

В. Дьяконов

ТЕАТРАЛЬНОЕ
ОТРАЖЕНИЕ
ЭПОХ





В.Дьяконов
ТЕАТРАЛЬНОЕ
ОТРАЖЕНИЕ
ЭПОХ

*Саратовские
театры
XX столетия*



05

85.33
493

В. Дьяконов

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ЭПОХ

Саратовские театры XX столетия

03

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ
ЦГБ

91437-1 ✓

БАЛАКОВСКАЯ ОБЪЕДИНЕННАЯ
ДЕЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ
БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА

Саратов

Приволжское книжное издательство

2001

УДК 792 (470.44–25) (09)

ББК 85.33.(2)

Д 93

Книга В.А. Дьяконова «Театральное отражение эпох. Саратовские театры XX столетия» издана на средства, полученные по гранту Президента Российской Федерации для поддержки проектов в области культуры и искусства.

На первом форзаце:

солистка балета В. Урусова в спектакле Саратовского театра оперы и балета «Красный мак». 1928 год.

На втором форзаце:

чествование заслуженной артистки России В.А. Урусовой по случаю её восьмидесятилетнего юбилея. 1989 год.

На фронтисписе:

сцена из спектакля «Додо» К. Пэтона Саратовского академического театра драмы. 1992 год.

Постановка А. Дзекуна.

Д 93 Дьяконов В.А. Театральное отражение эпох. Саратовские театры XX столетия. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 2001. – 384 с.

ISBN 5-7633-1009-8

Книга В.А. Дьяконова «Театральное отражение эпох. Саратовские театры XX столетия» повествует о славном пути саратовских театров XX века. В ней даётся обстоятельная характеристика творческим коллективам, раскрываются их художественно-эстетические концепции и поиски в отражении действительности, роль и значение выдающихся мастеров сцены в театральном искусстве страны.

Книга адресована всем, кто любит театр и хочет лучше знать его историю.

УДК 629. 122. 123 (470) (09)

ББК 39. 4 (2 Рос)

ISBN 5-7633-1009-8

© Дьяконов В.А., 2001
© Приволжское книжное
издательство, 2001

ВВЕДЕНИЕ

Славную двухсотлетнюю историю имеет саратовское театральное движение. Оно отражает общие процессы становления и развития русского сценического искусства, верность его передовым идейно-художественным традициям. С Саратовским краем связано рождение первых общедоступных, народных, детских театров, становление и развитие прогрессивных режиссёрских, актерских, музыкальных, сценографических отечественных школ. Здесь, на волжской земле, расцветал талант А.П. Ленского, В.Н. Давыдова, П.А. Стрепетовой, М.Г. Савиной, М.М. Петипа, В.И. Качалова, Н.Н. Синельникова, А.Д. Попова, Б.А. Бабочкина, М.В. Лентовского, М.Е. Медведева, Д.Х. Южина, С.Я. Лемешева, А.М. Пасхаловой, Ф.С. Мухтаровой, Н.Н. Боголюбова, Н.И. Собольщикова-Самарина, И.О. Палицина, А.М. Пазовского, В.Н. Сука, А.В. Павлова-Арбенина и многих других выдающихся актеров, режиссеров, дирижеров, театральных деятелей.

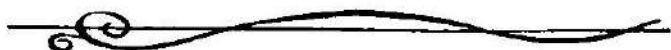
Отмечая большие достижения саратовского городского театра по случаю его 60-летия в деле подготовки специалистов и воспитании зрителей на лучших образцах отечественной и мировой культуры, К.С. Станиславский назвал его «лучшим рассадником национального искусства».

Первая попытка монографического исследования истории Саратовского театрального движения была предпринята мною в книге «Лицедей, певчие, музыканты», изданной в 1991 году. В ней прослежен путь становления и развития старейших в России провинциальных театров с конца XVIII до начала XX века.

Вторая книга – «Театральное отражение эпох» – продолжает знакомить читателей с саратовскими театрами XX столетия. Здесь представлена богатая творческими событиями и именами история драматических, музыкальных, эстрадных, национальных, колхозно-совхозных, детских и юношеских, муниципальных театральных коллективов Саратовского Поволжья. Читатели познакомятся с уникальными в нашей стране Солдатским Театром Революции, Бесплатным для детей пролетариата и крестьян школьным драматическим театром, оперным имени Н.А. Римского-Корсакова, Театром лубочной драмы и комедии, сатиры, кукол и Петрушки, театрами гротескового искусства «Комедия», «Потешный», «Голубятня», поэтов, художников, музыкантов, актеров (Арена ПОЭХМА), эксцентрических представлений (ТЭП), немецким и калмыцким государственными театрами, а также

широко известными академическими театрами оперы и балета имени Н.Г. Чернышевского, драмы имени К. Маркса, юного зрителя имени Ю.П.Киселёва, областной опереттой, театром кукол «Теремок» и новыми муниципальными театрами Балашова, Балакова, Вольска, Саратова. Стремясь быть объективным в показе различных явлений и событий театральной действительности, автор представляет их на фоне социально-поэтической и культурной жизни страны, привлекает обилие документов, свидетельств современников, порой сопоставляя их различные точки зрения.

В книге дается обстоятельная характеристика творческим коллективам, раскрываются их художественно-эстетические концепции и поиски, представлены зарисовки и портреты прославленных мастеров сцены И.А. Слонова, С.М. Муратова, Б.Ф. Андреева, Ю.И. Каюрова, О.И. Янковского, А.Я. Михайлова, А.Г. Галко, Г.А. Ардакова, Л.И. Шутовой, В.А. Ермаковой, Л.Н. Гришиной, В.А. Федотовой, А.И. Канина, А.М. Роома, И.А. Ростовцева, А.И. Дзекуна, Ю.П. Киселева, В.А. Краснова, Ю.П. Ошерова, З.Г. Спириной, С.В. Лаврентьевой, В.А. Дубровиной, В.И. Вронского, Г.А. Ковалевой, О.В. Бардиной, Ю.Л. Попова, Л.А. Сметанникова, В.И. Щербакова, В.В. Барановой, Н.А. Шкаровского, Ю.Л. Кочнева и многих других театральных деятелей, внесших значительный вклад в развитие российского искусства, в эстетическое отражение и обогащение действительности.



Автор выражает глубокую признательность сотрудникам Министерства культуры РФ, Министерства культуры Саратовской области, Государственной центральной театральной библиотеки СТД, Ленинградской государственной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, зональной научной библиотеки Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, Саратовской областной универсальной научной библиотеки, Областного музея краеведения, областного государственного архива и всем, кто оказывал ему помощь в работе.

Книга адресована тем, кто любит театр и хочет лучше знать его историю.



СЛУЖИТЬ НАРОДУ

Промозглая осенняя мгла окутала вечерний Саратов. На улицах слякоть и холод. Постреливают юнкера. А в ярко освещенном и натопленном Городском театре идет спектакль по пьесе А.Н. Островского «Гроза». Актеры на подъеме. Публика – натянутые струны. Она ловит каждое слово, каждое движение, отвечающее ее душевному настрою и тотчас взрывается аплодисментами. Прочувствованная фраза Катерины: «А горька неволя, ох, как горька!..» – тонет в продолжительных рукоплесканиях. Вдруг по крыше забарабанили пули. Погас свет и начался такой переполох, что не до сценической «Грозы» стало...

Октябрьская революция вызвала коренное переустройство всей театральной жизни. Уже в ноябре 1917 года декретом совнаркома руководство театральной сферой страны было возложено на отдел искусств государственной комиссии по просвещению, только что организованной во главе с наркомом А.В. Луначарским. В Саратове 2 марта 1918 года при Совете народного образования создается отдел искусств в составе драматической, музыкальной, оперной, художественной и кинематографической секций. Председателем отдела избран Дмитрий Николаевич Бассалыго – актер, режиссер, видный организатор культурного строительства. Родился он в 1884 году в бедной крестьянской семье. Рано начал трудиться, учился, получил высшее образование, занимался подпольной работой, сражался на баррикадах первой русской революции, участвовал в работе V съезда РСДРП, закалился и возмужал в тюрьме. Позже увлекся искусством, учился у К.С. Станиславского в I студии МХТ, актерствовал в труппе Московского Малого театра, снимался в кино.

В 1917 году Д. Бассалыго по военной мобилизации направляется в Саратов и здесь сразу активно включается в общественную и культурную жизнь города. Он выступает инициатором создания ряда новых творческих коллективов, прежде всего Солдатского Театра Революции. Как утверждал Д.Н. Бассалыго, жизнь сама поставила перед полковым комитетом 92-го пехотного запасного полка, где он служил, одно из насущных требований создать такой профессиональный драматический

театр, который был бы созвучен своим репертуаром революционной эпохе и мог бы ответить на запросы солдатских масс 70-тысячного гарнизона Саратова. Существовавшие в то время в городе театральные коллективы, по убеждениям полкового солдатского комитета, таким требованиям не отвечали, и вот принимается решение создать свой полковой театр.

Близ Липок, рядом с театром Очкина, находился концертный зал, занимаемый клубом торговых служащих. Он располагал сценой, двухъярусным зрительным залом на 800 мест, гримуборной, фойе, комнатами для репетиций и отдыха. Его-то и облюбовал полковой комитет под свой театр. Под руководством Д.Н. Бассалыго, Б.Э. Дубовецкой, Н.В. Фирсова вскоре были образованы основные службы театра, библиотека, костюмерная, декорационная, произведен ремонт помещения. Творческий состав полностью сформировать в Саратове не удалось, и несколько человек были приглашены из Москвы. Основное ядро труппы составили актеры С.К. Каневский, Н.А. Парусинов, А.И. Чернов, В.И. Дорохов, Н.В. Фурсов, Д.Н. Бассалыго, Н.М. Немиров, С.В. Каюкова, Б.Э. Дубовецкая, А.В. Линор, Н.Н. Марева, Е.В. Черник, А.В. Дмитриева, сестры Мочаловы. Главным режиссером назначен Д.Н. Бассалыго. Очередными – Н. Фурсов и Н. Немиров, суфлером – солдат Н. Паниковский. Начались репетиции. Труппа работала с огромным энтузиазмом, через три репетиции актеры знали свои роли, а еще через пять спектакль был готов.

18 октября 1917 года в газете «Саратовский листок» публикуется следующее сообщение:

«Солдатский Театр Революции»

(драма) полковых комитетов 91 и 92 пех (отных) зап(асных) полков – здание быв(шего) клуба коммерческих служащих (рядом с новым театром Очкина).

Открытие зимнего сезона 1917-1918 гг. 21 октября 1917 года – суббота (ст. стиля). «Гибель Надежды». – драма в 4 действиях.

«Участвуют г-жи Верховская, Владимирова, Дмитриева, Каюкова, Линор, Марева, Томская, Черник, гг. Бассалыго, Дорохов, Каневский, Кауров, Никифоров, Немиров, Пулькалов, Руслов, Светлов, Светловский, Юнаков.

Режиссер Д.Н. Бассалыго. Художник театра – В.И. Невский. Парики и прически И.М. Николаева.

В антрактах играет оркестр 91 и 92-го полков. Театр заново отремонтирован. Открыта продажа абонементов. При театре открыта художественно-драматическая студия.

