. Но впоследствии он отказался от пьесы, и премьера была сыграна в Куйбышеве.

Что же произошло?

Понять, чем «Дачный тупик» вызвал интерес Московского театра, нетрудно. Актуальная тема — борьба с собственническими инстинктами, драматизм сценических положений, ясно прочерченный конфликт, наконец, сочный юмор, пропитавший художественную ткань пьесы, — все это достоинства большой силы. И все же Московский театр отступил. Секрет раскрыл режиссер П. Васильев, возглавлявший в то время театр имени Гоголя. Тот самый Васильев, который некогда успешно работал в Куйбышевском театре. Приехав специально посмотреть «Дачный тупик», он после спектакля откровенно сказал: «Отдайте нам Зою Константиновну Чекмасову, и мы будем ставить «Дачный тупик».

Действительно, коллектив театра ставил свои куйбышевские пьесы увлеченно, с огромной творческой отдачей. Это сказалось не только в успехе «Дачного тупика», но и в том теплом приеме, которым встретила общественность города пьесу В. Молько «Рядом — человек!». В обоих спек-

таклях талантливая работа режиссеров П. Монастырского и Я. Киржнера, художников Ю. Бабичева и Ю. Иванова активно дополнялась яркой и изобретательной игрой актеров. Только в «Дачном тупике» зрители видели великолепного Федора — В. Михайлова, очень интересный, хотя и совсем разный, рисунок полковника Корчевого в исполнении А. Демича и Н. Кузьмина, умное и глубокое толкование роли Нонны, предложенное Н. Засухиной, обаятельного Романа — В. Круткова, достоверного и очень смешного Сашку — Д. Букина, трогательную, наивную Ленку — Л. Федосееву. И все-таки на этом фоне П. Васильев выделил работу З. Чекмасовой, создавшей многогранный образ хозяйки богатой дачи Анны Семеновны Рогозиной, чья страсть к стяжательству и накопительству разрушила семью, перечеркнула прекрасное прошлое, загнала ее в «дачный тупик», в тупик бездуховности...

Завидной оказалась судьба пьесы В. Молько «Рядом — человек!». Три театра — Куйбышевский, Орловский имени И. С. Тургенева, Новосибирский театр юного зрителя — остановили на ней свой выбор, чтобы создать спектакли, посвященные XXII съезду КПСС. Почему так произошло? Что привлекает в пьесе? На этот вопрос отвечает театральный рецензент новосибирской газеты «Советская Сибирь» А. Гиленко. Вот что он писал 11 октября 1961 года: «Когда зал театра полон на каждом представлении, когда на всем протяжении спектакля ничем не нарушается незримая, но прочная связь между сценой и зрителями, когда чуткая тишина, взрывы смеха, всплески аплодисментов сменяются шумными спорами в антрактах, — успех постановки несомненен. Такой именно успех сопутствует новому спектаклю театра юного зрителя «Рядом — человек!».

Пьеса В. Молько, посвященная нашим современникам — рабочей молодежи, воспитанию коллектива и в коллективе, достоверно, остро и живо рассказывает о днях нашей жизни. Проблемы, которые в ней поднимаются, весьма значительны. Драматург, словно нарочно, собрал на небольшом участке таких несхожих людей. Это не просто отстающая бригада. Здесь подобрался на редкость трудный народ... Все действие пьесы — два-три дня. За это время не происходит волшебного превращения «отрицательных» в «положительных». Люди остаются почти такими же, какими мы их увидели в первой картине, может быть, становятся чуточку лучше. И это очень важно, что лучше. Важ-

но, что все они подумали о своих товарищах, своем долге перед ними, о себе самих и сделали первый заметный шаг к сплочению бригады».

Куйбышевский спектакль «Рядом — человек!», над которым увлеченно работал постановочный коллектив во главе с режиссером Я. Киржнером, много сделавшим для окончательной сценической редакции пьесы, был подлинным триумфом артиста Н. Кузьмина. В роли слесаря Семёна Хватова артист достиг такой полноты жизни, такой совершенной истины сценического поведения, такого растворения своей индивидуальности в образе, которые всегда становятся событием в театре.

О пьесе «Рядом — человек!» спорили много. Впрочем, спорить о ней было легко, ибо и все ее достоинства, и все ее недостатки были очевидны. С одной стороны, живые, хорошо увиденные и крепко написанные характеры Хватова, Докукина, Ветеркова, отчасти Буркова и Вики, своеобразный, порой остроумный и даже афористический диалог, с другой — неудачная экспозиция, плохо сколоченный сюжетный каркас, огорчительная неудача в попытке создать центральный образ положительного героя — бригадира Ткачева.

О Кузьмине не спорили. Он покори́л всех — и сторонников пьесы, и противников ее. Уже в первой, явно не получившейся картине, стоило Кузьмину выйти на сцену, как с ним приходила сама жизнь.

Н. Кузьмин, опираясь на свое знание жизни, совершал увлекательное путешествие в глубины характера Семёна Хватова, в результате которого становилось до предела наглядным, как внимательно, как долго нужно подчас подбираться к тайнам чужой души и какой благодарный это труд — быть сердцепроходцем. Разве есть в наше время большая радость, чем помочь другому человеку распрощаться с коростой прошлого и дать ему возможность увидеть себя на пороге коммунизма.

Другой художественно значительной работой в спектакле «Рядом — человек!» явилось исполнение роли Докукина артистом К. Девяткиным. Актер очень точно воспроизвел и характер, и внешность, и всю биографию своего героя. Чувствовалось, что старый слесарь — из бывалых мастеровых, что, пожалуй, он всю жизнь служил на одном заводе, но именно «служил», а не жил и трудился.

Не только внешними черточками, но и интонациями и

многими деталями поведения К. Девяткин доказывал, что Докукин — очень злой человек и злость его от приверженности к своей собственности, своему заработку. Давно растеряв идеалы революционной молодости, отбросив, как не дающие дохода, представления о рабочей чести и совести, Докукин весь отдался одной заботе, одной мысли — защищать деньги. Докукин в исполнении К. Девяткина воспринимался как грозное предупреждение о развращающей и умертвляющей силе собственнических инстинктов.

Спектакль «Рядом — человек!» был отмечен дипломом Министерства культуры РСФСР, Союза писателей РСФСР и Всероссийского театрального общества на смотре, посвященном XXII съезду КПСС.

Сложную и трудную задачу поставил перед собой театр, решив создать сценическое повествование по мотивам романов К. Симонова «Живые и мертвые» и «Солдатами не рождаются». Автор инсценировки Л. Финк хорошо понимал, что вместить весь литературный материал в трехчасовое представление невозможно. И он попытался выразить гуманистическую идею произведений, их публицистическую страсть и пафос через судьбу «маленькой докторши» Тани Овсянниковой. Так родилась пьеса, так возникло и ее название — «Маленькая докторша». Режиссер О. Чернова и художник Г. Епишин бережно отнеслись к духу симоновской диалогии, поставив спектакль о страшной войне без единого выстрела, без единой батальной сцены, спектакль о большой любви без единого поцелуя.

Над созданием образа Тани Овсянниковой работали две актрисы — С. Боголюбова и Н. Засухина. Каждая лепила образ по-своему, придавая характеру героини свойства и качества своей актерской и человеческой индивидуальности. Таня С. Боголюбовой была более сдержанной, мужественной и даже суровой. Она как бы приглушала свои порывы, сдерживала себя. Таня Н. Засухиной была мягче, женственнее, незащищеннее — вся как на ладони.

Многие сцены спектакля «Маленькая докторша», многие актеры, исполнявшие самые разные по значению роли, открывали перед зрителем мир высоких человеческих устремлений, страстно утверждая душевную красоту тех, кто встал на защиту Родины, земли, кто не дрогнул в трудный час испытаний. Спектакль рождал ощущение бодрой радости и веры в то, что пока на советской земле будут

жить такие чистые, благородные и красивые люди, как маленькая докторша Таня Овсянникова, Синцов, Артемьев, тетя Поля, Малинин, Каширин, никакие бури и невзгоды нашей Родине не страшны.

* * *

Да, театр начинается с пьесы — эта истина не только общеизвестна, но и необычайно, если можно так выразиться, широка. Она охватывает многие важные и решающие стороны репертуарной политики, его современной сценической практики, его эстетических пристрастий. В том числе, разумеется, и ту сторону деятельности театра, где осуществляется непосредственная связь с драматургами, где возникает глубокое творческое содружество, рожденное единством гражданских и художнических взглядов, позиций и устремлений.

В таких случаях нередко приходит серьезный успех. Неизведанный путь первооткрывателя всегда труден, но и удачи на этом пути особенно дороги. И не только своим конечным результатом, а прекрасной атмосферой творческого поиска. Эту радость поиска и самостоятельного открытия коллектив драматического театра имени М. Горького испытывал не однажды.



Политика Коммунистической партии в решении национального вопроса, образование новой устойчивой общности — советского народа, ее многообразные и характерные особенности — все это находит свое отражение в театральном искусстве, которое способствует воспитанию чувства интернационализма, дружбы и братства народов.

На сцене Куйбышевского театра были поставлены почти все пьесы А. Корнейчука, «Украденное счастье» И. Франко, «Любовь на рассвете» Я. Галана, «Два лагеря» А. Якобсона, «Шелковое сюзане» А. Каххара, «Блудный сын» Э. Раннета, «Тополек мой в красной косынке» и «Материнское поле» Ч. Айтматова, «Ханума» А. Цагарели, «Своей дорогой» и «Похожий на льва» Р. Ибрагимбекова, «Миндаугас» Ю. Марцинкявичюса.

Серьезной творческой удачей театра явился спектакль «Материнское поле». Постановщику П. Монастырскому, режиссеру Б. Голубицкому, художнику И. Мендковичу, исполнительнице главной роли — Толгонай — В. Ершовой, всему актерскому коллективу удалось создать произведение, исполненное высокого гражданского пафоса, тонкого психологизма и поэтической окрыленности. Нравственная, эстетическая ценность этого спектакля в том — это, пожалуй, самое главное, — что герои его переступают через рампу, переступают, чтобы надолго поселиться в сознании зрителей, завладеть их сердцами.

С того самого момента, когда из зрительного зала к распахнутой сцене подходит Толгонай — Ершова, хрупкая женщина с посохом в руке, и говорит свою первую фразу: «Здравствуй, поле», — и до

того, как в финале, уходя снова через зрительный зал, она прощается со своим заветным полем, зрители, независимо от возраста, жизненного опыта, объединяются общими для всех мыслями и чувствами,— они живут мудростью этой старой женщины, изведавшей и счастье большой любви, и горечь тяжких потерь. И еще они живут радостью и горем народным.

Спектакль заставлял заново пережить самую первую, тяжелую и жестокую военную зиму, вспомнить тех, кто оказался в разбитых бомбежкой железнодорожных составах, с замиранием сердца смотрел на конверт с «похоронкой», задуматься над тем, что надо делать, чтобы сбылись слова старой Толгонай:

— Так пусть я буду последней матерью, которая так ждала сына...

Несмотря на драматизм многих его сцен, спектакль пронизан оптимизмом, жизнелюбием, глубокой верой в человека и огромной любовью к нему, верой в его нестигаемое мужество, нравственную красоту и стойкость.

«Ты — Человек, Толгонай. Ты выше всех, ты мудрее всех, ты — Человек! Ты — мать», — вот главная мысль спектакля.