Комендант театра – поручик Ляндзберг».

«Открытие театра прошло на большом эмоциональном подъеме. Звучали приветственные речи. Оркестр торжественно исполнил «Марсельезу». Военные чувствовали себя в своем театре гордо и счастливо. Шел спектакль Г. Гейерманса «Гибель Надежды». И здесь я впервые почувствовал присутствие в театре новой аудитории, – признавался Д. Бассалыго, – аудитории с открытой душой, аудитории грозной, но ласковой, ждущей прекрасного. Эта аудитория была народной.

Сцены протеста, сцены гнета и произвола капиталиста, хозяина

пароходства, принимались аудиторией так горячо и взволнованно, что из зала неслась мощная волна их духовного подъема, протеста и негодования. Пьеса с развитием действия волновала аудиторию все более и более. Ненависть к хозяину Боллу становилась неподдельной. Шумные аплодисменты, настойчивые вызовы артистов – все это показывало, что зрители переполнены благодарностью к артистам за то высокое моральное чувство, которое вызвала пьеса у наших зрителей. Я убедился, что спектакль этот для начала был нужен и пьеса выбрана удачно».

Дальнейший репертуар театра составили пьесы Н. Гоголя «Ревизор» и «Женитьба»; М. Горького «Мещане», «На дне»; А. Островского «Бедность – не порок», «Не всё коту масленица», «Лес», «Женитьба Бальзаминова»; А. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович»; «Гамлет» В. Шекспира; «Разбойники» Ф. Шиллера, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова и другие. Всего в репертуаре театра значилось до двадцати различных наименований русской и зарубежной классики.

Не забывали в театре и маленьких зрителей. Для них на утренниках показывали «Стёпку-растрёпку» и «Заколдованного принца». Представления обычно давались четыре раза в неделю бесплатно для солдат, а в остальные дни для штатской публики. Спектакли шли успешно. Театр нравился и хорошо посещался. Так за полмесяца до октябрьского революционного переворота в Саратове возник первый в нашей стране бесплатный солдатский и общедоступный Театр Революции. «С первых дней Советской власти в Саратове Театр Революции стал первым советским театром, любимейшим театром гарнизона и саратовских трудящихся», – констатировал Д. Бассалыго.

Однако в связи с роспуском старой армии в феврале 1918 года ликвидировался этот театр, большинство работников которого были военнослужащими. Актеры привлекаются для работы в других саратовских театральнo-зрелищных предприятиях, сам же Д.Н. Бассалыго остается в Саратове и активно включается в общественную и культурную жизнь города. Его избирают председателем отдела искусств губернского Совета народного образования. На отдел искусств, как подчеркивалось в «Саратовских известиях», возлагались ответственные задачи реорганизации «существующих художественных учреждений в духе требований революционной демократии и ее идеалов, а также создание новых художественных учреждений»... Одним из решающих моментов в реализации этих задач в области театральной политики была борьба за широкую демократизацию зрительской аудитории. С этой целью отдел искусств обратился ко всем работникам искусств с призывом принять участие в работе по приобщению пролетарских и крестьянских масс к искусству. Большинство театральных и музыкальных работников с готовностью откликнулись на этот призыв и приняли горячее участие в важном деле. «Несколько дней спустя, – вспоминала ведущая саратовская актриса Е. Степная, – театр увидел в своих стенах необычную публику. Не шикарно разодетых дам. Не шеголей-офицеров. Пришли люди в небрежных костюмах, говоривших о борьбе и труде. С глазами, полными лучистого восторга, с голосами, звенящими радостью победы. Забывались наши собственные тревоги, красные веки от бессонных ночей, хрип просту-

женных глоток... Новые нити протянулись между театром и новым зрителем».

Драматические театры выдвинули своих представителей в драматическую секцию отдела искусств, в задачу которой входила национализация имеющихся театров и выработка условий активизации их деятельности. Оперные певцы и музыканты образовали секцию, которая взялась за создание постоянного оперного театра в Саратове. Были образованы также хоровая, музыкальная секции с целью создания любительских объединений в городах, уездах и администраторская коллегия для «борьбы с безыдейными пошлыми произведениями».

После установления контроля за содержанием работы всех театрально-зрелищных предприятий, отделом искусств было принято решение об их национализации. «В целях изъятия из рук буржуазии могучего проводника классового влияния на психологию трудящихся, в целях воспитания и развития художественного рабоче-крестьянского гения, в целях освобождения от капиталистической эксплуатации сцены, исполнительный комитет постановил: национализировать все театры – предлагалось специальным постановлением губисполкома от 6 мая 1918 года, – и передать их в ведение Отдела искусств Губернского Совета Народного Образования. Всем владельцам, кооперативам, управляющим, обществам и т.д. предписывается сдать предприятия, кассу, все имущество, картины и вообще весь инвентарь в помещениях вышеозначенных предприятий и учреждений Отделу искусств Губернского Совета Народного Образования. Всякое противодействие декрету подлежит суровой каре. Декрет вступает в силу с 5-го мая 1918 года». На все театральные предприятия были направлены комиссары для проведения разъяснительной работы в коллективах. «Задачи оказались не из легких, – вспоминал впоследствии Д.Н. Бассалыго. – Известие о национализации театров всполошило актерский мир. Поползли самые невероятные, нелепые слухи; боялись, что будут отнимать костюмы, обувь, пьесы, бутафорию, будут заставлять играть «по приказу свыше», что классический репертуар упраздняется совершенно и т.п. Пришлось разъяснять, убеждать, выступать с докладами, устраивать дискуссии. Часть актерской массы дрогнула, сошла с антрепренерских позиций, часть оставалась сторонницей антрепренера – особенно те из театральных работников, у которых личное их благополучие тесно переплеталось с благополучием «хозяина», антрепренера Мевеса».

Сторонников национализации значительно прибавилось после создания единого городского управления театров, куда вошли все театральные администраторы, и избрания художественного совета, который взял на себя «выработку художественной политики, формирования репертуарных планов театров».

Когда подготовительная работа была закончена, вопрос для окончательного решения был вынесен на заседание исполнительного комитета. Этим воспользовались противники национализации, пославшие своих представителей в губисполком с рядом возражений и возмущений, будто «Советская власть ведет актёров в темную комнату» и не в состоянии гарантировать им постоянную работу, повышение квалификации, оплату

труда и т.п. Председатель Совета В.П. Антонов-Саратовский заявил артистам: «Если вы не боялись доверять судьбу антрепренеру, то вы смело можете вручить ее народу. Ну, а если народ будет побежден, – вы всегда успеете вернуться к антрепренеру». Разоруженные таким ответом представители творческих коллективов задали еще несколько вопросов и, успокоенные, разошлись.

Не обошлось и без курьёзов. От наркомата иностранных дел в горсовет поступило письмо следующего содержания: «Правовой отдел вследствие представления великобританского консула по делу о национализации театра «Зеркало жизни», принадлежащего английскому подданному А.Е. Маршаль де Терланку, просит сообщить самые подробные сведения по этому делу». Сообщили! А бывший владелец театра Очкина Ляндсберг обратился в Горсовет с такой просьбой: «Ввиду перехода моего театра в социалистическую собственность, прошу дать разрешение на вывоз движимого имущества (декорации, аппаратуры), так как согласно закону о национализации движимое имущество остается в собственности владельца». Все имущество сочли недвижимым.

Спокойнее расстался со своим движимым и недвижимым театральным имуществом антрепренер городского театра Д. Мевес. Он отправился в отпуск за пределы Саратова и больше не возвращался.

Вскоре в Очкинском театре отдел искусств проводит губернскую театральную конференцию. Она призывает работников искусств организовать работу театров на новых товарищеских началах и поставить на службу народу все величайшие достижения прежних веков, а также мобилизовать все силы на создание нового искусства, которое должно стать отражением «величественных переживаний, героизма, беспримерной борьбы за осуществление идей коммунизма». Большинство театральных деятелей поддержало программу коренных преобразований в театральном деле. Об этом заявили в своих выступлениях профессор консерватории М.Е. Медведев, солистка оперы А. Пасхалова, режиссёр городского театра А. Канин, музыкант Г. Ершов и другие. Было принято решение приступить к осуществлению намеченной программы.

Начинался летний сезон, и отдел искусств взялся за организацию работы театральных предприятий. Отремонтировали помещение бывшего трактира «Приволжский вокзал», находившегося в садике на углу современных улиц Бабушкина взвоза и Чернышевского, и в нём параллельно с основной сценой стала выступать труппа Городского театра. На площадке общедоступного театра в бывшем саду Сервье обосновался театр имени А.Н. Островского, а в парке Вакурова, где прежде был кафешантан, вновь создан летний драмтеатр, в котором выступали актеры ликвидированного Театра Революции.

Репертуар коллективов был тщательно пересмотрен, освобожден от «пошлых комедии и фарсов», включал спектакли по пьесам «На дне», «Мещане» и «Враги» М. Горького, «Иванов» А. Чехова, «Ревизор» Н. Гоголя, «Лес» и «Гроза» А. Островского, «Звёзды», «Анатема» и «Царь-голод» Л. Андреева, «Ткачи» Г. Гауптмана, «Взятие Бастилии» Р. Роллана, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Вильгельм Телль» и «Разбойники» Ф. Шиллера, «Гамлет» В. Шекспира, «Царь Эдип» Софокла. Эти широко

известные произведения по-новому зазвучали в современных условиях. «Тогда стёрлась грань между сценой и зрительным залом, – свидетельствовала Е. Степная. – Трудно сказать, кто играл, а кто смотрел игру... В удивительной акустике нашего театра как-то по-новому, по-иному зазвучали со сцены наши актёрские голоса. Всю жизнь замкнутые в волшебном кольце искусства актеры, не понимая еще величия происходящего, чутьем, интуицией угадывали его, и слова из старых пьес получали новый смысл, новые интонации, новые неожиданные краски, которыми играло людское море...»

Все саратовские театры предусмотрели возможность бесплатного посещения спектаклей приютскими детьми, ранеными и больными красноармейцами, а также проведения открытых показов в красные дни календаря. Возросший интерес к сценическому искусству сказался на бурном росте посещаемости театров и значительном увеличении их кассовых сборов. Летний период был закончен с прибылью, и отдел искусств принялся за расширение сети театрально-зрелищных предприятий.

В новом сезоне 1918–1919 годов в Саратове, помимо ранее действовавших драматических театров, создаются «чисто пролетарский» театр имени Ф. Энгельса в кинотеатре «Марс», Советский оперный театр имени Н.А. Римского-Корсакова, располагавшийся в бывшем Очкинском театральном здании, и «бесплатный для детей пролетариата и крестьян драматический школьный театр имени Ленина» – в Очкинском концертном зале, на месте теперешней областной филармонии. Радостным и торжественным было открытие этих уникальных театров в переполненных до отказа лучших помещениях города. Произносились поздравительные речи творческим коллективам, направлялись приветственные телеграммы, исполнялся Интернационал.

Новым профессиональным народным театром, созданным в первую годовщину советской власти в Саратове, стал драматический театр имени Ф. Энгельса. Расположенный в «горном районе», на Александровской (ныне М. Горького) улице, близ плотины, театр, по замыслу устроителей, призван был обслуживать духовные запросы пролетариев города. В кинотеатре «Марс» был произведен капитальный ремонт, оборудована сцена, расписаны потолок и стены зрительного зала. В росписи принимали участие лучшие художники живописной секции отдела искусств. Театр открылся 7 ноября 1918 года. Как отмечалось в местной прессе, «он создан в день торжества рабочего класса. Он детище вновь нарождающегося пролетарского искусства. Публика в театре подстать ему: вся рабочая, красноармейская... Пишущий эти строки присутствовал на пьесах С. Юшкевича «Король» и Ал. Дюма «Кин». Как свидетельствовали очевидцы, все проходы в зрительный зал были устланы коврами и дорожками, на дверях и окнах висели портьеры, что создавало уют и теплоту. Стены коридоров и фойе были украшены копиями картин известных художников. Костяк труппы, особенно ее женскую половину, составили актёры бывшего Театра Революции. Главным режиссером был Д.Н. Бассалыго, очередными Н.Д. Фурсов, П.П. Ивановский, А.И. Музиль, художником – Мартемьянов».

Вскоре после открытия в театре имени Ф. Энгельса были поставлены

и показаны «Каширская старина» Д. Аверкиева, «Без вины виноватые» А. Островского, «Дом Кочергиных» Е. Чирикова, «Страна отцов» Я. Лаврентьева, «Павел I» Д. Мережковского, «Плоды просвещения» Л. Толстого, «На дне» М. Горького. Билеты на спектакли продавались по заниженным ценам, от полутора до восьми рублей. Представления проходили при переполненном зрительном зале. Театр существовал до 1921 года.

Все национализированные и вновь созданные театры находились в бедственном положении и требовали неотложного ремонта, приспособления, благоустройства зданий. Эти нелёгкие задачи спешно решались отделом искусств совместно с городским Советом и производственными предприятиями. Особенно сложной в условиях сплошной разрухи и безденежья была проблема оборудования театральных помещений необходимой мебелью, аппаратурой, музыкальными инструментами.

Театры не получали ни государственной, ни местной дотации и существовали на полном хозяйственном расчёте. Из сумм, получаемых «с оборотов», отдел искусств выделял средства на постановку спектаклей, текущую работу театров, ремонт и благоустройство помещений, на 2 тысячи бесплатных, ежедневно распространяемых билетов и другие нужды. Лишь за 4 летних месяца 1918 года общий бюджет саратовских театров составил: приход – 2 480 284 рубля 12 коп., расход – 2 410 334 рубля 31 коп., остаток – 69 949 рублей 81 коп.

Преобразовывалось и руководство театральными коллективами. Каждый театр управлялся коллегией, состоящей из режиссеров, двух выборных артистов, одного представителя технических цехов, одного служащего, ответственного распорядителя и главного администратора. Сценой же, распределением ролей, репетиционным процессом и контролем за спектаклями ведало режиссерское управление, состоящее из главного и очередных режиссеров. Режиссеры всех театров объединялись в режиссерскую коллегию, которая осуществляла подбор репертуара, руководила драматической студией, инструкторскими курсами, театральной библиотекой, театральной костюмерной, бутафорской, мебельной и гримерной мастерскими.

Представители различных театральных профессий по одному от десяти работающих выбирались в драматическую, декоративную, гримёрную и другие секции, которые являлись инициаторами многих новых начинаний. Уполномоченные от секций вместе с режиссерами и администраторами образовывали управление театрами, которое в контакте с профессиональными секциями решало все насущные проблемы театральной жизни. Оно же делегировало своего представителя в губернский отдел искусств. Таким образом, выработанный режиссерской коллегией репертуар театра рассматривался театральным управлением и утверждался отделом искусств. Сам отдел искусств состоял из подразделов драматического, музыкального, хозяйственного, финансового, провинциального и т.д., отвечающих за конкретный участок работы. И результаты этой работы были очевидны.

Национализация театров в Саратове и организация их деятельности на государственных началах была проведена за год до появления правительственного указа «Об объединении театрального дела», предпи-

сывавшего организацию этого процесса. «В Москве сознают, что национализация театров теперь должна пойти безболезненно, так как уже имеется опыт в этом отношении, имеющий место в Воронеже, Саратове и других городах», – писалось в «Художественных известиях» в феврале 1919 года.

Опыт национализации театрально-зрелищных предприятий в Саратове был доложен на заседании республиканского совещания по театральным вопросам 12 декабря 1918 года и получил одобрение. По поручению наркома просвещения страны А.В.Луначарского Саратовскому губернскому отделу искусств было поручено расширить свою деятельность на весь Поволжский регион от Нижнего Новгорода до Астрахани. В целях «урегулирования художественной жизни Поволжья» предлагалось все губернские отделы искусств объединить вокруг Саратовского, получающего функции Поволжского отдела. Для проведения этой работы Д.Н. Бассалыго было выдано соответствующее удостоверение.

В совдепы Поволжья от Нижнего Новгорода кончая Астраханью

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Сим удостоверяю, что мною поручено т. Бассалыго право обращаться ко всем советским организациям Поволжья с просьбой предоставления всех предметов, всех видов художественных искусств в местные отделы искусств, а также в Областной Поволжский отдел искусств.

Народный комиссар
Секретарь

А.Луначарский
Ю.Гинзбург

Под руководством Дмитрия Николаевича Бассалыго было создано Временное Бюро Областного Поволжского отдела искусств, которое развернуло активную деятельность по созыву Межобластного съезда работников искусств Саратовской, Самарской, Симбирской, Казанской, Пензенской, Нижегородской, Пермской, Астраханской и Уфимской губерний, установлению культурных связей между территориями, налаживанию творческой жизни в художественных коллективах.

Съезд состоялся 9 марта 1919 года. С основным докладом на съезде выступил заведующий Временного Бюро Поволжского отдела искусств Д.Н. Бассалыго. Он рассказал собравшимся о работе отдела искусств Саратовской губернии по перестройке театрального дела на новых государственных началах, о достижениях и проблемах в современном искусстве. Докладчик говорил о системе управления театральным процессом, расширении численности и укреплении материальной базы театров, репертуарной политике и изменившейся зрительской аудитории, льготном посещении театров учащимися, студентами, красноармейцами. Ярko и убедительно, с конкретными примерами говорилось о росте самосознания актеров, их инициативах по развитию творчества и благоустройству театров, об уважении к ним зрителей. Сообщение Бассалыго о создании Поволжского отдела искусств и поддержке его

наркомом просвещения А.В. Луначарским было встречено аплодисментами. Присутствующие верили, что такая организация будет способствовать решению жизненно важных проблем учреждений искусства. Представители других губерний говорили, что саратовский опыт театральных преобразований целесообразно распространить повсеместно.

Увлеченно выступил режиссер Астраханского драматического театра Е.О. Любимов-Ланской: «Я слышал, что в Саратовской губернии национализированы театры и что созданный отдел искусств приступил к руководству ими. И все мы, астраханские актеры, не доверяли этим мероприятиям. Я актер с большим опытом, служил у разных антрепренеров. Я знал, как трудно организовать одно театральное дело. А в Саратове организовали пять театров. Четыре из них хозрасчетные, один бесплатный. Театры себя оправдывают. Актеры получают высокие ставки, выше, чем в других городах. Студии готовят новые кадры для драмы. Почему мы в других городах губернии этого не делаем, когда у нас есть силы и опыт, любовь к искусству?.. Вот большевик актер Бассалыго пришел, рассказал, как нужно делать национализацию, строительство советских театров. Ему поверили. И власть, и актеры сделали прекрасное театральное дело, которое и нам теми же путями надо делать, с теми же энтузиазмом и борьбой, какие имеются во всяком деле».

Первое заседание закрылось поздно. На другой день съезд продолжался. Секции внесли свои предложения в резолюцию по созданию Поволжского отдела искусств, наметили его основные функции и ближайшую перспективу. В резолюции значилось:

«1. Областной Поволжский отдел искусств ставит перед собой задачу практическими мероприятиями способствовать развитию искусства в Поволжской губернии.

2. Отделу присваиваются функции информационного, консультативного, рекомендательного и организационного порядка.

3. Отдел в своей работе подчиняется непосредственно наркому и информирует исполком Саратовского Совета о своей работе, мероприятиях.

4. Ближайшей практической задачей в своей работе отдел намечает:

а) получение информации от отделов искусств Поволжья и рассылка ее по отделам искусств Поволжья, а также в наркоматы;

б) широкое распространение между отделами искусств опыта их работы, обмен программами студий, музыкальных школ и прочее;

в) проведение консультаций как организационного, так и художественного характера, рекомендация пьес, передача опыта постановок и прочее;

г) предложения об обмене или временном передвижении труппы, гастролей, постановок пьес отдельными режиссерами или гастролей выдающихся артистов;

д) снабжение отделов искусств материалами театрального пользования, пьесами, нотами, музыкальными инструментами и прочее;

е) продолжение организационной работы по окончательному оформлению областного Поволжского отдела искусств и включение в отдел не приехавших представителей трех губерний».

Положения эти были утверждены, и в Поволжский отдел искусств выбраны представители от шести губерний; от Саратовского отдела искусств в него вошли Д. Бассалыго, А. Назаров, И. Кизичев, Н. Соколов, А. Канин. На первом заседании Поволжского отдела искусств его председателем был избран Д.Н. Бассалыго, заместителями – А.П. Назаров и И.М. Кизичев. На этом съезд закончился.

В трудных условиях гражданской войны, в стране, осажденной интервентами, зажатой в тисках жесточайшей хозяйственной разрухи, начиналась работа по подъему культуры рабочих и крестьян. Саратов, одним из первых в России, начал перестройку театрального дела. Отделом искусств губисполкома было успешно проведено огосударствление действующих театров и объявлен поход за значительное расширение их сети, приобщение населения к театральному искусству. Один из организаторов этого начинания, А. Назаров, в статье «Проблемы театра», помещенной в «Художественных известиях» – печатном органе отдела искусств, писал: «Отовсюду, из самых дальних углов России, начиная с глухой деревеньки и кончая крупными фабричными центрами, раздаются голоса, обращенные к организациям и властям и даже к частным лицам, с просьбой указать, как организовать театр. Душа народа жаждет пищи. И нет более возвышенной радости, чем та, которую переживает получивший впервые возможность широко использовать свои природные дарования и проявить свое творчество. Священный огонь души народной загорелся ярким пламенем. Интерес к творчеству и художественная жажда настолько велики, что не только возникают все новые и новые театральные предприятия, но и зрители объединяются и сами становятся участниками театра, исполняя или отдельные роли или же создавая спектакли своими силами. Театр есть могучее орудие просвещения в самом широком смысле этого слова, т.е. он больше чем что-либо возвышает и укрепляет умственный и нравственный уровень человека».