«Материнское поле» открыло в актрисе В. Ершовой новую, неожиданную грань ее таланта и мастерства. Образ старой киргизской женщины, в которой все — от земли, суровой и щедрой, все — от вечной материнской природы, руки Толгонай — узловатые, натруженные, не выпускавшие кетмень ни зимой ни летом, — все было правдой жизни и искусства.

Как удивительно проста, понятна и близка нам эта седая женщина-мать, получившая четыре «похоронки» и не сломившаяся от горя, женщина-бригадир, крепко подпоясанная мужским ремнем, «с самого рассвета на ногах, на колхозном дворе, потом целый день в седле...»

Говоря о ярком воплощении образа Толгонай, необходимо отметить и великолепное режиссерское решение массовых сцен. Грозного, эпического величия достигают они, когда в едином порыве объединяются люди аила, узнав о войне. И когда в скорбном молчании собираются в день гибели Касыма и Суванкула, и в час смерти Алимана, и когда всем миром читают фронтовые письма Касыма и особенно когда встречают единственного солдата, возвратившегося после войны в родной аил.

! На Всероссийском фестивале драматургии народов СССР спектакль «Материнское поле» был удостоен диплома первой степени. В дни гастролей драматического театра в Москве один из известных критиков В. Пименов писал в «Правде» о том, что этот спектакль стал идейным и художественным фокусом гастролей театра. Идет время, а спектакль живет, он сохраняется в репертуаре. И это не случайно, в основе спектакля — размышления о взаимодействии социального и нравственного, о множественности связей личности и общества, о моральной ответственности человека перед людьми и своей совестью.

Иной, исторический, поворот этой темы театр раскрыл в спектакле «Миндаугас». Критики Э. Красновская и М. Рогачевский писали об этом спектакле в журнале «Театр»: «Пьеса Юстинаса Марцинкявичюса обращает нас к далекому XIII веку, к временам правления великого князя Миндаугаса — первого собирателя литовских земель и борца с крестоносцами. Но писатель и театр, оставаясь в рамках истории, мыслят современно, философски, метафорически».

Режиссер спектакля А. Головин и художник В. Калинаускас внимательны к своим героям и к тому времени, в котором они живут. Мрачная архитектура неприступного замка, помост в центре, напоминающий плаху, каменный мешок бесконечно высоких крепостных стен — таков серо-бурый монументальный и тревожный «пейзаж» спектакля, который контрастирует с многоцветной гаммой костюмов.

Театр не стремится к подчеркнутому изображению национального элемента. Куйбышевцы ищут психологические особенности поведения человека. Там, где это удается, национальное возникает не нарочито, а органически, само по себе.

Стилистика пьесы требовала от театра приподнятости романтического решения. Об этом говорят уже патетические названия частей пьесы: «Любовь и насилие», «Слава и мука». Театр предпочел суровый лаконизм, трезвый анализ человеческих конфликтов. Благодаря этому удалось приблизить далекое, сделать понятными хитросплетения истории, наполнить конкретным смыслом незнакомые характеры.

В центре спектакля — Миндаугас в исполнении Н. Засухина.

О продвижении Миндаугаса к желанной цели, о сложных поворотах его судьбы, о муках и терзаниях короля и человека актер рассказывает мужественно, честно, стремясь как можно глубже раскрыть этот непростой характер...

Сила спектакля куйбышевцев не только в успехе исполнителя главной роли. Она и в той убедительности, с какой воплощено окружение Миндаугаса. Вот Дауспругас, брат князя и его совесть. У Н. Кузьмина это спокойный человек, от которого в мире насилия веет удивительным душевным теплом и надежностью. Он сразу вызывает уважение честностью, смелостью суждений, бесстрашием и не обманывает наших чувств до конца. Дауспругас первый призывает избрать Миндаугаса великим князем. И он же первый обвиняет его в утрате нравственных ценностей, без которых нельзя быть ни правителем, ни подданным.

Та же нравственная бескомпромиссность привлекает в характере Висмантаса — друга и ближайшего соратника великого князя. А. Бибе строит роль на смелых противопоставлениях. Его Висмантас, горбатый, физически незащитный, внутренне лишен какой бы то ни было уязвимости. Он мягок, открыт, доверчив. Он беззаветно предан своему властителю и всегда готов найти ему оправдание. Кульминация образа приходится на эпизод, когда Висмантас узнает от князя, что он, Миндаугас, — подлинный отец его ребенка. Висмантас — Бибе застывает на месте. Его глаза полны отчаяния. В один миг он потерял все: дружбу, любовь, жену, сына. Он стремительно бежит от Миндаугаса, падает на кинжал и вдруг умиротворенно, с извиняющейся улыбкой восклицает: «Как просто все... Как все легко...»

Особое место в пьесе занимает образ Горшечника (А. Демич и К. Девяткин), выступающего как бы полномочным представителем народа. В нем сосредоточены мудрость масс, их чувство собственного достоинства, их понимание труда как источника счастья простых людей и благоденствия страны.

Недаром спектакль «Миндаугас» стал одним из победителей Всероссийского фестиваля, посвященного 50-летию образования СССР. Сага об истории Литвы, получив жизнь на волжских берегах, обрела на сцене монументальность и психологизм».

На берегах Волги прозвучали и произведения наших болгарских друзей.

Куйбышев и Стара-Загора — города-побратимы. Истоки их братской дружбы берут начало в прошлом веке, когда русские патриоты, в том числе и самарцы, вместе с болгарскими боролись против иноземных завоевателей на редутах Плевны и на Шипке под нашим, Самарским знаменем. Уже много лет между куйбышевцами и старозагорцами существует постоянная всесторонняя связь. Значительный вклад в упрочение этой большой и давней дружбы вносят работники искусства.

Творческое знакомство Куйбышевского и Старозагорского драматических театров тоже имеет уже свою историю. Оно началось в 1967 году, когда режиссер О. А. Чернова поставила на куйбышевской сцене спектакль по пьесе известного болгарского писателя Д. Димова «Привал в Арко Ирис».

Основу пьесы болгарского драматурга составляют события героической борьбы республиканской Испании против фашизма.

Действие пьесы замкнуто рамками одного интернационального батальона, остановившегося на привал в старинном имении андалузского селения Арко Ирис. В центре пьесы — образ командира батальона болгарского коммуниста Эстанислао Браво.

Оценивая работу театра, газета «Волжская коммуна» отмечала: «Спектакль получился острым, проблемным... Мы видим героев крупным планом, вглядываемся в них, вместе с ними проверяем и свои возможности. Мы становимся как бы соучастниками событий. В этом, пожалуй, главное достоинство пьесы и спектакля».

Газета «Волжский комсомолец» писала: «Капитан Браво (заслуженный артист БАССР Ю. А. Хапланов) завоевывает сердца зрителей. Зная, что ночью погибнет вместе с солдатами в предстоящем бою, он продолжает бороться за людей, которые должны остаться жить на земле после его смерти».

Критики отмечали мастерство и режиссера О. Черновой, и талантливые актерские работы В. Ершовой и Ю. Хапанова, и успешный дебют актрисы В. Оттович в роли Пилар.

Встречая 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции, коллектив Старозагорского театра обратился к одному из самых значительных произведений советской драматургии — к пьесе Б. Лавренева «Разлом». На

постановку пригласили режиссера Куйбышевского театра народную артистку Узбекской ССР О. Чернову.

Премьера «Разлома» состоялась в октябре 1967 года. «Родился поистине героический спектакль. Конечно, в последующих встречах с публикой он продолжал совершенствоваться. Но сколько бы потом ни поднимался занавес, перед зрителем, как и в первый день, оживало главное — сила большой революционной темы», — писала болгарский критик Донка Йотова. Заслуженный артист Болгарии Ангел Ламбев, участник спектакля, вспоминает: «Интересный художник Чернова. Режиссер с богатым опытом и прежде всего с неизменным чувством реалистического театра. Страстно поставила пьесу».

В 1971 году Старозагорский театр обратился к главному режиссеру Куйбышевского театра П. Монастырскому с предложением осуществить на их сцене постановку русской классической пьесы. Выбор был остановлен на «Ревизоре» Н. В. Гоголя.

«Ревизор», поставленный в оформлении главного художника Куйбышевского театра И. Мендковича, шел в 52-м творческом сезоне Старозагорского театра. В главных ролях выступали актеры: Веселин Савов, Нино Луканов, Ангел Ламбев, Христина Костадинова, Бойо Боев, Светла Проданова.

«Из блестящего гротескового юмора великого русского писателя, бичевавшего порядки дореволюционной России, и вдохновенной игры актерского состава родился интересный и сильный спектакль. Языком современных художественно-театральных средств режиссер активизировал классическое содержание пьесы. Придал ей актуальность, злободневность», — отмечала Донка Йотова.

В 1974 году на сценах Куйбышевского и Старозагорского театров появился страстный антифашистский спектакль «Любовь необъяснимая» по пьесе молодого болгарского драматурга Недялко Йорданова, свидетельствующий об общности их идейных позиций и творческом единомыслии. Оба спектакля поставлены болгарской постановочной группой: режиссером Георгием Делевым, художником Антоном Гюковым и композитором Константином Ташевым.

События, происходящие в пьесе, относятся ко времени движения болгарского Сопротивления, действие происходит в 1944 году, за несколько месяцев до освобождения Болгарии от фашизма. Герои пьесы — активисты болгарско-

го Сопротивления. Это пьеса о любви, которая живет в людях, как вечный огонь, рождающей твердость убеждений, любви, силу характера, способность к подвигу.

Постановка этого спектакля стала крупным идейно-художественным событием в жизни городов-побратимов.

Самым большим достоинством этого спектакля является его одухотворенность и эмоциональная заразительность, стремительно возрастающая от эпизода к эпизоду, особенно во втором действии.

Так произведение, рассказывающее о людях, которые жили «одной любовью с эпохой тревожною», о событиях минувшей войны, поднимается до сегодняшних наших волнений и забот, тесно соприкасаясь с актуальными проблемами идеологической борьбы.

В куйбышевском спектакле режиссер и актеры усилили звучание пьесы, заразившись авторским восхищением и преклонением перед людьми, преданными благородной идее, готовыми идти на верную смерть ради торжества своих идеалов, ради приближения победы.

Критика отмечала творческие удачи С. Боголюбовой и М. Лазарева в ролях Димитрицы и адвоката Иванова, артиста О. Тарасова в роли хозяина корчмы, молодых артистов Ж. Романенко, С. Кашицына, Н. Шатаевой в ролях Марчето, Гошо и художницы Маргариты.

В начале 1975 года артисты Куйбышевского театра С. Боголюбова, Ж. Романенко, Н. Шатаева и С. Кашицын были приглашены в Стара-Загору для участия в спектаклях театра имени Гео Милева.

«В трех представлениях перед старозагорской публикой они показали высокий класс своего содержательного и волнующего искусства», — писала газета «Септември».

«Три раза был полный зал, невероятное количество цветов и такой прием, такие теплые речи после спектакля, что стоишь на сцене и незаметно плачешь», — рассказывала о поездке С. Боголюбова.