Интерес и стремление трудящихся к театральному искусству обусловили появление в городе и селе полупрофессиональных и любительских коллективов. Одним из первых таких творческих объединений стал театр, созданный Ново-Сергиевским рабочим клубом. Возник он по инициативе профессионального союза грузчиков, пожертвовавших на него 12 тысяч рублей. В театре сначала давала спектакли студия, руководимая ведущей актрисой городского театра М.И. Велизарий, затем – труппа литературно-драматического общества имени А.Н. Островского. Менялся репертуар, регулировалась входная плата, устраивались благотворительные спектакли. А вскоре клуб был реорганизован, в него влились 13 различных организаций с 17 тысячами обслуживаемых рабочих. Занимаемое им помещение бывшего 4 пулеметного полка стало мало – так много желающих было попасть на спектакли, и на заседании отдела искусств совместно с представителями Ново-Сергиевского клуба было решено предоставлять для рабочего театра два раза в неделю концертный зал Народного Дворца (теперешнего гарнизонного Дома офицеров) и бывшего Очкинского театра. Первыми спектаклями, показанными Ново-Сергиевским рабочим театром на сцене Народного Дворца были «Лес» А. Островского, миниатюры по рассказам А. Чехова и «Скупой рыцарь» А. Пушкина.

Зрительный зал Народного Дворца предоставлялся и для выступлений драматического коллектива союза городских работников, объединявшего многие малочисленные учреждения Саратова. В репертуаре этого коллектива значились «Сельский учитель» В. Бахметьева, «Безработные» С. Беловой, «Бедность не порок» А. Островского и другие спектакли.

Рабочие театры «Знание – сила» Горного района, Вокзального района, почтово-телеграфных служащих имели свои сценические площадки. Иногда здесь представляли кроме детских и взрослых драматических спектаклей еще и так называемое «пролетарское кабаре» с экспромтными выступлениями всех желающих из публики. Только в 1918 году подобные театральные коллективы действовали при союзах деревообделочников, металлистов, судоходных и торгово-промышленных служащих, архитектурно-строительных рабочих, при хлебопекарне Филиппова, даже при комиссии чрезвычайного штаба.

Памятным было открытие 27 октября 1918 года театра-клуба имени А.В. Луначарского при союзе поваров в бывшем доме Щетининой на Верхнем базаре. Здесь присутствовали и выступили председатель губисполкома В.П. Антонов-Саратовский, заведующий отделом искусств Д.Н. Бассалыго и профессор консерватории А.Н. Дроздов. Затем был показан спектакль по пьесе М. Евдокимова «Непогребённые». И хотя помещение клуба было весьма небольшим, сцена – миниатюрной, костюмы кое-как сшиты, а игра актеров утрированной, это не затмило общего удовольствия от самого факта создания нового театра.

В начале 1922 года директор саратовской табачной фабрики Н.Ф. Винокуров, весьма образованный и культурный человек, решил создать при фабрике рабочий театр. Он пригласил на работу главным режиссером опытного артиста В.Н.Климова и поручил ему сформировать труппу. Труппа была подобрана вполне удачно, по свидетельству очередного режиссера и актера П.А. Свободина, и состояла на 40 процентов из профессионалов и на 60 – из любителей, рабочих фабрики. Летом отремонтировали клубное здание двухъярусное, с большим фойе и удобными служебными помещениями. Приступили к репетициям. Театр открылся 8 октября спектаклем «Дети солнца» М. Горького, и ему было присвоено имя этого драматурга и писателя. Далее ставились «Разбойники» Ф. Шиллера, «Весенний поток» В. Косоротова, «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина, «Змейка» В. Рышкова, «Майская ночь», «Ревизор» Н. Гоголя, «Кин» А. Дюма-отца, «Каширская старина» Д. Аверкиева, «Русская свадьба» П. Сухонина, «Семья преступника» П. Джакометти, «В старые годы» И. Шпажинского, «Мещане» М. Горького и другие. Вот отзыв очевидца на постановку «Чародейки» И. Шпажинского на этой сцене. «Театр – для рабочих, среди артистов добрая половина рабочих. В зрительном зале ни одного нэпмана (как это непривычно для саратовских театров). Слушают и смотрят внимательно. Пусть пьеса устарела и далека от современного зрителя – привлекает зрелище как таковое: яркие костюмы, музыка, пляска. Артисты чувствуют любовное отношение публики, играть легко. Главные роли в руках актеров-профессионалов. Игра идет по старинке с неизбежным щупаньем бороды в паузах, с говорением роли под громкого суфлера, особым

специально сценическим голосом с широким размахом рук. Сказанное не относится к Черкасовой, давшей недурную Чародейку, и к Свободину – Никите. Надо отметить работу режиссера Климова (он же руководитель студии при театре), сумевшего из рабочих-студийцев приготовить вполне приемлемых актеров».

Спектакли шли четыре раза в неделю и принимались радушно. Сборы были хорошие, несмотря на то, что рядом находился театр имени К. Маркса. Работа театра часто отмечалась прессой. В одной из заметок, помещенной в журнале «Художественный Саратов» под заголовком «Театр-клуб имени Максима Горького», писалось: «Это один из лучших рабочих клубов, самый широкий по захвату рабочих масс и вовлечению их в театральную работу. Интересный и выдержанный репертуар, любовное отношение к делу, стремление придать работе возможно серьезный характер. И в этих целях студия под руководством артистов Пальчинского, Дебошинской и др. Ученики студии – исключительно рабочая молодежь. Студия должна дать основное театральное образование, приготовить артистов, режиссеров и руководителей драмкружков в рабочей массе. Уже состоялось несколько показательных спектаклей студии и намечается целый ряд в ближайшие недели.

Клуб все совершенствуется – пишутся новые декорации, приобретен аппарат для световых эффектов и пр. За последнее время начинает замечаться приток посетителей из города, чего прежде не было. Этому способствует приток свежих сил из местных театров (арт. Бажанов из театра К. Маркса и др.). Все это дает основание думать, что театр-клуб им. М. Горького становится твердыми ногами и входит, как равноправный член, в семью прочих саратовских театров».

Однако первый сезон театра имени М. Горького закончился в конце апреля 1923 года и далее работа его не возобновилась, так как здание клуба было приспособлено для других производственных нужд.

В то же время подобный театр с постоянной труппой открылся при клубе 3-го райкома, на углу Московской и Коммунарной улиц. Режиссером был приглашен артист театра имени К. Маркса Б. Васильев. Первые постановки театра – «Гимн труду» В. Андриенко и «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера – прошли с завидным успехом. Особое признание заслужил мольеровский классический спектакль в нетрадиционной интерпретации Б. Васильева. Театральный обозреватель «Художественного Саратова» писал по этому поводу: «Манера преувеличенной галантности, клоунада, недурной балет (собственной студии райкома), выплески действия в публику выдержаны достаточно умело, без крайностей. Ярkokрасочная динамика убедительно синтезировалась с хлещущим мольеровским юмором.

Артист Гаррес в разливном море жестов дал яркую фигуру Скапена, этого милого наездника на людской глупости. Удачен был Аргон (Кузовлев), менее удачен Жеронт (Ольгин). Хорошо прошли женские роли у Даниэль (Зербинетта) и Казаковой (Гиацинта). Отставала от темпа Трынская (Нерина) – игра вялая, неубедительная.

Стилизованная декорация с двойным занавесом, выдержанные исторические костюмы, световые эффекты дополняют впечатление,

делают «Скапена» в постановке 3-го райкома оригинальным зрелищем.

Клубный театр – обычно синоним скуки, дилетантизма. Третий райком – счастливое исключение. Со сцены подлинно сверкнул новый театр, «новый Мольер», как обещал во вступительном слове Васильев».

Далее на сцене этого театра, названного Молодым, шли «Королевский брадобрей» А. Луначарского, «Псиша» Ю. Беляева, «Бабы сплетни» К. Гольдони. С наступлением весеннего тепла руководство Молодого театра намеревалось показывать своего «Скапена» и другие спектакли прямо на площадях и в скверах. Однако до весны 1923 года дожить ему было не суждено. С марта деятельность театра уже не рекламировалась.

Подобные театральные коллективы создавались и в других городах Саратовской губернии. В сентябре 1918 года открывается рабочая опера, а затем и драма в Балашове, в октябре – в Камышине, Вольске и Петровске, в ноябре – в Николаевске, Новоузенске и Сердобске, в декабре – в Царицыне и Ртищеве, в марте следующего года открывается городской драмтеатр имени А. В. Луначарского в Покровске (Энгельсе).

Одновременно с городскими рабочими театрами организуются творческие коллективы в райцентрах и селах губернии. В декабре 1917 года образовался музыкально-драматический кружок в слободе Романовской Балашовского уезда. Отсутствие подходящего помещения, недостаток средств, квалифицированных работников и много других трудностей пришлось преодолеть коллективу, прежде чем он открылся спектаклем «Прохожие» в Народном Доме. Совдеп и другие организации оказали кружку материальную поддержку, предоставив ему помещение, оборудование, декорации. С первых творческих шагов театр Народного Дома «завоевал симпатии местного населения».

Драматические любительские объединения создаются в Аркадаке, Турках, Карамыше, Татищеве, Завьялове, Летяжевке, Елани, Падах и других населенных пунктах. Отделом искусств к 1919 году зарегистрировано до 500 таких объединений. Размещались они в школах, просторных избах, амбарах, сараях. Декорации устраивались самым примитивным образом из досок, мешков, настоящих деревьев. Очевидец, побывавший на одном из спектаклей в селе Завьялове, свидетельствует, что три полотна, наскоро прибитые к жердям, с начерченными углем окнами, изображали в первом действии комнату. Стены ее колыхались от ветра и гасили две лампы, освещавшие сцену. Актеры – полуграмотные крестьяне – монотонно бубнили текст вслед за читающим суфлером. Несмотря на такую убогость, спектакль прошел на таком энтузиазме, что разговоров о нем хватило в селе на целую неделю, а желающих участвовать в работе драмколлектива намного прибавилось. Когда же через два месяца очевидец вновь попал на этот спектакль, он поразился. На сцене красовалась декорация леса, расписанная каким-то заезжим австрийцем, стены комнаты были сделаны натурально, освещение улучшилось, вместо скамеек стояли стулья, взятые из барской усадьбы. У актеров заметно прибавилось мастерства, у зрителей культуры восприятия.

Озабоченный состоянием и перспективами развития рабочих и крестьянских театров в губернии отдел искусств губисполкома старался установить с ними непосредственный контакт, помочь в решении

насушных проблем и нужд. Для оперативного проведения этой работы при отделе 1 мая 1918 года учреждается провинциальный подотдел во главе с заместителем заведующего отделом искусств А. Назаровым. С первых дней своей деятельности провинциальный подотдел стремится учесть наличие всех театральных учреждений в губернии, выявить путем анкетирования условия их существования, творческие и материально-технические возможности, запросы и нужды.

Регистрация показала, что к июню 1918 года в Саратовском уезде губернии действовало 56 драматических и музыкальных коллективов. В Петровском – 38, в Аткарском – 27, в Вольском – 17, в Камышинском – 5, в Кузнецком – 5, в Сердобском – 64, в Балашовском – 40. Кроме того, зарегистрированы 10 театральных кружков Николаевского и 12 – Новоузенского уездов, относящихся к Самарской губернии, но по причине большой удалённости от губернского центра и другим обстоятельствам они обратились за поддержкой и помощью в Саратовский отдел искусств. В силу различных причин сюда же вошли некоторые творческие коллективы Пензенской, Воронежской и Астраханской губерний.