Вскоре с ответным визитом для участия в куйбышевском спектакле «Любовь необъяснимая» прибыли болгарские артисты Иванка Антонова (Димитрица), Корнелия Петкова (художница Маргарита), Веселин Савов (Гошо), Кынчо Арабаджиев (хозяин корчмы). Куйбышевцы высоко оценили актерское мастерство гостей, их эмоциональность, сценический темперамент, созвучные оптимизму произведения болгарского драматурга. Спектакли с участием

старозагорских артистов вылились в еще одно яркое проявление нерушимой советско-болгарской дружбы.

Вскоре после выпуска «Зыковых» М. Горького в Куйбышевском театре П. Монастырский и И. Мендкович осуществили постановку этой пьесы в Стара-Загоре. Премьера состоялась 9 ноября 1975 года и имела большой успех.

«Прежде всего интересна работа постановщиков и актеров над сложным, многообъемным в идейно-эстетическом отношении драматургическим материалом...» — отмечала газета «Септември».

В рецензии Донки Йотовой на спектакль «Зыковы» глубоко анализируется философская направленность пьесы А. М. Горького, утверждающая, что лишь синтез «добра» и «дела» приносит человеку счастье. Однако «дело» и «добро» имеют классовые корни, при классово-антагонистическом строе жизни между этими двумя началами конфликт неизбежен.

Именно с этих позиций автор статьи рассматривает систему образов пьесы, прочтение и воплощение их режиссером и исполнителями, отмечая яркие и многогранные работы заслуженных артистов Доры Марковой (Софья) и Ангела Ламбева (Антипа), артистов Корнелии Петковой (Павла), Веселина Савова (Михаил), Нино Луканова (Муратов), Кольо Минчева (Хеверн), Кынчо Арабаджиева (Тараканов), Георгия Велева (Шохин), Иванки Антоновой (Целованьева).

И, наконец, в канун 1976 года куйбышевская детвора увидела пьесу болгарского драматурга Панчо Панчева «Сказка о четырех близнецах» (режиссер А. Ананов, художник Ф. Розов, композитор М. Самойлов, хореограф Г. Валасенко). Яркие декорации, красочные костюмы, музыка и танцы, увлеченность исполнителей — все передавало атмосферу этой поучительной и доброй сказки.

Осуществляя постановки произведений современной зарубежной драматургии, театр продолжает развивать одну из интересных традиций коллектива — работать над спектаклями с необычной, острой формой. Так была решена сатирическая пьеса венгерского драматурга И. Эркеня «Тоот, другие и майор». Этот спектакль отмечен дипломом Всесоюзного смотра венгерской драматургии.



Какие классические произведения выбирает театр и как он их воплощает — в этом обнаруживается чувство современности театрального коллектива.

Оказываются долговечными, волнуют зрителей, вызывают споры и размышления как раз те классические пьесы и спектакли, которые властно вторгаются в наши сегодняшние раздумья о человеке и мире...

Постоянное обращение к произведениям М. Горького, к русской и западной классической драматургии всегда становилось для театра серьезной школой гражданственности, современного художественного мышления и мастерства. Даже неудачи здесь приносили куда больше пользы, чем шумный успех иной «кассовой» пьесы.

Сценические прочтения трагедий и комедий В. Шекспира, постановки «Горя от ума» А. С. Грибоедова, «Ревизора» Н. В. Гоголя, «Живого трупа» Л. Н. Толстого, «Трех сестер», «Чайки» и «Дяди Вани» А. П. Чехова, «Дядюшкиного сна» Ф. М. Достоевского, «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого и «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, пьес А. Н. Островского — «Последняя жертва», «Бешеные деньги», «Таланты и поклонники», «Волки и овцы», «Женитьба Белугина», «Доходное место», «Поздняя любовь» и других, независимо от достигнутого художественного уровня, глубины и точности режиссерских и актерских решений, в течение многих лет были неотъемлемой, важнейшей частью постоянного поиска театром своего творческого лица, своего собственного сценического языка и почерка, утверждения своих идейно-эстетических принципов и позиций в советском театральном

искусстве. Сюда же необходимо отнести такие талантливые спектакли давних лет, как «Мачеха», «Стакан воды», «Опасный поворот», «Пигмалион», «Сирано де Бержерак», «Уриэль Акоста» и другие.

В 1960 году, к столетию со дня рождения А. П. Чехова, народный артист СССР Б. Захава поставил «Чайку», в 1961 году режиссер Я. Киржнер — комедию А. Н. Островского «Волки и овцы», а в 1965 году — трагедию А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Затем появились «Доходное место» А. Н. Островского и «Дети Ванюшина» С. Найденова.

Наиболее значительным был спектакль «Смерть Иоанна Грозного».

В спектакле, поставленном режиссером Я. Киржнером, в оформлении художника А. Кривошеина была и верность традициям и поиски нового, своего.

«Театр остановился на старой, испытанной и много испытывавшей пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», — писал в журнале «Театр» Г. Шебуев, — с верой, что заново внимательно, без предвзятости прочитанная, она даст театру полезный, нужный и достоверный материал для воссоздания эпохи, чреватой бурными событиями, во многом повлиявшими на будущий ход исторических судеб России.

Оказался ли театр прав в своем дерзании — воскрешении забытой пьесы?

Думаю, что да. Несмотря на ряд спорных, а иной раз и просто неудачных решений отдельных сцен, эта основная, сложная и смелая задача театром с успехом выполнена. В роли Грозного успешно выступили два актера: А. Демич и Ю. Хапланов, а Годунова играл Н. Засухин».

Так рассказывал о спектакле своего театра и о своих товарищах народный артист РСФСР Г. Шебуев, сам игравший много и талантливо в русской классике. Одной из последних вершинных его актерских работ на родной сцене было выступление в роли князя К. в «Дядюшкином сне» Ф. М. Достоевского.

Это был спектакль злой, непримиримый, саркастический. Г. Шебуев очень точно выявлял главное сатирическое зерно роли — противоречие между личным ничтожеством князя, полутрупа, полуидиота, и тем важным местом, которое он занимал в окружающем его обществе.

Князь — Шебуев начинал говорить, и вельможные интонации его голоса никак не совпадали со смыслом слов, паузы беспричинно разрубали фразу, видно было, как он

забывает и ищет слова. Во всем этом было сочетание высокомерия и полной беспомощности, претенциозного дэндизма и фантастической дряхлости. Князь в исполнении Шебуева не жалок, а смешон, и не только смешон, а иногда и омерзителен. Физическая старость — только внешняя форма, которой остро передавалось полное нравственное одряхление.

Впрочем, не следует думать, что всю роль артист вел в каком-то одном плане. Шебуев ведь всегда стремился к сложности, а не к схеме, к многообразию красок, а не к преобладанию одного, хотя бы и удачно найденного цвета.

Смеясь над князем в исполнении Шебуева, зритель не мог не задуматься о крайней несправедливости и извращенности тех социальных законов и моральных норм, которые позволяли развалине и полуидиоту считать себя желанным женихом умной и красивой девушки. И поэтому даже в сцене смерти князя, когда, испуганный и беспомощный, он метался в ужасе перед непонятным для него бунтом провинциальных фурий, он не вызывал ни жалости, ни сочувствия. Он заслужил свою нелепую смерть — это чудовищное ничтожество, убежденное в своем праве владеть. Князь умирал, и Шебуев это делал с какой-то удивительной и в то же время отталкивающей физиологической правдоподобностью, а в зрительном зале дружно смеялись. Это был смех справедливый, смех душевно здоровых людей нашего времени, которые только так и могут отнестись к гибели вчерашней гнусности.

Вернул театр на свою сцену и трагедии Ф. Шиллера и В. Шекспира. П. Монастырский поставил в 1960 году «Марию Стюарт», в 1962 году — «Ричарда III», в 1964 году — «Отелло», а затем в 1972 году — «Гамлета».

В Ричарде Шекспира жила единственная, но зато самая пагубная человеческая страсть — властолюбие, не знающее и не желающее знать нравственных устоев. Таким Ричардом Шекспир предупреждал человечество об опасности и звал к борьбе со злом.

Известно, что призыв Шекспира не был услышан, что Англия не узнала ни мира, ни счастья, что Ричард III если и послужил уроком английским королям, то скорее как образец для подражания.

Шекспир осудил отвратительную жизнь тирана Ричарда Йорка, последнего короля эпохи феодальных раздоров. Ис-

тория привела нас к необходимости осудить сам принцип тиранического единовластия и даже еще шире — осудить саму философию индивидуализма, саму идею жизни для себя как идею античеловеческую, преступную, губительную.

Так призыв и предупреждение Шекспира дошли до нашего времени.

Режиссеру П. Монастырскому и актеру Н. Засухину удалось заново прочесть старинную историческую хронику Шекспира и создать очень современное по мысли, страстное и волнующее произведение.

Пафос спектакля — в разоблачении античеловечности самовластия, античеловечности беспринципной борьбы за власть. Спектакль убедительно доказывал трагическую обреченность этой борьбы, ее огромную разрушительную силу, под ударами которой неизбежно гибнут не только противники тирана, но и его пособники и прежде всего он сам, уничтожающий сначала свою моральную человеческую основу, а затем и возможность собственного существования. Трагедия зла, трагедия бесплодности индивидуализма — таково идейное звучание спектакля «Ричард III».

Шекспир не считает нужным прятать от зрителей отвратительное обличье своего заглавного героя. Ричард раскрывает свои злодейские планы уже в первом монологе. И Засухин появляется мрачным, злым, его жжет огонь неуголенного честолюбия.

О внешнем рисунке образа много спорили. Одни считали, что актер чрезмерно подчеркивает физическое безобразие Ричарда. Другие восхищались как пластической точностью обезображенной сухой руки со скрюченными пальцами и хромой волочащейся ноги, так и общей скульптурной выразительностью этого отталкивающего уродства. Думается, что только такая точка зрения и верна. Ведь внешняя характеристика Ричарда — выражение основной мысли спектакля о его вырождении и бесчеловечности, о его отталкивающем внутреннем безобразии.

Изуверски жестокий злодей не знает ни одной минуты просветления, с каждой новой картиной он становится все чернее и чернее. Вершок за вершком, мысль за мыслью обнажаются перед нами чудовищные подвалы деспотического, злого рассудка.

Актер Засухин показывает лицедея Ричарда со всей та-

лантливостью его коварства, со всеми безднами его бесчестья. Ричард обманывает и притворяется, он нагл, а кажется робким, он холоден как лед, а кажется влюбленным и пламенным. И как он торжествует, как радуется своей власти над людьми, когда его изворотливость и лицемерие помогают обмануть и победить. Как он ликует, надев свое кольцо на палец леди Анны, жены убитого им принца. Каким злым самодовольством звучат его слова: «Растаяла пустая дура баба», — когда, уничтожив сыновей королевы Елизаветы, он сватается к их сестре. Сколько восхищения собой и ненасытной жадности в торжествующих интонациях, в цепких холодных глазах, во всей словно выпрямляющейся фигуре. Огромная изобретательность, великолепная техника и, конечно, талант нужны актеру, чтобы найти столько оттенков черного цвета (который, кстати, меньше других способен на полутона и нюансы) и так последовательно раскрыть эту мрачную цветовую гамму.

Наверно, лучшие сцены спектакля — это первое мгновение, когда Ричард почувствовал себя королем, а затем — его смерть.

Захватив трон, Ричард мог бы торжествовать, радоваться, показать, что он счастлив, а мы видим лишь его тревогу, его озабоченность, его мучительные и нелегкие думы.