Анкетирование выявило крайнюю нужду большинства театральных объединений в профессиональном творческом руководстве и особенно в содержательной высокохудожественной драматургии. «Товарищи, помогите нам, – писали из села Вертуновки. – Пришлите пьес, могущих пробудить темную мужицкую душу, простых по содержанию и фабуле, но художественных по замыслу. Желательно бы иметь на первый раз из крестьянского быта. За средствами мы не постоим».

Для удовлетворения этих просьб при отделе искусств был создан «библиотечный склад», выдававший под залог пьесы представителям провинциальных театров. Рекомендательные списки драматургии регулярно публиковались в журнале «Художественные известия». Причем репертуар располагался по разделам: 1. Жизнь крестьян; 2. Жизнь мещан; 3. Жизнь мещан-промышленников; 4. Жизнь помещицы, барская; 5. Жизнь чиновничья; 6. Жизнь интеллигентская; 7. Бытовые и исторические драмы XIX века; 8. Детский репертуар.

При отделе искусств имелись также «склады парикмахерских принадлежностей, костюмерного и прочего имущества». Принимались даже заказы на частичное изготовление декораций к спектаклям.

Откликаясь на живой интерес масс к театру, «Художественные известия» губернского отдела искусств в это время часто публиковали на своих страницах тематические материалы: «Деревня и театр», «По рабочим театрам», «Проблемы нового театра», «Театральная, легко перевозимая разборная сцена для жилого и нежилого помещения деревни», «Режиссерские указания рабочим и крестьянским театрам», «Общие указания начинающим драматическим кружкам относительно грима», «Примитивное устройство сцены», «Несколько слов о передвижном театре» и так далее. Вот, к примеру, как трактовались в этом издании роль и обязанности режиссера:

«Режиссер – это помощник и руководитель актера. При постановке каждого спектакля он является одним из главных лиц. В его задачи входит выбор пьесы, распределение ролей и приготовление пьесы к сцене. Само

собой разумеется, что от режиссера требуется кругозор, дающий ему возможность уловить дух времени и дать зрителям ту пищу, которая им особенно необходима.

Когда пьеса выбрана, она должна быть прочитана вслух перед всеми исполнителями самим режиссером или суфлером, или кем-либо другим.

Для правильного распределения ролей режиссер должен хорошо знать своих актеров, чтобы не ошибиться и знать, что каждый из них сумеет лучше изобразить – иначе говоря, он должен сообразоваться с главными действиями актеров или с их так называемым амплуа.

В мужское амплуа входят: драматический герой, молодой премьер, комик-буфф, простак, фант, актер на характерные роли, резонер.

Драматический актер – способный сильно выражать сильные и глубокие страсти.

Молодой премьер – играющий молодых людей с развитым вкусом.

Комик-буфф – прирожденная веселость, которая сопровождается сплошной мимикой.

Актер на характерные роли – способный создать типы, в которых преобладает какая-нибудь черта (например, «Скупой»).

Резонер – способный создать лицо, в котором преобладает рассудочность.

Женское амплуа: драматическая актриса, инженю, субретка, гранд-кокет, старуха в драмах, комическая старуха.

Драматическая актриса – способная сильно выражать сильные и глубокие страсти.

Инженю – наивность, миловидность, грациозность не только во внешнем, но и во внутреннем, сердечном выражении.

Субретка – веселый характер.

Старуха в драмах – актриса на характерные роли и на такие, в которых преобладает рассудочность.

Комическая старуха – актриса с искренней веселостью, которая в жизни встречается у пожилых людей.

Роли бывают благодарные и неблагодарные. Неблагодарные – это те, в которых труднее понравиться публике и вызвать аплодисменты. Умелый режиссер всегда сумеет распределить роли так, чтобы каждый заинтересовался своей ролью и сумел правильно передать тип изображаемого лица. Большая ошибка заключается в том, что некоторые режиссеры делают актерам не только общие указания, но сами изображают перед ними действующее лицо...

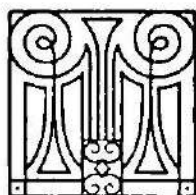
Итак, из всего сказанного видно, что главная обязанность режиссера – добиться общей цельности картины, полной гармонии всех мелочей, и поэтому в его обязанности входит делать указания общего характера о стиле, об общих постановочных планах, декорациях, образовании групповых сцен, над всем остальным он работает совместно со всеми остальными исполнителями. Из всего сказанного ясно, что опытный режиссер крайне необходим в провинции, где технические недочеты, замечающиеся у отдельных исполнителей, могут быть, покрыты общим стройным исполнением пьесы». Вот такие рекомендации должны были дать профессиональную ориентацию руководителям театральных коллективов.

Принимались меры и в практической подготовке кадров рабоче-крестьянских театров. Прежде всего отдел искусств обратился с призывом ко всем профессиональным артистам, режиссерам, администраторам внести свой личный вклад в развитие театрального искусства в провинции. И некоторые из них откликнулись на этот призыв, стали руководителями театральных коллективов. Но этого было крайне недостаточно, и тогда при отделе открывается драматическая студия, а позже – бесплатные курсы по подготовке инструкторов рабочих и деревенских драматических кружков и театров. «Программа курсов, – как говорилось в объявлении, – охватывала все отрасли театрального дела – режиссерскую, декорационную, монтировочную и т.д., не пропуская ни одной мелочи, нужной для сцены». По окончании курсов их слушателям предстояло разъехаться по губернии, чтобы «двинуть вперед дело искусства».

Одним из действенных средств развития драматического дела, по убеждению руководства отдела искусств, являлись «летучие отряды из артистов – профессионалов». Таких отрядов было два: группа Незнамова и группа Гелленера. Разъезжая по уездам, они старались отыскать на месте все необходимое для создания театральных коллективов и постановки спектаклей. Позже была создана труппа под руководством режиссера Петрова. Труппа ставила перед собой ответственные задачи: познакомить сельское население с образцовым исполнением и, главное, с тем репертуаром, который рекомендовался для рабочих и деревенских театров.

Вся деятельность новых театральных образований на местах подчинялась Советам уездов, которые должны были заниматься регистрацией коллективов, организацией их деятельности, устройством «народных гульбищ», спектаклей под открытым небом и т.п. Провинциальный подотдел был реорганизован в отдел по развитию народного искусства в провинции с подотделами по различным видам искусств.

Руководитель этого отдела А.Назаров в одной из своих статей о народном искусстве писал: «В деятельности музыкально-драматических кружков Народных Домов куется светлое будущее свободное сознательной жизни русского народа, здесь народ сам проявляет инициативу, сам обслуживает все свои духовные и экономические нужды, здесь крепнет дух общественности, объединения в великом деле создания народной жизни отдельных, почти ничем раньше не связанных обывателей... Пройдет несколько лет, и просветительная деятельность широкой волной разольется по необъятной России. По глубине воздействия на народные массы и по силе этой деятельности, идущей из народа, уже сейчас принадлежит первое место. События показали, что жизнь народная творится свмим народом, что только при деятельном участии всего населения возможно быстрое и лёгкое завоевание светлой жизни».





ЖИВОЕ ДЫХАНИЕ ВРЕМЕНИ

Не первый год в стране полыхает кровавая гражданская война. Грохочут выстрелы, горят дома и хлебные нивы, в раскатах «красного смеха» гибнут люди. Брат убивает брата, отец – сына, возлюбленный – любимую. Нарастает волна народного горя и страдания, захлестывает в свою стихию миллионы и миллионы людских судеб. На бескрайних просторах России свирепствуют разбой, разруха и голод.

Бурный рост саратовских театров в первые годы советской власти сменяется их катастрофическим упадком в суровый период гражданской войны и раздора. Характеризуя этот этап культурного развития губернского центра, большой знаток сценического искусства Н.М. Архангельский писал в одной из своих статей: «Театральное дело в Саратове переживает серьезный кризис... Из восьми функционировавших зимой театров: Городского, Карла Маркса, оперного, Ленина, Энгельса. Нового драматического, Детского и в Народном Дворце, остался один Городской. Труппы остальных театров распались, и лицедеи их разбрелись».

Еще так недавно один за другим триумфально открывались в городе столь непохожие, желанные различным категориям саратовцев театральные заведения: первый в стране солдатский Театр Революции, пролетарский общедоступный театр имени Ф. Энгельса, советский оперный театр имени Н.А. Римского-Корсакова, Театр лубочной драмы и комедии, сатиры, кукол и петрушки. И вот все они, просуществовав не более сезона, распались. Последний, созданный 25 июня 1919 года, помещался на Никольской улице, близ Московской, в заново отделанном здании кинотеатра «Свет». В течение первых недель здесь ежедневно представлялись в народной манере «Сказка о попе и его работнике Балде», персидские пляски, «Ванька-Танька», «Во саду ли в огороде». В антрактах в фойе театра проводились выступления поэтов, певцов, художников и музыкантов. Организаторами этого театра были известные саратовские театралы, литераторы и художники А. Роом, Н. Архангельский, А. Скалдин, М. Зенкевич, Н. Симон, М. Арутчев, Б. Зенкевич, Т. Рякин, В. Бабочкин и другие. Театр ориентировался на показ широкой демократической публике различных потешных представлений от русского лубка

до французских водевилей. Но не до развлечений было народу в это тяжелое время, и Лубочный театр драмы и комедии через месяц закрылся.

Несколько дольше продержался в том же помещении Новый народный драматический театр. Репертуар его более соответствовал текущему моменту и состоял, в основном, из произведений отечественной и зарубежной классики. Уже в следующем году театр переходит на обслуживание частей и подразделений Красной Армии. Впрочем, именно для красноармейцев в то горячее время работало большинство профессиональных театральных коллективов. Они давали целевые спектакли на стационаре, направляли агитационно-художественные и концертные бригады на фронт. По сведениям одного центрального журнала, на фронтах России к концу 1919 года выступало 1210 профессиональных и 911 самодеятельных театров. Их труппы действовали при отдельных армиях, дивизиях, полках и вместе с ними продвигались, обслуживая красноармейцев между боями.

Одной из таких трупп, сформированной в Саратове, была центральная театральная труппа политотдела 10-й армии, прошедшей с боями от Волги до Кавказа. Режиссером и актером этого творческого коллектива являлся Александр Васильевич Покровский, впоследствии видный театральный деятель, председатель Центрального комитета Союза работников искусств. После Саратова труппа ненадолго обосновалась в Камышине и затем в Царицыне, постоянно выезжая на фронт. Для обслуживания одной из дальних дивизии артистам в октябре 1919 года предстояло преодолеть около 200 километров. Проехали лишь десятую часть, машина встала, дальнейший путь в течение полутора недель проделали на лошадях и волах, по дороге давая спектакли. Однажды в большом хуторе представление устроили в магазине, зрители – солдаты с оружием в руках сидели на прилавках. Пришлось играть без передышки подряд пять спектаклей. В другом селе артисты выступали на импровизированной сцене, сложенной из досок, поверх скамеек и табуретов, играли пьесу А. Луначарского «Королевский брадобрей». В Царицыне труппа выступала в неотопливаемом помещении драмтеатра, и никто не простужался и не болел. Помимо спектаклей и концертов артисты выполняли любую нужную работу.