Смертельно раненный, Ричард мог бы испытать слабость, раскаяние, страх, а он, все еще сжигаемый дьявольским огнем властолюбия, мобилизовав всю свою незаурядную волю, вновь тянется к короне своими изуродованными пальцами. Страшная жизнь, не знающая ни радости, ни покоя, ни забвения.

Уже в момент рождения спектакля один из критиков написал, что Ричарду — Засухину суждено войти в историю советского театра. Так и произошло.

Громадна сценическая история «Отелло». В разное время ее толковали по-разному. Особенно живучи и упорны оказались традиционные представления об Отелло — страстном любовнике и буйном ревнивце.

И вдруг Отелло, который спокойно ходит, солнечно улыбается и подолгу мучительно думает; Отелло, ясный в счастье и сдержанный в гневе; Отелло, который убивает Дездемону не в пароксизме ревности, а в борьбе за справедливость, не мститель, а судья.

К такому Отелло многим зрителям надо было привык-

нуть, тем более если его играет актер, которого еще вчера видели в бешенстве властолюбия, в исступлении и ярости Ричарда III. От него и ждали половодья чувств, экстаза, фейерверка, хмеля, безумия. А он был гармонично светел, несмотря на черную кожу, невозмутим, когда его оскорблял разгневанный отец Дездемоны, внимателен и задумчив. Он был счастлив правдой любви и любовью к правде.

Яго у Лазарева был прежде всего необычайно умный и проницательный человек. Его настороженные глаза, то суровые, то ироничные, не только видят, но и предвидят, в них то и дело отражается чуть-чуть лукавая оценка происходящего, презрение к другим и гордость за себя. Маленький офицер Яго ведет наступление на великого полководца Отелло и оказывается более хитрым стратегом. Такой Яго имеет право с особым ударением сказать, что Отелло еще будет благодарить его за то, что он сделал из него осла. Сама ненависть Яго к Отелло здесь получила точное психологическое объяснение. Отелло не пожелал признать ум Яго, не захотел назначить его своим заместителем. Ну что же, Яго покажет ему, чего он стоит, он отдаст свои способности не честному делу, не офицерскому долгу, а злу и коварству. Но он победит. И этот гордый ум скрывает свои жестокие и подлые планы за внешним изяществом и даже обаянием. В Яго у Лазарева не было ничего грубого, пошлого, вульгарного, и поэтому его негодяйство заставляло задуматься, требовало объяснений. Мысль актера вела нас к подлинным причинам неодолимого извращения человеческой природы, к социальной неизбежности зла в том мире, где люди идут к своему счастью по трупам других и где сами по себе способности человека ничего не стоят.

Образы, созданные Н. Засухиным и М. Лазаревым, вели зрителей к современному пониманию Шекспира.

К современному же пониманию Шекспира стремился вести зрителей и спектакль «Гамлет».

«Гамлет» неисчерпаем. Это доказано феноменальной сценической историей трагедии. И тем, что каждая новая эпоха открывала и находила в ней подтверждение своих концепций мира и человека.

Но трагедия «Гамлет» бесконечно едина в главном. В своей испепеляющей ненависти к духовному убожеству и уродству, низости и продажности. Ее главный трагический герой принц Гамлет неистощимо заряжен, до конца нацелен против зла, что зияющей пропастью открылось ему вме-

сте с тайной чудовищного убийства отца, погибшего от руки родного брата.

Гамлет близок нам, близок своей действенной ненавистью к любому злу, творимому людьми, страстным пафосом отрицания всякой деспотической бесчеловечной власти.

Поэтому степень приближения сценического образа Гамлета к нашему сегодняшнему пониманию Человека, его способности отстаивать идеалы добра и справедливости и есть главный критерий оценки всего спектакля. «Гамлет», поставленный П. Монастырским, с Ю. Демичем в главной роли — безусловная и принципиальная творческая победа театра.

Сценический темперамент Гамлета — Демича человечен, одухотворен и потому глубоко волнует и заражает своей предельной напряженностью, драматизмом. Темперамент других персонажей — более «механистичен», окрашен иными красками. Образ Гамлета достоверен и в самой тончайшей философско-поэтической сфере, фигуры большинства остальных персонажей, даже Офелии, достоверны лишь в пределах «прозы».

Так вырастает непреодолимая духовная преграда. Словно та глухая каменно-железная, иногда раздвигающаяся и злобно клацающая клешнями башня, что однажды едва не раздавила Гамлета.

Если этот принцип, если это разительное противопоставление Гамлета всему остальному миру спектакля так и задумано, то сыграно и выполнено все это убедительно. Быть может, даже чересчур убедительно. В том отношении «чересчур», что зрительской мысли и фантазии порой задается лишь одно-единственное направление, к тому же еще ограниченное достаточно жесткими театральными «направляющими». Например, вместе с художником И. Мендковичем режиссер находит выразительный символ словам: «распалась связь времен». Но их не устраивает «мягкость» слова «распалась», они заменяют его более резким — «разорвалась» или даже «взорвалась», по-настоящему взрывая мрачный железный небосвод над башней. И эта огромная рваная рана, с ее острыми железными краями, при всей очевидной образности, тем не менее излишне буквальна. Столь же буквально и все впечатляющее, стилистически единое оформление, каждой своей деталью, всей своей фактурой повелительно диктующее мысль о крайней раз-

рушенности, заржавелости владений Клавдия. Иных толкований, иных впечатлений оно не допускает.

Есть в спектакле находки и открытия, обогащающие театральную историю «Гамлета» или, во всяком случае, говорящие о самостоятельности поиска. Обычно Тень отца Гамлета, будучи в списке действующих лиц пьесы, становится и живым действующим лицом спектакля, разумеется, со всеми «призрачными» атрибутами. В спектакле П. Монастырского «живая» тень убитого короля стала лучом света. Предвидя, конечно, что тут будет известная потеря в эмоциональном и зрелищном плане, режиссер, тем не менее, пошел на этот эксперимент. Во имя чего? Думается, не ради самой находки. Ведь для Гамлета его отец — поистине светлый луч, средоточие самых высоких человеческих достоинств.

— Он человек был! Человек во всем! — с болью и неугасимым обожанием восклицает Гамлет.

— За человека страшно мне, — с такой же болью постоянно думает Гамлет о живых. И Гамлет — Демич, сраженный в неравном поединке со Злом, остается в нашем сознании живым, борющимся и побеждающим.

Большой зрительский интерес вызвал спектакль театра «Настасья Филипповна», поставленный к 150-летию Ф. М. Достоевского (режиссер П. Монастырский, художник И. Мендкович). В декабре 1971 года «Волжская заря» писала: «И вызван он (этот интерес — Авт.) был вещью не развлекательной, не поверхностной, а в высшей степени серьезной. Глубочайшие нравственные проблемы, характеры масштабнейшие и трагические, судьбы удивительнейшие — Достоевский есть Достоевский!

Однако был еще театр, рискнувший перенести роман великого писателя на сцену, рискнувший показать его современному зрителю, который меньше всего склонен рассматривать Достоевского в «мемориальном» плане, а больше — чувствовать его своим современником...

Сложный и противоречивый мир Достоевского воссоздавался на сцене художественно убедительно и цельно, социально-нравственная проблематика спектакля вполне в «русле» романа Достоевского; ничто здесь не упрощается и не гиперболизируется, зато в полной мере используется тот идейно-художественный «ресурс», который сделал роман «Идиот» величайшим произведением мировой литературы...»

В спектакле в роли Настасьи Филипповны выступила Л. Грязнова, Рогожина — Н. Михеев, Гани — А. Бугреев, генерала Иволгина — М. Лазарев, Фердыщенко — С. Надеждин. Для каждого из них встреча с Достоевским ознаменовала новую ступеньку артистизма, умения передавать сложнейшие нюансы психологии своих героев. Сюда же необходимо отнести и двух исполнителей роли Лебедева — С. Пономарева и Н. Кузьмина. Хотя это две совершенно разные трактовки, они одинаково лаконичны и остры.

Грязен и жесток мир, в котором живут их герои, бешено вращается карусель, на которой торгуют своей совестью, честью, своими близкими. И вот среди этой пачкотни появляется князь Мышкин — с его светлыми глазами и доброй улыбкой, с деликатными словами и его искренностью и честностью, которые в этом обществе воспринимаются как отклонение от нормы.

Образ князя Мышкина создавали два актера — Н. Засухин и А. Бибе.

Князь Мышкин — мечта Достоевского о гармоничном, прекрасном человеке, и если сейчас, сто лет спустя, кажется чуть-чуть наивной социальная ограниченность этой мечты, все равно нам дороги эти удивительные поиски великого писателя. И князь Мышкин нам дорог своей естественной преданностью добру, «энергией» добра, которую он излучает. Таким и играл его Н. Засухин.

Иначе трактовал образ Мышкина А. Бибе. Будто бы со стороны, из другого мира бросили его сюда, чтобы сделать еще одной жертвой зла. Мышкин у Бибе если и сопротивляется унижениям, то тем только, что вызывает особого рода жалость к себе.

Одним из самых серьезных испытаний зрелости театра стали московские гастроли 1962 года. До этого куйбышевцы показывали свои спектакли в Москве трижды: «Варвары», «Вассу Железнову» в 1937 году, «Дело Артамоновых» в 1959 году, «Дачный тупик» в 1961 году. Все это были краткосрочные приезды для демонстрации отдельных спектаклей. В 1962 году театр работал в Москве 35 дней одновременно на двух сценах и показал 10 спектаклей, что позволило достаточно широко познакомить зрителей, прессу и театральную общественность столицы с творческим лицом театра, особенностями его режиссуры и актеров.

Следует сказать, что плодотворная работа и на гастролях и вообще в шестидесятые годы была в первую очередь обеспечена тем, что труппа театра, хотя ее и покинули по неумолимым законам природы многие известные куйбышевские актеры, оказалась богата талантами. В эти годы основное ядро труппы составляли: народные артисты РСФСР В. Ершова, А. Демич, Н. Засухин, В. Красева, С. Пономарев, З. Чекмасова, заслуженные артисты РСФСР С. Боголюбова, К. Девяткин, Н. Засухина, Н. Кузьмин, М. Лазарев, Ю. Хапланов, артисты А. Дерябина, Л. Ливанова, Е. Назарова, Е. Фролова и другие.

Именно усилиями этих актеров, сплоченных режиссурой в лице П. Монастырского и Я. Киржнера, был обеспечен успех театра на гастролях в Москве. Вот что писал в «Правде» (6 августа 1962 года) Вл. Пименов: «Если подводить итог, то окажется, что у гостей кое-чему можно поучиться и некоторым столичным театрам: настоящей ответственности за формирование репертуара, многообразию талантливых режиссерских манер, высокой сценической культуре и опытных мастеров и молодых актерских поколений.

Куйбышевский театр привез большой и продуманный репертуар, поразив широтой и смелостью своих творческих исканий. «Ричард III» Шекспира — этой пьесы нет ни в одном театре Москвы — спектакль блистательный по драматургии, труднейший по актерской нагрузке, сложный по философскому звучанию и режиссерской трактовке. Интерес к нему, не охладевший за все время гастролей, говорит о многом: о вечно живом значении мировой классики, об удивительной переключке великих творений с каждой новой эпохой, о том, что настоящая драматургия рождает и настоящие актерские, режиссерские победы.

Встреча с Куйбышевским театром не забудется, и москвичи сохраняют в памяти свежее, обаятельное, доброе впечатление от этого по-настоящему творчески молодого театрального коллектива».

С осени 1965 года до весны 1967 года театром руководил заслуженный деятель искусств РСФСР Николай Автономович Бондарев. Лучшими спектаклями в этот период стали «Вдовец» А. Штейна, «Эзоп» Фигейредо и особенно «Странная миссис Сэвидж» Д. Патрика.

Грустная эксцентрическая комедия Д. Патрика вводит нас в особый мир, мир добрый и хрупкий. Защищенные

стенами и оконными решетками «Тихой обители» от реального мира, пациенты доктора Эммета получают возможность человеческого общения, человеческого сочувствия.

Конфликт пьесы основан на противопоставлении доброго мира «Тихой обители» и безумного мира за ее окнами.

Спектакль (режиссер — заслуженная артистка УзССР О. Чернова, художник — заслуженный деятель искусств РСФСР Ю. Иванов) точно обнажает трагическую диалектику этой жизни. Бессердечные и наипрактичнейшие дети миссис Сэвидж преуспевают, а милые, славные пациенты доктора Эммета могут существовать лишь на своем игрушечном острове.

Миссис Сэвидж — Ершова появляется на сцене, тоскливо, недоверчиво осматриваясь вокруг. У нее удивительная походка — так люди ходят по болоту, нащупывая сначала точку опоры и все еще не доверяя кажущейся твердости почвы. Ее запирают в «Тихой обители» — это расплата за попытку жить по-своему, подчиняясь голосу сердца. Миссис Сэвидж растеряна, испугана, оскорблена, в ее словах прорывается острая боль. Но вот появляются ее мучители — и милая, робкая, чудаковатая старая леди становится иной: дерзкой, непреклонной и насмешливой. Спокойствие и сдержанность даются ей трудно, но голос крепнет, в нем звучит какая-то скорбная торжественность: «Лили Бэлл, я тебя не выношу». Ненависть придает миссис Сэвидж силы: ее вычеркнули из жизни, но она не сдается.

Актриса создает сложный характер, она точно работает в жанре трагикомедии, используя контрастные краски.

Так же талантливо В. Ершова в великолепном концертном дуэте с А. Демичем сыграла Стеллу Патрик Кемпбел в спектакле «Милый лжец» Д. Килти, поставленном Т. Дунаевской, оформленном Н. Владимировой. Этот спектакль несколько лет сохранялся в репертуаре театра.

Последующие годы в истории нашей страны были богаты событиями огромного общественного и политического значения: 50-летие Великого Октября, 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, три съезда партии, 50-летие образования СССР и 30-летие победы советского народа в Великой Отечественной войне. Эти события потребовали от коллектива театра, как и от всего советского искусства, очень ответственной и систематической работы над современной темой. И над темой историко-революционной. В эти годы советская драматургия твердо завоевала ведущее по-

ложение в репертуаре, и куйбышевцы видели на своей сцене почти все лучшие драматические произведения.

С подлинным мастерством, темпераментом и эмоциональностью театр вел рассказ о наших современниках, об их делах и размышлениях в спектаклях — «Иркутская история» А. Арбузова, «Ленинградский проспект» И. Штока, «Океан» А. Штейна, «Гроссмейстерский балл» И. Штеммлера, отмеченный дипломом первой степени Всесоюзного фестиваля, посвященного пятидесятилетию Ленинского комсомола, «Традиционный сбор» В. Розова, «Мария» А. Салынского.

Спектакль «Мария», который театр посвятил XXIII съезду КПСС, поднимал большие социальные, политические и нравственные проблемы. Они раскрывались в остром, бескомпромиссном столкновении секретаря райкома партии Марии Одинцовой и начальника строительства Добротина. О спектакле много писали критики, его горячо обсуждали зрители.

Вот что писал критик Ю. Зубков в «Литературной России»: «В спектакле Куйбышевского драматического театра имени Горького талантливый актер Н. Кузьмин вместе с режиссером О. Черновой, не лишая образ Добротина значительности, весомости, с первых же шагов всячески подчеркивает его отрицательность. Мы смотрим на то, как этот человек ведет себя, разговаривает с людьми, и с самого начала не доверяем ему...

Иное дело — Мария, которую умная, зрелая актриса С. Боголюбова наделяет завидным нравственным здоровьем, оптимизмом, душевной молодостью. Все, что делает эта женщина на сцене, она делает легко, радостно, никогда не теряя чувства меры, душевной грации. Ясности и просветленности она не утрачивает и в минуты горя, веря всем сердцем своим, что победа будет за ней, что справедливость не может не восторжествовать.

Возможно, первое впечатление (а «Марию» впервые на сцене я увидел именно у куйбышевцев) оказалось для меня самым сильным, но образ, созданный С. Боголюбовой, — хрупкий, порывистый, женственный и вместе с тем глубокий, человечески значительный, — захватил меня полностью, убедил до конца. Но нет, дело, конечно, не в первом впечатлении, а в органическом, естественном слиянии актрисы с образом. В том, что в решении и воплощении образа Марии отчетливо проступает личность самой актри-

сы — общественницы, делегата XXIII съезда партии, ее художническая, гражданская тема. Кажется, что слова Марии прожиты, если хотите, выстраданы самой актрисой, что дело и идеалы Марии — это ее собственное дело и ее собственные идеалы, нечто такое дорогое и заветное, что нельзя расплескать в крике, в резких и бурных проявлениях. С. Боголюбова играет в мягкой, сдержанной манере, ею точно найдена живая, доверительная интонация общения с людьми, сидящими в зрительном зале».

Виктор Розов созвал на «Традиционный сбор» своих ровесников, тех, кому по сорок с «хвостиком» и чья жизнь, строго говоря, уже сделана. Да он и не скрывает, что собрал их для того, чтобы посмотреть, как она сделана. Режиссер О. Чернова и художник Ю. Иванов охотно последовали за драматургом, согласившись на неторопливый, открытый разговор по душам. Где-то в начале сбора мы видим увеличенную на весь просцениум старую школьную фотографию. Похожие, юные лица. И вот теперь, когда прошло двадцать пять лет, перед каждым возник вопрос: состоялся ли человек?

Отвечать на этот вопрос трудно. Даже неизвестно, какую форму ответа выбрать: кем ты стал или каким ты стал?

Некоторые критики, проштудировав пьесу, немедленно обвинили Розова в «абстрактном гуманизме», а в самом стремлении драматурга судить по «законам совести» заподозрили желание создать героя «вне времени и пространства». Однако Розов в «Традиционном сборе» прочно стоит на земле.

И драматург и театр вовсе не настаивают на том, что «человеческое» — это одно, а «должностное» — это другое. Скорее, это две ипостаси одной сущности. И только разойдясь в разные стороны, рожают они взрыв. Тогда происходит распад личности, трагическое нарушение гармонии.

Судьба Агнии Шабиной (актриса Н. Засухина) призвана подтвердить эту мысль. Не случайно Розов, лишь обозначив род занятий остальных героев, так подробно, в деталях, выписал должность Агнии. И вовсе не случайно дал он ей такую профессию — литературный критик и такой «чин» — доктор наук. Личное и общественное, должностное и чело-

веческое соединены тут нерасторжимо. Убавил как человек — неизбежно потеряешь как критик.

Н. Засухина уловила эту зависимость очень тонко. Общественная и личная биография ее Агнии прожиты в таком нерасторжимом единстве и с такими мельчайшими подробностями, что мы, в зрительном зале, видим всю цепь закономерностей, складывавшуюся не на наших глазах — давно, много лет назад.

Н. Засухина (пожалуй, ее роль труднейшая в пьесе и лучшая в спектакле) логична до конца: она не выносит своей героине окончательный приговор, но и полной реабилитации тоже не следует. Мы не знаем, какой вернется Агния с этого сбора. Что-то очень важное она поняла, но хватит ли этого, чтобы приостановить «период распада», не стал ли процесс необратимым?

Спектакль этот был больше раздумьем, чем назиданием. Да, не просто это — судить о жизни. У каждого она разной вышла, хотя «всех одни учителя учили, для всех одни и те же годы были отпущены». Но, размышляя над разными судьбами, состоявшимися и не состоявшимися, театр помогал углубленному, объемному осознанию принципов, сформулированных в нашем нравственном кодексе. И в этом — главный итог «Сбора».

Среди произведений о нашем современнике был спектакль «Арктический роман» В. Анчишкина, созданный театром к XXIV съезду партии. Инсценировка романа, сделанная П. Павловским, была сценически отредактирована театром (режиссер П. Монастырский, художник Г. Епишин). В этом спектакле было немало актерских удач.

Прежде всего это характер Батурина, созданный Н. Михеевым и Н. Кузьминым. У Н. Михеева начальник рудника — личность интереснейшая, многосложная. Умный, деловой руководитель, живущий работой, вникающий во все, что делается на руднике, на острове, — десятки наиположительнейших эпитетов можно отнести к нему, многие из которых в этом непросто́м человеке порой причудливо трансформируются в недостатки. Непрост человек!

Интересен и масштабен образ Батурина и в исполнении Н. Кузьмина. Ему удалось нарисовать своего героя личностью крупной, недюжинной.

По-разному соприкасаются с Батуриным член профсоюзного комитета Шестаков (В. Турчин) и шахтер Остин

(В. Пономарев). Шестаков — Турчин на первый взгляд как будто бы как раз тот, кого «подмял» Батури́н: слабовольный, покладистый человек, способный скорее подыгрывать, нежели играть какую-то самостоятельную роль. Это, так сказать, внешний рисунок роли, и не по нему прошел В. Турчин. Его Шестаков не подпевала, его покладистость — признание силы, значимости, полезности Батурина. Короче, бату́ринская сущность освещается еще с одной, новой, ин-тересной стороны.

Под стать ему и другой герой спектакля — рабочий Андрей Остин В. Пономарева. Характер это сложный и противоречивый. Он тоже судья Батурина. И сегодня он сносит оскорбления, а завтра подписывает письмо, которое Бату́рин вполне может посчитать подрывающим его авторитет. И все-таки у них больше общего, нежели различного: одной ниточкой, одной судьбой связаны они с Батуриным, и оба чувствуют это, и оба знают друг другу цену. Во многих сценах «Арктического романа» жили кипучей, неспокойной жизнью наши современники.

В поисках тематического и жанрового многообразия репертуара настойчиво пробивало дорогу стремление коллектива театра объяснить зрителям, каков он, человек нового мира, в каких испытаниях и битвах формировались его разум и его душа. На эти вопросы отвечали и горьковские раздумья, и героические драмы, и современные пьесы, тщательно исследующие мораль и психологию нашего общества, жизнь людей труда.

Театр обратился к пьесам В. Розова «Ситуация» и «Четыре капли», поставил драму Р. Ибрагимбекова «Своей дорогой», И. Дворецкого «Человек со стороны» и А. Гельмана «Протокол одного заседания». В этих произведениях остро, а порой и полемично трактовались проблемы, выдвинутые грандиозным промышленно-экономическим развитием страны и научно-техническим прогрессом. В них отразились новые нравственные конфликты, родились новые человеческие характеры.

В спектакле «Человек со стороны» театр стремился создать образ командира производства — делового, компетентного и решительного, убежденного, что именно эти качества и есть единственная нравственная позиция руководителя современного производства. И в пьесе И. Дворецкого и в спектакле П. Монастырского звучала мысль о великой преобразующей силе коммунистического идеала, ко-

торая объединяет советских людей, помогает им преодолеть как жизненные трудности, так и собственные недостатки.