На Кавказе часть творческого коллектива во главе с А. Покровским перешла в солдатский театр при действующей 11-й армии. В Баку она была реорганизована. Выступала в одном из местных кинотеатров, выезжая обслуживать воинские подразделения Азербайджана и Дагестана. С передовыми частями 11-й армии она 25 февраля 1921 года вошла в освобожденный Тбилиси. Здесь стала выступать в здании Народного дома, где теперь помещается театр имени К.Марджанишвили. Активисты фронтовой труппы, возглавляемой А.В. Покровским, помогли возобновить работу тбилисских театров, закрытых из-за военных действий.

Фронтовые труппы действовали не только при армиях, но и в отдельных дивизиях, полках. Ярким образцом такого движения была театральная труппа при 25 дивизии, которой командовал легендарный В.И. Чапаев. В отделе рукописей Института мировой литературы имени М. Горького хранится письмо комиссара этой дивизии Д.А. Фурманова,

в котором, в частности, говорится: «Кое-как, своими средствами, мы сколачиваем здесь, на позиции, походные театры. Лишь только удастся где-либо встать на несколько дней – заряжаем для товарищей красноармейцев спектакли и концерты». А непосредственный руководитель театрального коллектива А.Н. Фурманова вспоминала: «Не было актеров, не было пьес, не было грима, но это нас не остановило. Из полка удалось выудить красноармейцев, кое-кого потянуть из политотдела дивизии. Перебирали имевшиеся пьесы. Сами писали, переделывали, инсценировали стихи – и репертуар был сколочен. Репетировали днем и ночью, в походах, на остановках. Первый спектакль смотрели два полка. Мы были возбуждены успехом. Редко на долю даже большого артиста выпадает такая овация... каким восторгом горели глаза у красноармейцев, с какой любовью они говорили о своем родном театре! Мы жили единой дружной семьей, сами строили, выполняли всю тяжелую работу... Нужна была исключительная любовь к делу, чтобы создать столь любимый бойцами театр. И в какой обстановке – в непрерывных боях, сами пешком, а имущество – на горбах верблюдов... И от полка к полку. А если уходил в наступление полк, оставляли имущество на одного, а сами с винтовками – в цепь...»

В состав театральной труппы 25 дивизии, по свидетельству А. Февральского, в первое время набирались любители-красноармейцы и политработники. Они же изготавливали декорации, исполняли мужские и даже женские роли. Лишь только дивизия занимала какое-то селение, там сразу на площади устанавливались передвижные сцена и декорации, задники, порталы и падуго, сшитые из шинельного сукна, и устраивались представления. Исполнялись небольшие веселые пьесы, обозрения, пародии, политсатира. Заканчивались выступления дивертисментным концертом, в котором принимали участие не только артисты, но и зрители. Сам Чапаев нередко пускался в пляс, иногда даже одевшись бабой. На площади собиралась большая толпа бойцов и местных жителей, которые бурно реагировали на представление, а порой и сами включались в него. Таким образом удавалось выявить наиболее способных артистов и пополнить ими творческий состав. Театральная труппа, позже уже профессиональная, вместе с дивизией боевыми походами двигалась от селения к селению, делила с солдатами трудности и невзгоды. Актеры давали представления нередко на передовой, под обстрелом врага, по тревоге, схватив винтовки, бросались в бой, ухаживали за ранеными, тушили пожары, восстанавливали мосты и амуницию и снова играли спектакли. Не хватало костюмов и бутафории – отбирали из трофейного имущества, не было грима – пользовались зубным порошком и жженой пробкой, парики и бороды делали из пакли. Несмотря на лишения и трудности, работали самоотверженно, с энтузиазмом, и фронтовые зрители платили им горячей любовью.

Многочисленные отзывы и воспоминания свидетельствуют о тяжелых буднях фронтовых трупп и восторженном, благодарном восприятии их творчества людьми, в большинстве своем малограмотными, далекими от искусства. Красноармеец Бойко в своем письме в редакцию саратовских «Художественных известий» писал: «К нам сюда, в село Красный Кут, была прислана драматическая труппа от штаба 4-й армии Восточного фронта, собранная в Саратове. Хотя артисты и были приняты у нас, по

приезде к нам они первое время страшно намучились по вине какого-то Чарского, благодаря ему труппа не имела ни квартир, ни провизии, и только наши комиссары приютили их и обогрели, в особенности старался для труппы товарищ Семидевкин. Во вторник 24 сентября был первый спектакль в Народном доме Карла Маркса: была представлена драма в четырех действиях «На скамье подсудимых». Пьесу разыграли артисты очень хорошо. Публика и товарищи были в восторге от игры приезжих артистов. В пятницу 26 сентября был второй спектакль, поставлена была пьеса «Убогая и нарядная» и водевиль «Я умер». Пьеса прошла очень хорошо, а водевиль «Я умер» никогда в жизни не забудем, так товарищи и публика смеялись, что прямо падали с ног от игры Степана – роль Бурлаченко, который не давал даже нам опомниться, так здорово смешил нас он. За такую труппу шлем свое большое, большое спасибо штабу четвертой армии Восточного фронта. Спасибо за то, что нас не забывают и беспокоятся о нас».

Между прочим, в политотделе той самой 4-й армии Восточного фронта тогда же служил пятнадцатилетний паренек Борис Бабочкин, который шестнадцать лет спустя создаст в фильме незабываемый образ легендарного комдива В.И. Чапаева. «Я пел те же песни, которые пел Чапаев, я знал тот же простой и колоритный язык, на котором тогда говорили, я умел носить папаху так, чтоб она неизвестно на чем держалась. Одним словом, мне не нужна была творческая командировка перед тем, как начать работать над ролью, – вспоминал артист. – В 1919 году я впервые поступил в театральную студию в Саратове. Нужно сказать, что то время, кроме всего прочего, характеризовалось невероятным увлечением искусством. В таком городе, как Саратов, одновременно существовали три театральные студии, не считая разных самодеятельных кружков и коллективов, которым вообще не было числа. На приемные экзамены в студию записались тысячи желающих. Лучшие артисты и режиссеры очень хорошего саратовского Городского театра учили нас драматическому искусству. ...Незабываемые и неизгладимые впечатления остались на всю жизнь от «Горя от ума», «Ревизора», «Грозы», «Дон Жуана», «Свадьбы Фигаро», но, повторяю, нам всего этого было мало. Мы были «не удовлетворены». Мы критиковали, мы болезненно воспринимали штампы, которые, конечно, были тоже налицо в этом хорошем традиционном русском театре.

Среди нас нашелся молодой человек, тоже ученик студии, по специальности железнодорожный техник, который предложил нам после основных уроков заниматься с ним актерским искусством «по системе Станиславского». Через два-три месяца занятий на внимание, актерскую фантазию, на «воспоминание» чувств после нескольких удачных этюдов и импровизаций в студии произошел раскол. Большая группа ушла из студии, так сказать, порвала все узы, связывающие ее со старым театром. В городе возник скандал. Очень интересно вспомнить, как к нему отнесся наш тогдашний хозяин – губернский отдел народного образования. Нас собрали на совещание в большой кабинет заведующего отделом, куда был приглашен также руководитель студии, замечательный для своего времени провинциальный режиссер А.И.Канин. Нас выслушали. Мы рассказали

о наших мечтах и планах. Мы хотели «искать»... Слово было предоставлено Канину. Он сказал, что завидует нашей молодости, считает нас правыми. Может быть, на нашем месте он тоже ушел бы из старого театра и тоже стал бы «искать». И нам – группе мальчишек и девчонок – городской Совет рабочих дал особняк купца Наумова на Горной улице с аляповатыми амурами на потолке и с громадным ковром во весь зал. И мы стали «искать».

Летом 1920 года Борис Бабочкин приедет в Москву и поступит в студию мастера И.Н. Певцова. Через год он уже артист, выступающий на сценах Иваново-Вознесенского, Могилевского, Костромского, Воронежского, Московского драматического театра МГСПС. В 1931–1935 годах Б.А. Бабочкин – актер и режиссер Ленинградского государственного академического театра драмы, а с 1935 по 1940 – еще и художественный руководитель БДТ. С 1940 года он работал в московских театрах имени Е.Б. Вахтангова, А.С. Пушкина, студии киноактера, академического Малого театра. Актера отличали глубокое психологическое раскрытие образа, яркость, острый и четкий рисунок роли, правда сценического поведения; режиссера – гражданственность, высокая требовательность к себе и окружающим, героико-романтический пафос, страстность, лиричность и тонкий юмор. Лучшие роли в театре – Чацкий, Хлестаков, Влас, Клаверов, Достигаев, Суслов, Грезнов. С 1927 года Б.А. Бабочкин снимался в кино, создал ряд ярких, запоминающихся образов, среди которых, конечно же, самым выдающимся был образ В.И. Чапаева. Блистательный творческий путь актера отмечен тремя Государственными премиями СССР, четырьмя орденами, почетными званиями профессора, Героя Социалистического Труда, народного артиста Советского Союза.

Наряду с передвижными фронтовыми бригадами и труппами в городах и уездах губернии возникают новые стационарные театральные коллективы, регулярно работающие для красноармейцев и местного населения. «Саратовские известия» сообщают, что 24 июля 1920 года в Маркштадте открывается красноармейский театр имени Троцкого, устроенный в помещении бывшего торгового склада силами самих красноармейцев. Новый театр на 600 посадочных мест оборудуется и в Саратове, в помещении клуба эвакопункта № 3. Большинство вновь создаваемых театральных коллективов получают имена современных политических и государственных деятелей, что свидетельствует об их явно выраженной агитационно-политической направленности. Своей театральной труппой располагал и отдел Губполитпросвета. Кроме опытных профессиональных актеров в нее входили молодые студийцы. Общее руководство труппой осуществлял М.А. Перельман, режиссерами были Б.В. Олигер, В.Н. Климов, А.А. Дроздов. На основе полнометражных пьес и инсценировок театральным коллективом осуществлялось проведение литературных вечеров о творчестве В. Гаршина, И. Тургенева, Н. Лескова, В. Гюго, Д. Лондона и других известных писателей.

Основу репертуара театров того времени составляли произведения героико-патриотического содержания «Разбойники», «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Взятие Бастилии» Р. Роллана, «Декабристы» П. Гне-

дича, а также лучшие творения русских классиков: И. Крылова, А. Островского, Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького. Вскоре в афишах театров появляются и первые пьесы на современную революционную тему: «В окопах» и «Красная правда» А. Вермишева, «Легенда о коммунаре» П. Козлова, «За коммуны» П. Арского. Главная направленность таких постановок – агитационное воздействие на зрителя, определенное политическое воспитание красноармейско-пролетарской публики, мобилизация её на борьбу с врагами Советской власти.