Театральный сезон 1975 года прошел под знаком 30-летия Победы в Великой Отечественной войне над фашизмом. Театр отметил этот всенародный праздник постановкой пьесы Л. Леонова «Золотая карета», принадлежащей к советской драматургической классике. И этот спектакль был словно пронизан светом победы.

...Стремительно бежит вверх по деревянным мосткам хрупкая грациозная девушка в синем пальто и белоснежной шапочке. Распознав ее легкие, бесшумные шаги, скорей всего, даже не обостренным слухом слепого, а сердцем, встречает ее на высоте стройный солдат, глаза которого навеки закрыты черными очками. На какое-то мгновение они замирают в целомудренном и нежном объятии, а в это время, словно воплощая одну из поэтических метафор Леонида Леонова, свет от них падает на небо, и оно становится ослепительно голубым.

Так завершается спектакль «Золотая карета», поставленный режиссером П. Монастырским, в образно-поэтическом оформлении художника И. Мендковича.

Хорошо известно: необычайно сложен драматургический почерк Леонида Леонова. Но зато известно и другое: леоновская сложность неотделима от мудрости, от глубоких раздумий о важнейших проблемах жизни. Сам писатель однажды очень ясно и лаконично определил сущность «Золотой кареты»: «Это пьеса о людях, которые прошли через бурю войны, которые хотят и добьются счастья, потому что они заслужили его...»

Война и счастье, прошлое и будущее накрепко сплетены в философской драме Леонова, и поэтому так нераздельны в ней история и философия, быт и поэзия, романтика и сатира.

Леонид Максимович Леонов писал: «Я автор трудных пьес (как говорят)...» Но «трудная пьеса» «Золотая карета» подарила театру ни с чем не сравнимую радость творчества, нашла на его сцене решение, во многом отличающееся от спектаклей, поставленных ранее в других театрах.

Новое, неожиданное ощущается сразу, как только открывается занавес. На сцене нет ставших уже привычными каменных сводов монастырского подворья и пробитых, из-

раненных куполов. Правда, художник И. Мендкович многими точными приметами напоминает о скудном и тяжелом быте первых послевоенных дней, но самая суть образной символики его оформления не в рассказе о прошлом, а в уверенном взгляде в будущее. Зритель видит заполнившие всю вертикаль сцены строительные леса, которых еще не было, конечно, в разбомбленном прифронтовом городке, но которые непременно должны были там со дня на день возникнуть. Взлетающие над низкими потолками, убегающие в небо лестницы наглядно воплощают леоновскую мысль о нераздельности счастья и движения к нему, о необходимости трудного восхождения на высоты человеческой нравственности.

Часто писалось, что действие «Золотой кареты» движется, с одной стороны, ученым Кареевым, явившимся на свидание со своим прошлым и жаждущим покрасоваться перед когда-то отвергнувшей его женщиной, а с другой — полковником Березкиным, приехавшим покарать труса и дезертира Щелканова. В куйбышевском спектакле ясно читается, что его главная сюжетная линия — в борьбе Тимофея за счастье Марьки, а поступки Кареева и Березкина волнуют нас прежде всего лишь потому, что связаны с ее матерью и отцом. Такое монистическое, целеустремленное решение позволяет Тимофею стать центральной фигурой спектакля и придает ключевое значение всем сценам, в которых вчерашний солдат продолжает сражаться за душевный покой и будущее своей любимой.

Бывшему танкисту Тимофею Непряхину, ослепшему в боях на Курской дуге, по возвращении домой приходится прятать свою давнюю, пронесенную сквозь войну любовь к Марьке Щелкановой. Прятать от нее и в то же время хранить для себя. Отказываться от нее и в то же время мечтать о ней. А Марька все время старается доказать, что она любит и поэтому не побоится стать подружкой слепца, стойко пройдет с ним сквозь все житейские невзгоды.

Экзамен, который жизнь устраивает Марьке, и составляет сюжетную основу пьесы и главный нравственный конфликт спектакля.

Марьку играла почти ее сверстница М. Монахова. Это была ее первая серьезная роль. Молодость актрисы очень помогла ей создать характер, еще не обремененный никакой житейской расчетливостью, предельно обнаженный, бесхитростный и цельный. Она может потянуться навстречу

притягательной силе «золотой кареты», предложенной ей отцом и сыном Кареевыми, ей очень хочется прокатиться по большому миру, и во всех этих желаниях много юной искренности и никакого греха. Актриса верит, что ее героиня в конечном счете сохранит верность Тимофею, и говорит об этом в финале просто и доверительно, без всякой декламации, с такой волнующей внутренней убежденностью, что зрителям ее выбор кажется естественным как дыхание.

И сделать ей этот выбор помогает В. Борисов, создавший удивительного Тимофея Непряхина. Даже странно подумать, что когда-то в этом образе непременно таились скорбь и жалостливость. И теперь черные очки, не позволяющие заглянуть в глаза актера, и постук палки, сопровождающий каждый его шаг, все время напоминают о невозвратимых потерях. Но Тимофей Борисов очень правдив и естествен, когда забывает об этом. Он привыкает к своей боли и верит, что будет жить иначе, так же активно и полноценно, как и в прошлом. Со спокойной и доброй улыбкой он чутко улавливает все бури вокруг себя и, когда нужно, вмешивается в ход событий. Так уверенно и твердо он защищает Марьку от страшного удара, который может нанести ей полковник Березкин, приехавший наказать подлость и трусость ее отца.

Березкина играет Н. Кузьмин, играет с той мерой близости к герою, которой отмечены лучшие работы артиста. «Я любил мою армию», — говорит полковник в начале спектакля, и эта фраза звучит как строка лирического стихотворения. И сразу становится понятно, как трудно стало Березкину с той минуты, когда он расстался с «походными кострами».

Встретившись с Тимофеем и обнаружив его любовь к Марьке, полковник обрадован не только тем, что «и в мирное время жизнь без моего танкиста не обходится». Он открывает для себя и другое, пожалуй, самое важное: он тоже может жить не возмездием, а любовью. И не только может, но должен.

Война отняла у Тимофея глаза, лишила Березкина жены и дочери. Страшные потери, которые ничем не возместишь. Но у них осталось любящее сердце, и оно подсказывает, что вокруг есть другие сердца, которые в них, во вчерашних солдатах, нуждаются...

Когда Березкин с Тимофеем отправляются в свою до-

рогу к звездам, мы знаем, что вслед им спешит хрупкая и непреклонная Марька.

Откуда же берутся силы у Марьки и Тимофея, чтобы совершить предстоящий им подвиг?

Леонов отвечает на этот вопрос, раскрывая многие особенности советского человека и в первую очередь любовно воспроизводя характеры Марьки и старшего Непряхина.

Марья Сергеевна у В. Ершовой — деловая женщина, увлеченно занятая своими повседневными заботами. Поиски фанеры или смерть горкомхозовской лошади для нее не докучная суета, а важные события. Внезапный приезд Кареева, которого она когда-то в далекой молодости любила, резко нарушает привычный ход жизни, но встреча приносит не радость, а разочарование. И Марья Сергеевна снова наедине со своими заботами — о городе, о скверных и подлых поступках мужа, о будущем дочери. Актриса покоряет естественностью всех проявлений характера — от отчаяния обманутой жены до пронизательности, ироничности, жесткости руководящего лица.

Н. Михеев в роли Непряхина, одного из верных помощников Марьи Сергеевны, вылепил характер очень емкий и очень привлекательный. Наверно, именно он, маленький, тыловой, как говорят в пьесе, «подсобный» человек, убедительно раскрывает нравственные истоки победы. Все в нем пронизано любовью к родному городку, неотъемлемой части великой и святой для него России. Во всем он справедлив, бескорыстен и честен, во всем выступает как суровый, высоконравственный судья, и, когда нужно, он скажет слово осуждения самой Марье Сергеевне. От него услышит свой приговор и его бывший дружок Миколаша Кареев, променявший доброту и человечность на карьеру и славу. Таким, конечно, Непряхина написал Леонов, но именно таким сыграл его Н. Михеев. Что же можно прибавить к этой оценке?

Когда Тимофей и Марька, гордые, сильные и счастливые, стоят наверху в ярких лучах прожектора, мысленным взором рядом с ними выстраиваешь и Марью Сергеевну, и Березкина, и Непряхина.

Торжество света — так следует определить эмоциональную доминанту куйбышевского спектакля. И это вовсе не значит, что режиссер П. Монастырский спрятал очевидную тяжесть послевоенного житья или затушеввал сатири-

ческие краски, изобличающие всяческую мещанскую скверну. В полном соответствии с духом пьесы куйбышевский спектакль многоцветен и богат контрастами. Но посреди всего этого изобилия, так свойственного леоновскому полифонизму, в спектакле ясно видится и слышится его суть — оптимистическое устремление в будущее, тот самый свет победы, который так многомерно и солнечно освещает наш нынешний день. Наш светлый, мирный, трудовой нынешний день, завоеванный кровью и мужеством народов нашей страны, который с новой силой и проникновенностью осветил исторический форум советских коммунистов — XXV съезд КПСС.

XXV съезду партии театр посвятил «Протокол одного заседания» (режиссер П. Монастырский, художник Ф. Розов).

Нравственность труда — так можно сформулировать тему пьесы А. Гельмана и спектакля театра. На сцене идет заседание парткома крупного строительного треста. Обычная рабочая обстановка, обычные люди — секретарь и члены парткома: управляющий трестом, бригадир, крановщик, диспетчер, начальник планового отдела...

Одно только здесь необычно — повод, который заставил этих людей собраться сюда: одна из бригад треста — бригада Потапова — отказалась от премии. Почему? Об этом и рассказывает спектакль.

Но прежде дадим слово автору пьесы — ленинградскому писателю Александру Гельману: «Мы часто говорим, что рабочие в последнее время стали образованнее, и факт этот нас радует. Но отсюда вытекает и другое: те сигналы обратной связи, которые идут от рабочих, стали более серьезными, более существенными по перспективам. Для рабочего важно, чтобы его ценили не только за то, как он точит детали или кладет кирпич, а за идеи, предложения, которые он высказывает. Может быть, это самое большое поощрение для человека вообще, когда к его предложению или критическому выступлению внимательно прислушиваются. Когда из них делаются какие-то выводы...»

Бригада Потапова отказалась от премии, потому что считает, что премия эта не заслужена: трест сумел добиться заведомо заниженного плана. Однако дело тут не только в том, что нехорошо получать незаслуженное. Премия эта — еще более значительное зло, ибо она созда-

ет иллюзию благополучия на стройке, прикрывает неорганизованность, брак, разгильдяйство...

Вокруг неполученной премии начинается на парткоме треста этот разговор, но очень скоро он уже касается самых глубинных, самых важных вопросов стройки, сталкивает характеры людей, стили работы, взгляды — миропонимание в конечном итоге.

И за это долгое время — прежде чем секретарь парткома скажет, скрывая волнение: «Кто за предложение коммуниста Потапова?» — большинству из участвующих в заседании людей придется ответить себе на очень важные вопросы, пройти через испытания, о которых они и не предполагали.

Быть может, наиболее тяжкому испытанию подвергается управляющий трестом Батарцев — С. Пономарев. Дистанция огромного размера от того Батарцева, который появляется в начале заседания, — уверенного в себе, хозяина треста, до того человека, который устало и грузно сидит на стуле, внешне безучастный к происходящему. Потом, на вопрос секретаря парткома он ответит: «Почему же воздержался, я — за». И проголосует за предложение Потапова. Проголосует за суровый приговор стилю своей работы, с трудом подавив уязвленное самолюбие и обиду, но найдя в себе силы по-партийному принципиально признать, что прав Потапов. И правы те члены парткома, которые поддерживали его предложение, вобравшее в себя всю правду высокой партийности и гражданственности передового рабочего-коммуниста.

Психологическое обоснование прозрения Батарцева связано в значительной степени с другими героями спектакля. Бригадира Потапова играет артист С. Надеждин, играет темпераментно, остро, интересно. На сцене по-настоящему живой человек, причем молодой человек. Отсюда и эта задиристость, и это упрямство, и тот максимализм, который поначалу встречается в штыки. Но это уже зрелый рабочий, которому действительно важно не только то, чтобы его ценили за умение работать, ему важно совершенствовать свое производство, он и его ребята не меньше Батарцева чувствуют себя хозяевами стройки. Поэтому-то и сделали они свои расчеты по улучшению организации труда, поэтому и от премии отказались.

Резко противоположная Потапову позиция у бригадира Комкова. Артисту И. Морозову хорошо удастся внутрен-

нее разоблачение этого рубахи-парня, являющегося пособником людей, стоящих на самых консервативных позициях.

Тех людей, которым нанесен бескомпромиссный удар, чуждая, потребительская философия которых потерпела крах именно в тот самый момент, когда звучит для всех присутствующих на парткоме и в зрительном зале вопрос: «Кто за предложение коммуниста Потапова?...»



Театр называют школой жизни по тому огромному значению, которое имеет он для зрителей. Настоящий театр — с передовыми идейными, эстетическими позициями, по-партийному страстный, патриотичный, то есть высокий театр — это и зрители, достойные этой высоты, воспитанные его искусством.

Думается, наш театр, особенно в советское время, сыграл в судьбе своих зрителей огромную роль. Но он всегда был и школой жизни, художественного мастерства для многих поколений молодых актеров. В искусстве нет легких путей — и неуспех, и слава одинаково тяжки и обременительны, поскольку и первое, и второе имеет завтрашний день. Что ты скажешь своему зрителю завтра? Чем зажжешь его, чем потрясешь, какими мыслями и чувствами наполнишь?..

✓ Принято говорить: театр живет успехом. Наверное, еще правильное сказать: театр живет верой в завтрашний успех. А вера — это труд, учеба мастерству и снова труд и учеба...

Сколько молодых актеров пришли на нашу сцену робкими и волнующимися новичками, чтобы сказать в зрительный зал свою первую, такую трудную и сложную реплику: «Кушать подано!», а ушли в свете славы, известности, успеха. Счастливая фортуна? Да, она всегда присутствовала на нашей сцене, потому что имела вполне житейский смысл — высокую художественную требовательность, трудолюбие, преданность своему искусству.

И через эти огненные горнила прошли и начинающая блистать юная Стрепетова, и молодой Писарев, и Ленский, и бескомпромиссный Симонов, и

обаятельная Чекмасова, и Шебуев, и Ершова, и Засухин и много других актеров, каждый из которых делал на этой сцене свою творческую судьбу. А все вместе они делали Театр, которому они отдали все, и который все отдал им.

Всегда на куйбышевской сцене вместе с мастерами, некогда тоже произносившими первые слова коротких ролей, начинали молодые актеры. Все начинается сначала... В искусстве у каждого своя судьба. Но все и продолжается. История театра — это вечнозеленое дерево, которое зеленые побеги свои питает из самых глубоких корней.

...После Николая Засухина появилась целая плеяда молодых талантливых актеров. Появилась не случайно. Каждому из этих молодых было на что опереться, чтобы шагнуть вперед.

Юрий Демич сделал такой шаг в «Гамлете». Конечно, ко времени постановки этого спектакля Ю. Демич себя достаточно интересно проявил. Стоит назвать хотя бы его Глумова в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», поставленном Л. Шварцем.

Путь театра к «Гамлету» — особая тема. Скажем только, что четкость идейных, эстетических позиций авторов спектакля, верность реалистическим традициям нашего театра стояли у истоков успеха этого спектакля. Успеха Юрия Демича, постигшего сложнейший характер мировой драматургии.

В чем трагедия Гамлета? В том, что чистый, мечтательно настроенный юноша, воспитанный в германских университетах, возвращается на родину и видит смерть своего обожаемого отца? Видит скорое забвение его (и что самое страшное — со стороны матери!), видит грубость и разврат двора?

Нет, это еще преддверие трагедии.

В том, что Гамлет узнает страшную тайну гибели отца, лицом к лицу сталкивается с предательством, изменой, лицемерием? В том, что в порыве отрицания он готов потерять веру в весь род людской?

Это первые трубные звуки будущей трагической битвы, разворачивающейся в его душе. Дальше будет все — и неистовая ярость, и злая язвительность, и опустошительная печаль, — но это лишь внешние приметы трагедий героя. Трагедии, которая заключена в поистине бездонном душевном разладе Гамлета.

Гармония внутреннего мира разрушена. Вырастет ли живая трава на этом пепелище? Стелющийся по земле по дорожник или хлебный колос, стойкий и плодородный?..

Вот она, истинная трагедийность гамлетовского характера! «Стелиться» он не может и «стать колосом» не торопится. Зачем? — размышляет он. Если мир так несовершенен, стоит ли ему, Гамлету, понявшему это несовершенство, действовать, бороться, жить, наконец? «Век расшатался — и скверней всего, что я рожден восстановить его!» Заметьте — «скверней всего»!

Рождение личности. Неуверенная зелень, а потом — звонкий и налитой колос на пепелище — вот идея Гамлета, как трактовали ее Ю. Демич и режиссер П. Монастырский. С редкой точностью были нащупаны в этой роли самые тонкие и самые глубинные места трагедийного. Утверждение высокого предназначения человека прозвучало в гамлетовском характере столь же ярко, сколь ярко прозвучала мысль о доступности этого высокого начала для каждого из нас.

Успех Ю. Демича в этом спектакле разделили многие актеры — Н. Михеев, В. Ершова, Н. Кузьмин и другие, среди которых была и большая группа молодежи. Для них участие в «Гамлете» было, несомненно, экзаменом. Более того, именно после этого рубежа для многих началась пора, которую с полным основанием можно назвать творческой зрелостью.

Сергей Кашицын сыграл в «Гамлете» Горацио — пылкого и благородного друга Гамлета. Пройдет время, и актер столь же темпераментно, но с еще большей психологической достоверностью сыграет роль подпольщика-гимназиста в болгарской пьесе «Любовь необъяснимая». А Валентин Пономарев, который до «Гамлета» исполнял роли в основном простоватых и грубоватых парней, часто похожих один на другого, в трагедии тонко сыграл сложную роль странствующего Актера. И поразили своей парадоксальной многогранностью, которая проявилась и в роли полицейского следователя в той же болгарской пьесе «Любовь необъяснимая». Потом у В. Пономарева будет еще роль обедневшего помещика Телегина в чеховском «Дяде Ване», роль в достаточной степени спорная, сложная и интересная...

«Гамлет» раскрыл возможности многих молодых актеров. Любовь Альбицкая играла Офелию. И у нее до Офелии

были другие роли, где дарование молодой актрисы заявило о себе. Однако в этой работе прежде всего необходимо было отказаться от тех многих приемов, которые раньше благополучно проходили и казались даже достижением. В эту роль нельзя было ничего переносить из вчерашнего дня, ни одной «цитаты» из самой себя.

Вот почему, видимо, Л. Альбицкая в Офелии лаконична и скупа в красках, сдержанна в чувствах, она как бы устремлена в себя, для нее важнее недоговорить, нежели сказать лишнее.

Это был интересный образ, актриса была достойной партнершей Ю. Демичу, но ее направленный аскетизм в выразительных средствах в какой-то степени сделал характер Офелии однозначным. Она прежде всего послушная дочь и покладистая сестра. С готовностью выслушивает она советы Лазрта порвать с Гамлетом, не очень казнясь, по требованию Полония шпионит за возлюбленным. Актриса профессионально точна, рациональна, но за всем этим пропадала драма ее любви.

А ведь Офелия любила, любит, но она послушна отцу! И эта пронзительная нота поруганной любви должна была прорваться сквозь цепкие одежды сдержанности и скупости, какими облачила актриса свою героиню...

Но так или иначе молодая актриса выдержала труднейший экзамен, и когда через некоторое время зрители увидели Л. Альбицкую в роли Сони в спектакле «Дядя Ваня», поставленном П. Монастырским, стало ясно, что «Гамлет» очень сильно повлиял на творческий рост актрисы, на ее профессиональное мастерство.

В «Дяде Ване» работа Л. Альбицкой была тем сложнее, что именно с этим персонажем связал постановщик свою трактовку чеховской пьесы. Нельзя сказать, чтобы трактовка эта была всеми единодушно принята. У спектакля были и сторонники, и противники. Но и те и другие сходились в одном: Соня Л. Альбицкой — лучший в нем образ.

Когда в своем последнем монологе Соня говорила о «небе в алмазах», о том, что «все наши страдания потонут в милосердии, которое заполнит собой весь мир», современники Чехова плакали и были правы, потому что они были современниками Чехова. Но когда сегодняшний зритель слышит монолог Сони — Альбицкой, он не плачет. Потому что слышит в словах героини не только печаль по судьбам близких людей и собственной судьбе, он чувствует в ее

словах стойкость уставшего, но не сломленного человека. Выдержавшего испытание, верящего в завтрашний день.

И этот зритель тоже прав, потому что с высоты своего времени он может по достоинству оценить нравственные испытания героев спектакля, а не только проникнуться к ним сочувствием.

Да, чеховские герои не герои в подлинном смысле этого слова. Ну а что героическое рождалось без фундамента моральной стойкости, без горнил очистительных нравственных мучений?

Вот об этом нравственном потенциале личности, неудовлетворенной собой, ищущей, бунтующей, имеющей силы устоять и в поражении, рассказала Л. Альбицкая. Это она поднимает флаг на потрепанном бурей корабле, это с ней связана надежда на будущее, та оптимистическая нота, которая в конечном счете дает осмысление всей драме.

В работе П. Монастырского не однажды были примеры, когда неожиданно полученные молодыми актерами роли, большое доверие и творческий риск театра удивительным образом поднимали последних на качественно новую ступень. Так было в спектакле «Варшавская мелодия», где благодаря незаурядной игре Л. Грязновой лирическая драма, история двух влюбленных поднималась до широких жизненных обобщений.

А когда Л. Грязнову в спектакле «Настасья Филипповна» в заглавной роли заменила Ирина Дмитриева, она не только справилась со сложнейшей задачей, но и создала своеобразный, запоминающийся образ.

Подобное случилось и с Василием Черновым. Его «час» настал в спектакле «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова. Актер, которого привыкли видеть в характерных ролях, при появлении которого на сцене обычно ожидалось веселье, выступил в совершенно ином плане. Мещанская и обывательская апологетика силы, вседозволенности, кулака нашли в образе Пашки, сыгранном В. Черновым, выражение не только художественно законченное, но и символически-заостренное. И это символическое начало было тем страшнее и безобразнее, что актер играл своего героя по-бытовому: обычно и даже приземленно. Обычность-то эта как раз и леденила душу.