После окончания гражданской войны перед театральными коллективами выдвигаются новые агитационно-политические задачи: бороться за восстановление разрушенного народного хозяйства. Охвативший Поволжье голод приобретал катастрофические, неслыханные размеры. В официальном сообщении на заседании Саратовского городского Совета говорилось: «Голод достиг высшего предела. Голодают 90 процентов населения. Продовольствия нет, все столовые закрыты. Съедены животные – рабочий скот, суслики, собаки, кошки; люди питаются отбросами, растёт людоедство. Едят трупы, убивают людей для того, чтобы потом их съесть. Детская смертность в изоляторах достигла 90 процентов».

В этих ужасных условиях работники искусств, сами голодающие, пытались оказать помощь страдающим людям. Они организовывали целевые спектакли и концерты, проводили благотворительные субботники и воскресники с перечислением вырученных средств голодающим. Выступая, они старались отвлечь и развлечь несчастных, укрепить их волю в борьбе за выживание. Только в августе 1921 года показанные в счет помощи голодающим представления дали 4 669 850 рублей, в сентябре – 6 141 209 рублей, в октябре – 10 426 166 рублей, в ноябре – 267 465 рублей, в декабре – 20 795 рублей.

Однако эта работа творческой интеллигенции губернии была признана недостаточной и ей было предложено немедленно реализовать следующие практические меры: обязательное отчисление продовольственного пайка голодающим – членам союза Рабис, профессорам; еженедельная организация платных лекций и диспутов, ежемесячное проведение субботников с перечислением полученных средств в фонд помощи голодающим.

Своими жертвованиями и сборами средств на многочисленных концертах, субботниках и воскресниках, своим самоотверженным, неутомимым трудом, яркими спектаклями и образами, создаваемыми на сценических площадках, театральные деятели помогали жителям губернии стойко переносить тяготы сурового лихолетья. За работой они и сами порой забывали свои собственные лишения, неся людям радость и надежду на светлое будущее. «Вспоминается, как однажды в эти трудные годы, – рассказывала актриса Е. В. Крылова о режиссере саратовского городского драмтеатра, – зимним вечером А. И. Канин приехал к нам домой с санками, чтобы забрать свою долю картошки, которую мы с ним приобрели где-то на полях. Помню, как после «дележки» мы сидели в холодной, нетопленной кухне и говорили о театре, а потом он встал и, потрянув головой, сказал: «А вообще, все будет замечательно!» – и, усадив сынишку в санки на мешок

с картошкой, озорно гикнул и бегом помчал его напрямик через проходной двор. Этим «вообще все будет замечательно» он как-то пресекал разговоры нытиков и маловеров и всегда умел поднять настроение».

Следующий, 1922 год, выдался урожайным, и при общих усилиях голод был побежден, хотя губерния по-прежнему переживала острый продовольственный и топливный кризис, хозяйственную разруху. Новое время диктовало новые задачи работникам искусства, другие идеалы, иной репертуар и формы его воплощения. Откликаясь на призыв заведующего отделом искусств Губисполкома А. Назарова, опубликованный в «Саратовских известиях», театры обратились к постановке пьес производственной тематики: «Ткачи», «Каменотесы», «Владыка мира», «Хлеб», «Бабы», «Мужичок» и т.п. Незаурядную судьбу снискала постановка в театре имени К. Маркса «Паровозной обедни» поэта-футуриста Василия Каменского, приехавшего на премьеру. Спектакль, поставленный режиссером А. Каниным, возвеличивал технический прогресс и созидательный свободный труд во благо общества. Однако все это преподносилось в биомеханической, броской, абстрактной форме, как бы создающей приоритет машинам над живыми людьми. Вокруг спектакля развернулись острые споры и дискуссии. Одни усматривали в нем первое истинно советское, революционное произведение сценического искусства, другие – типичное проявление осужденной «пролеткультовщины» и фетишизма. Спорящих рассудил нарком просвещения А. В. Луначарский, впервые прибывший в это время в Саратов. В своей рецензии, помещенной в газете «Саратовские известия», Анатолий Васильевич писал: «Во вторник 8 февраля я удостоился посмотреть в театре Карла Маркса пьесу В. Каменского, которая возбудила в Саратове разноречия, отчасти даже в среде коммунистов. Мне передавали, что кое-кто из товарищей нашел в этой пьесе следы какой-то мистики, поклонения вещам и еще что-то в этом роде. Все это, конечно, сухие пустяки и столь зорким товарищам можно было бы выдать в нагрузку медаль за образцовый педантизм».

Смысл пьесы совершенно ясен, он заключается в поэтическом прославлении труда; в его живом воздействии на природу. Пьеса заслуживает дальнейших спектаклей и, на мой взгляд, безусловно, полезна, я имею в виду рекомендовать постановку её и в других театрах республики.

Это не значит, чтобы я не находил в ней недостатков. Кое-что в ней вышло, между прочим, слабо, и почти не нужен третий акт, что отчасти объясняется, по-видимому, по непонятным причинам произведенными в ней искажениями. Акт необходимо либо восстановить в первоначальном виде, либо вовсе опустить.

Как первая пьеса, серьезная в литературном и сценическом отношении, в духе коммунистической производственной пропаганды «Паровозная обедня» заслуживает одобрения и пожелания, чтобы талантливый автор в последующих работах в том же духе превзошёл то, что уже дано».

В другой рецензии, помещенной в центральной газете «Известия», А. В. Луначарский более обстоятельно разбирает достоинства и недостатки постановки этой пьесы в театре имени К. Маркса. «В начале первого акта очень много стука молотками, суеты и отдельных нечетких восклицаний, которые теряются для публики, и продолжается это добрых четверть часа».

Зато к концу первого акта настроение крепнет, и радость рабочих по поводу окончания ремонта первого паровоза, при прекрасной музыке, которая написана местным композитором, производит впечатление, не лишенное подъема. Второй акт, в котором отправление паровоза в дорогу празднует материал: шпалы, рельсы, гайки, уголь и т.п. – положительно удачен. В нем есть черты и смешные, и грациозные, и даже грандиозные».

Благодаря поддержке и помощи со стороны местных и центральных органов культуры, прессы, а также широкой зрительской аудитории, театр не только выстоял в суровую годину гражданской войны, голода, разрухи, но и обновился, стал действенным средством мобилизации трудящихся на решение важнейших политических и хозяйственных задач.

Новая экономическая политика решительным образом повлияла на театральную жизнь. Театры переводились на самоокупаемость, хозрасчет, приспособлялись, коммерциализировались, облегчали репертуар, вздували цены на билеты и, не выдержав бремени расходов, закрывались, а на их же месте открывались новые. Не избежали этой участи и саратовские художественные коллективы. Тревогой за судьбу наших прославленных театров проникнуты многие публикации того времени. «Новая экономическая политика, рассматриваемая под углом зрения коммунхоза, по-видимому, поведет к закрытию всех театров в Саратове, – пишет обеспокоенный хроникер. – Театру имени К. Маркса, например, предъявлен счет за освещение в 60 миллионов в месяц при бюджете в 70 миллионов».

«Где же выход?» – задает вопрос второй. – «Поднимите цены на билеты», – отвечают коммунхозцы на протесты театров. Но цены уже подняты до той высоты, перед которой посетители театров отстраняются в раздумье... Билет первого ряда, стоивший когда-то 3 рубля, обойдется в 180 000 рублей».

«Всесильный в наши дни НЭП привел к системе гастролей в театре имени К. Маркса, – свидетельствует третий хроникер. – Здесь касса сильно отошала и для утолщения ее выписаны были сперва братья Адельгеймы, затем популярный в Москве И. Н. Певцов».

«В театре имени Энгельса подвизается так называемая украинская труппа, – пишут в газетах, – опереточные «украинки» и «украинцы» с весьма саратовским акцентом спивают, приплясывают гопаки и угощают нетребовательную (по будням весьма малочисленную) публику «раздирательными» сценами затасканного украинского репертуара».

«Новая экономическая политика серьезно отразилась на репертуаре театров, – сетует еще один корреспондент. – «Самообслуживание» привело к понижению репертуарного уровня – до вкусов мешанской массы, и «Шикарный негодяй» Потешного театра – это только первая ласточка по пути, конечным этапом которого могут стать «Морские ванны» или «Бедные овечки». И вот среди знакомых театральнo-зрелищных предприятий промелькнуло новое – «Потешный театр». Он открылся 2 ноября 1921 года в помещении клуба подрядчиков на Вольской улице, где теперь располагается ТЮЗ. «Задача театра, – говорилось в анонсе, – дать свежий репертуар революционной сатиры, веселого смеха, изящных миниатюр». У истоков театра стояли известный столичный актер и

драматург С.И. Антимонов и саратовский режиссер А.И. Канин. В труппу вошли М. Яроцкая, В. Вяземская, Н. Мравина, В. Петров, В. Малышев и другие актеры. Исходный репертуар составили водевили «Водотолчя» С. Антимонова, «Черный Пьеро» А. Рославлева и Д. Мережковского на музыку саратовца К. Листова, «Неаполитанская быль» – сцены из оперы «Каморра» Д. Эспозито, комедии «Иванов Павел – гражданин» Л. Гумилевского, «Пропавший документ» Н. Урванцева и опера «Фекул с детьми» В. Мартина-и-Солера и В. Пашкевича на текст Екатерины II. Первые же спектакли театра вызвали самую нелицеприятную критику. Театр ругали за халтуру, безликость, отсутствие «определенного плана» и «твердой руководящей руки», несостоятельность труппы и особенно репертуара. Утверждалось, что никому и, прежде всего рабочим, не нужны клочки из бездарной оперы Эспозито и «незачем было вытаскивать из пыли веков квазинародную скуку Екатерины II – Пашкевича».

Стало ясно, что в таком виде предприятие существовать не может, и отдел искусств «с похвальной решительностью» взялся за его реорганизацию. Для руководства театром пригласили А.П. Гарина – известного комедийного актера и опытного организатора. Укрепили труппу. Основательно почистили репертуар, и 18 ноября вновь открыли Потешный театр. Выступая перед собравшимися, новый художественный руководитель заявил, что основная цель и девиз творческого коллектива – «веселый смех вместо скуки». Но очевидцы признавались, что такая цель даже в тот торжественный день достигнута не была. Драма «Мороз по коже», музыкальные лубочные картинки и водевиль «Театральные сирены», скорее, вызвали «гомерическую скуку, чем веселье, и утомленная публика с закрытием занавеса облегченно вздохнула».

Основные изъяны коллектива, по признанию театралов, оставались прежние: «вульгарный тон», отсутствие «художественной выдержанности» и добротного репертуара. Да ведь для хорошего репертуара нужны первоклассные актеры, которых в труппе было крайне мало: сам Гарин, Вяземская, Ручевская и танцовщица Печенкина. Доброжелатели советовали театру усилить труппу, включить в репертуар классическую комедию и оперетту. Были, конечно, и другие суждения – «вырвать Потешный, как мертвые цветы».

Между тем театр еще два месяца действовал, давал представления, пока 20 января 1922 года не был окончательно закрыт... Последним спектаклем шла оперетта Ж. Оффенбаха «Птички певчие», сокращенная до одного акта, но оставившая у публики приятное впечатление. Этой постановкой Потешный театр показал свои потенциальные творческие возможности, но, к сожалению, слишком поздно...