Яростный спор о человеческом достоинстве, который велся в спектакле, оканчивался моральной победой робкой и беззащитной девчонки Валентины, не изменившей своим

принципам, своей любви. Кстати, роль Валентины исполняла учащаяся театральной студии Л. Ильясова. Герой В. Чернова был не только посрамлен, лично потерпел крах, вместе с ним потерпела крах его идея, его эгоистическое миропонимание, в котором не нашлось места признанию права другого человека иметь свои идеалы.

И у Жанны Романенко был свой счастливый спектакль. В «Хануме» А. Цагарели — в веселом музыкальном представлении, поставленном П. Монастырским по старой грузинской пьесе, у нее была не главная роль. Напротив, играть рядом с В. Ершовой, В. Оттович, М. Лазаревым, А. Чурсановым, которые блистали в этом спектакле чуть ли не феерически, было очень трудно. Но и интересно. Романенко вошла в ансамбль этих прекрасных актеров, оказалась в стиле праздничного и остроумного представления. Ее Сона — это все не всерьез, но все и всерьез, это и лукавство, и кокетство, и нежность, и лиричность. Это каскад комедийных выходов и беспечных пассажей, это — и серьезная и нужная мысль о том, как хорошо иметь настоящую любовь, и как это важно — уметь за нее постоять.

Смех, который возбуждает мысль о человеческом достоинстве... Не самое ли важное это в любой комедии? Еще острее, чеканнее Жанна Романенко развивает эту мысль в спектакле по пьесе В. Розова «Четыре капли». Девчонка-заступница, пришедшая к некому начальнику, чтобы запретить ему кричать на своего отца... Как смешна она в своем по-детски наивном восприятии зла, как непосредственна, забавно-агрессивна, и какая боль сжимает сердце, когда замолкает смех в зале, и мы чувствуем, что в этой маленькой сценке сказано значительное.

Актерское счастье... Оно не всегда бывает счастливым. Один куйбышевский журналист написал статью об актере драматического театра А. Чурсанове, назвав ее так: «Рассказ о несыгранной роли». Там, кстати, и о многих сыгранных ролях этого актера тоже шла речь, а несыгранная роль — это мечта. Роль Швейка по Гашеку. Ну, Чурсанову все-таки можно на что-то надеяться, пока о Швейке спектакля на нашей сцене не было. А вот Иван Морозов в свое время мечтал получить роль старшины Васкова в спектакле по повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...» Выучил роль назубок, подал творческую заявку. Но роли не получил..

Ошибся режиссер? Скорее всего — да. Но ведь если не

было роли, если она не сыграна, как об этом скажешь уверенно? И все-таки актерская судьба Ивана Морозова, выросшего на нашей сцене, разве она сложилась неудачно? В спектакле «Протокол одного заседания» он исполнил роль члена парткома — бригадира Комкова. И это была одна из лучших работ в спектакле.

У бригадира Комкова отсталая и консервативная позиция в том конфликте, который происходит в спектакле. Он не только сам не желает вникнуть в суть дела, но и в желании других видит бузотерство и бессмыслицу. Он привык быть в почете, привык быть в передовиках, привык получать премию, привык добиваться всего «глоткой», не понимая, что таким способом не решить главного — порядка на стройке...

Он «хороший парень», как сказали бы о нем, но он приносит вред. По крайней мере тем, что примирившись с недостатками, сам требует этого и от других. Иван Морозов хорошо показывает этот второй план «святой простоты», доводит до абсурда добродетели своего героя, которые вдруг перестают быть добродетелями.

...А в спектакле «А зори здесь тихие...» были другие исполнители роли старшины Васкова. У них были свои достоинства, свои недостатки. Как и у других молодых актеров, вернее, актрис, занятых в этом спектакле, поставленном режиссером В. Тищенко. Для всех них этот спектакль о войне, как потом и «Золотая карета» для В. Борисова и М. Монаховой, явился важным в творческой судьбе, потому что в этих работах они столкнулись с природой героического.

Молодость театра — понятие широкое и многозначное. Театр молод, пока он питается живыми соками жизни, отвечает на самые острые и волнующие вопросы современности. Молодость театра — постоянный поиск, верность принципам социалистического реализма и плодотворным традициям коллектива, которые существуют в его лучших спектаклях и актерских созданиях.

Театр молод, когда он рождает у людей представление о бесконечной преемственности общественных идеалов, красоты и гармонии.

Драматическому театру имени А. М. Горького исполнилось сто двадцать пять лет. Но он молод. Молодость — это движение. Как все живое, искусство театра постоянно развивается, изменяется, обновляется. На смену одному

поколению художников сцены приходит другое. Появляются новые спектакли, новые художественные средства. Но в репертуаре театра, в его жанровом многообразии отчетливо просматривается одно из важных устремлений творческого коллектива — объяснить зрителю, каков он, человек нового мира, в каких испытаниях и битвах формируются его гражданские и нравственные принципы, его духовный мир.

Молодость театра — это люди, чья преданность искусству и своему творческому коллективу вызывает чувство глубокого уважения и благодарности. Авторы книги, к сожалению, не могли подробно рассказать обо всех спектаклях и актерских работах, обо всех, кто участвовал и продолжает участвовать в создании его художественных ценностей. Многие из них отдали театру долгие годы жизни — народный артист РСФСР М. Аренский, заслуженные артисты РСФСР А. Чалый, Е. Фролова, Ю. Хапланов, артисты А. Чурсанов, М. Виноградова, О. Марков, И. Цыганов; А. Дерябина, Л. Ливанова, В. Грауэрт, Н. Озеров; А. Лазарев, Д. Букин, Ю. Никифорова, бывшая актриса, ныне заведующая труппой С. Красавина...

Это и те, кого не видел и не увидит зритель: заведующий постановочной частью И. Кастерин, художники-декораторы И. Рыбаев и В. Хохлов, художники-гримеры В. Лучихин и В. Михайлова, старший бутафор К. Семенов, костюмеры А. Петрова и Н. Семенова, реквизитор заслуженный работник культуры РСФСР В. Агафонова, помощники режиссера — заслуженный работник культуры РСФСР И. Чешев и В. Ефимов, старший инженер-электрик Б. Рябов, столяр В. Вантенков, осветитель Н. Борисова, машинист сцены А. Бугаев.

Большой коллектив театра, коммунисты и его общественные организации, руководствуясь документами XXIV и XXV съездов Коммунистической партии, постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», стремятся к тому, чтобы искусство театра служило, как призывает советских художников партия, источником радости и вдохновения для трудящихся.

Театр постоянно ощущает заботу и внимание руководящих партийных и советских органов, поддерживающих все подлинно талантливое, что создается коллективом. И это во многом помогает ему сохранять творческую молодость, быть созвучным нашему великому времени.

СОДЕРЖАНИЕ

Деревянный театр	5
Рождение трагической актрисы	11
Сказочный театральный терем и несбывшиеся надежды	21
Публика слушала мнение Горького...	34
Театральная новь	62
Ленинградский десант	71
Эстафета	93
«Перестроим всю нашу жизнь»	102
И снова — поиск	115
«Вашим, товарищ, сердцем и именем...»	128
Проза Горького на сцене	138
Вместе с драматургами	152
Языком искусства	169
Спектакли последних лет	177
Молодость театра...	199

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ИМЕНИ ГОРЬКОГО

Фотоиллюстрации З. С. Брайнина

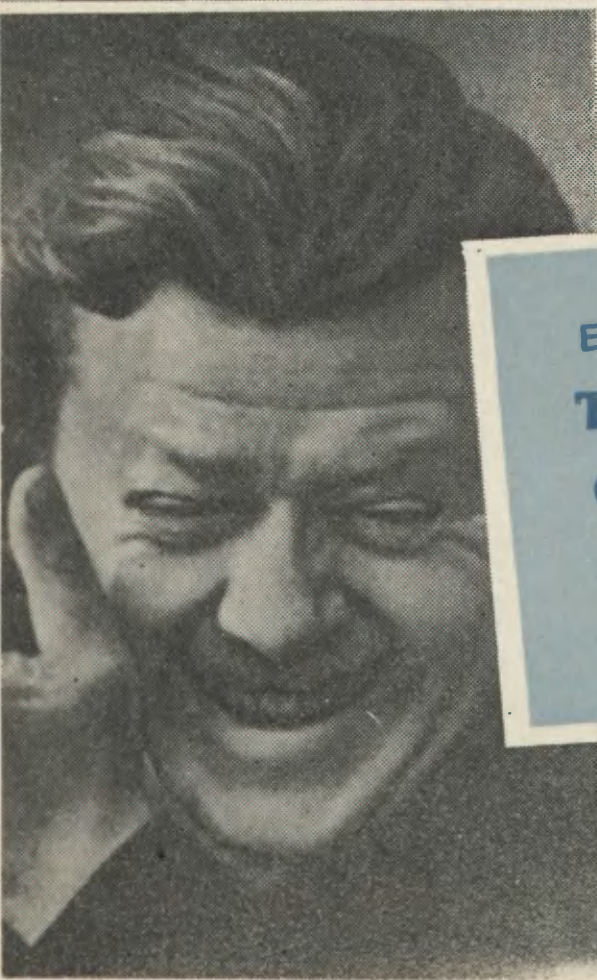
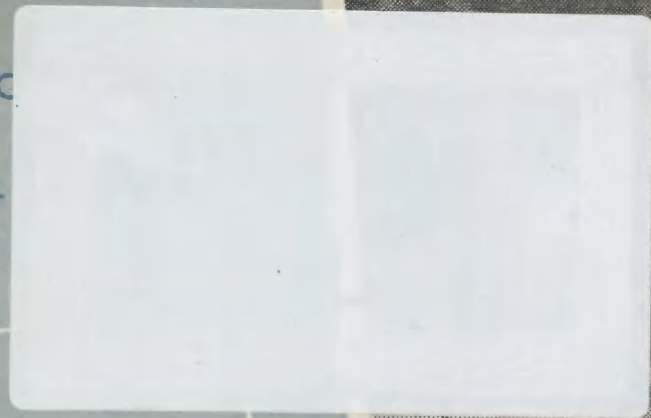
Редактор Л. Е. Гольдштейн
Художник Е. В. Альбокринов
Технический редактор З. К. Яшина
Корректор Э. Н. Щербакова

Сдано в набор 18/III. 1976 г. Подписано к печати 2/VIII 1976 г. ЕО03179. Бумага № 1 тип. Формат 60×84¹/₄. Печ. л. 13+2 (вкладки). Усл. печ. л. 13,95. Уч.-изд. л. 11,16+1,52 (вкладка). Тираж 10 000 экз. Цена 80 коп. Заказ № 1706.
Куйбышевское книжное издательство,
г. Куйбышев, ул. Спортивная, 5/27.

Тип. изд-ва «Волжская коммуна».
г. Куйбышев, проспект Карла Маркса, 201.



АБ
В. ШЕКС
Ричард



А. ЧЕХОВ
Дядя Ваня



В. РОЗОВ
**ТРАДИЦИОННЫЙ
СБОР**



А. ГЕЛЬМАН
**ПРОТОКОЛ
ОДНОГО
ЗАСЕДАНИЯ**