Тривиальная оперетка «Птички певчие» стала «лебединой песней» и для другого вновьявленного театра «Голубятня». Основан он был в январе 1922 года неутомимым А. Роомом совместно с С. Неделиным и некоторыми другими актерами Городского театра. Располагался в Высших государственных мастерских театрального искусства. «Что касается самого «голубиного» искусства, – замечал Н. Архангельский, – то пока это копии «столичных» оригиналов. Даже название «Голубятни» заимствовано: в Париже давно уже существует театр-гротеск «Старая

голубятня». Ежели голуби есть в Париже, то почему им не быть в Саратове?» «Голубятню» и ее учредителей яростно бранили за провинциализм, отсутствие своего лица, буржуазные замашки и мещанский вкус... Не продержавшись и месяца, она также закрылась.

С конца января помещение клуба подрядчиков ненадолго занимает саратовская опера, а 4 июня 1922 года спектаклем «Испанский дворянин» по пьесе Торновского в нем открывает свой летний сезон театр «Комедия». В труппу, возглавляемую артистом Малого театра Владимиром Кумельским, входят известные по прежним гастролям В. Нельский, А. Сергеева, В. Дашкова, Е. Ильчевская, М. Кречетова, Д. Богданова и другие актеры. Театр, умудренный опытом своего неудачливого предшественника, сразу берет ориентацию на классику и завоевывает симпатии зрителей. Здесь ставятся «Тартюф» Мольера, «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега, «Царь Эдип» Софокла, показанный в помещении цирка, «Корневильские колокола» Планкетта, «Гувернер» Дьяченко, «Три сестры» Чехова. Всякое отступление от этой линии вызывало справедливые нарекания театралов и прессы. «Зачем было извлекать из архива провинциального любительского репертуара мирно дремавшие «Записки сумасшедшего»? – возмущались «Саратовские известия». – Записки ни с какой стороны не соответствуют общему направлению работы «Комедии». Но заканчивался летний гастрольный сезон, и помыслы театральной общественности Саратова вновь устремились к созданию постоянного комедийного театра. По мнению художественного отдела губисполкома, это должен был быть театр художественной сатиры, в программе которого находились бы «пародии, обозрения, сатира, скетчи, пантомима, балет, инсценировки, оперетта, пьесы театра ужаса». В этих целях из Москвы и Петербурга была привезена большая и разнообразная библиотечка оригинальных пьес, нигде ранее не шедших, завязаны контакты с видными театральными деятелями и драматургами Н. Евреиновым, Н. Урванцевым, Н. Адуевым, А. Арго, К. Гибшманом и другими. Сделаны приглашения ведущим артистам столичных театров «Комическая опера», «Летучая мышь», «Кривое зеркало». Главным режиссером будущего театра назначается молодой и талантливый А. М. Роом, очередным режиссером – С. Е. Неделин, завлитом – Г. А. Левин, завмузом – А. А. Сергеев, заведующим хозяйственной частью – Г. Н. Несмелов.

Срочно переоборудуется и приспособливается театральное помещение. Устраивается выдвижная сцена, места для небольшого оркестра и хора, несколько разновеликих фойе, расписанных местными художниками. Изготавливается занавес по эскизу В. Юстицкого. Наконец, определяется и точное название театра в духе того времени – ТЭП (театр эксцентрических представлений).

К сентябрю в Саратов съезжаются приглашенные столичные актеры К. Дубровская, Л. Колумбова, Т. Оганезова, И. Зенин, М. Зенин и В. Латышевский – из «Летучей мыши», В. Кручинин, А. Гойер, Э. Маршаль и И. Южин – из «Комической оперы», В. Донской, М. Кольман – из «Кривого зеркала». В труппу вступают и артисты местных театров Д. Борисова, В. Вяземская, Н. Уварова, Е. Неделин, Е. Прейс, Н. Шарап, И. Орлов и другие. Началась интенсивная репетиционная работа. Сборная разнопла-

новая труппа, оригинальный репертуар, сценография нового театра – все отвечало замыслам его художественного руководителя А. М. Роома.

Абрам Роом был человеком чрезвычайно экспансивным, талантливым, решительным и предприимчивым, «оригиналом, а не копией», как характеризует хорошо его знавший В. Шкловский. И было ему в ту пору 28 лет. Но за плечами уже учеба в Петроградском психоневрологическом институте и Саратовском госуниверситете, учительство, участие в гражданской войне и, наконец, театр. Постигнув основы наук и неистовой, яростной жизни, он решил посвятить себя революционному искусству. Рамки старого, классического были ему слишком тесны, и он ищет новые подходы и формы, созвучные времени.

Роом заявлял: «Актер – машина, мастер техники, последнее слово биомеханики... Слово на сцене должно быть так же выразительно, сжато, как «Совнархозы», «Наркомпросы», «Главбумы», «ГУМы». Не нужно предлогов, союзов, местоимений. Декорации (конечно, трехмерные), бутафория (вещная), музыка, свет, костюм должны говорить на сцене, участвовать в работе актера. Репертуар, как зеркало, должен отображать жизнь во всех ее гримасах, выкриках, исканиях, созиданиях, темпах, биомеханике. Нужно брать куски жизни – фельетоны, происшествия, кинодраму – и творить пьесу. Рецепт рекомендуется с ручательством на успех». Исходя из этого в репертуар ТЭПа включались остросюжетные пьесы современных авторов, злободневные пародии, скетчи, интермедии, обозрения, сатира на местные и глобальные темы.

Открытие театра было шумным и многообещающим. Собрался весь художественно-театральный Саратов. Нарядная публика, явившаяся для знакомства с «эксцентризмом» нового театра, в основном осталась довольна. Были представлены одноактные комедии «Три путника и оно» А. Луначарского и «Пьеса, которую разорвали» В. Неровного, сатирическое обозрение «Будем безжалостны», «ТЭП РОСТА № 17», пародийное представление «Что случилось на другой день после отъезда Хлестакова», комическая опера «Цыган-премьер» И. Кальмана, жанровые сценки «Жестокий романс» и песенки в исполнении Л. Колумбовой, танец «Дикан». Представление завершилось выступлением хора тэпистов, завоевавшим симпатии публики. Особым успехом у публики пользовались концерны Г. Несмелов и И. Зенин.

Первая «тэпиада» – так решено было называть программы представлений в ТЭПе, шедшая с 7 по 11 сентября 1922 года, при некоторых ее недочетах, все-таки показала, что Саратов обзавелся незаурядным театром, и заставила с интересом ждать следующих программ. И они не замедлили появиться, поражая даже искушенного зрителя своей неожиданностью и разнообразием. Здесь было все: инсценировки классических произведений и пародии на них, фрагменты опер и оперетт, скетчи, эстрадные сценки и обозрения, театр мод, пантомимы, хоры, танцы, серенады. В эстрадном обозрении «В тридцать минут вокруг культпросвета», например, давались пародии на местные учреждения культуры и театрально-зрелищные мероприятия, исполнялись хор нэпманов и кадрили взяточников. В «сценах эволюции любви» представлялись метаморфозы страстей в прошлом и настоящем, а в «журнале



мод» демонстрировались, конечно в сатирическом плане, моды различных эпох. Объектом художественного отображения театра, как отмечалось в местной прессе, становились «кардинал в красной мантии на Реймском соборе и городской в камере сердобского или тетюшинского мирового судьи, китайский богдыхан и пьяные деформированные чиновники, горланящие «чижика», отдельный кабинет парижского ресторана и «фонарики-сударики», вытянувшиеся вдоль родного Пошехонья, менюэт и «Камаринская», Майков и трактирный гитарист, фривольный Бокаччо и сентиментальный Пьеро, революция и канкан». Наименования номерам и спектаклям давались броские, экстравагантные: «Серенада с луной и моралью», «Черт поб», «Диффамация», «Вечвстреродрузизнак» (вечер встречи родных, друзей и знакомых) и т.п. Программы обновлялись почти еженедельно. В середине октября в театре показывалась уже тринадцатая, а в ноябре – двадцатая тэпиада, и номера в них практически не повторялись.

Театр эксцентрических представлений приобретал известность, популярность, вызывая далеко не однозначную реакцию и критику. Одни хвалили его за «новизну и самобытность, злободневность и остроту программ, оригинальность подачи материала», демократичность и раскованность. Другие ругали за безыдейность и мешанину «опереточно-кривозеркально-летучемышиной окрошки», «головотяпство» – желание во что бы то ни стало рассмешить публику. Наиболее объективную, на наш взгляд, оценку театру давал местный еженедельник «Обзрение театральной, литературной, и художественной жизни Саратова», отмечавший: «Безусловно, по своему типу этот театр, как находящийся в непрерывном движении, – наиболее современен, наиболее отражает темп эпохи... ТЭП – театр американизированный, но не в смысле поклонения золоту, а в смысле служения рабочей энергии...

В несущественных и неосновательных нападках на ТЭП всегда чувствуется больше страха за любимое детище, нежели гнева на презренное существо. ТЭП можно побранить, но пропустить новой программы в нем нельзя... За ТЭПом следят слишком взволнованно, и это, может быть, мешает многим из нас быть беспристрастными. Но что ТЭП у всех на виду и у каждого на сердце, сомневаться не приходится!»

Недолго длилось общение саратовского зрителя с новым театром эксцентрики. Уже к концу 1922 года из-за недостатка оригинального репертуара в театре проводятся вечера оперетты, цыганского романса, маскарады и кабаре «с вином, горячей и холодной закуской, полетом аэропланов и бесплатными комплиментами». «Очаг искусства чистой воды на глазах в кабак превращается», – сетовали истые ТЭПманы. Позже на ТЭП «обрушилась эпидемия бенефисов», через которые прошли все ведущие артисты, постановщики. Их в одиночку и партиями стали сманивать в столичные театры. Ведутся переговоры о переезде всей труппы в Киев, Москву. Обостряются материально-финансовые проблемы в жизни театра. Усугубляются противоречия в труппе, в ее взаимоотношениях с другими театральными коллективами и общественностью. Жалуясь на плохую посещаемость старейших саратовских театров, один из искушенных театралов в сердцах восклицал: «Процветают лишь НЭПы и ТЭПы – театральные хамелеоны, умеющие менять окраску в зависимости

от вкусов потребителя, имя которому денежный мешок. Если погибнет ТЭП – потеря не велика. Да и потеря ли вообще для искусства дела, которое, по откровенному заявлению его конференсье, «существует для наживы за счет нэпманов»... Даже лучше, если он исчезнет с саратовского театрального горизонта, как-никак, а эта театральная лавочка отвлекает публику от серьезного театра». И этому несправедливому «пророчеству» суждено было сбыться. Все реже появляются в местной прессе сообщения о представлениях театра, а весной 1923 года он прекращает свое существование. Саратовские газеты писали: «Дальнейшая судьба этого театра неизвестна... С ликвидацией ТЭПа осталась задолженность».

«Арена ПОЭХМА» – под таким странным названием 18 декабря 1921 года открывается новый для саратовцев театр поэтов, художников, музыкантов, актеров. Вдохновителем и генератором театра являлся незаурядный художник-авангардист В.М.Юстицкий (1892–1951). Петербуржец, получивший художественное образование в Вильно, выставившийся в Москве, он в 1918 году по направлению А.В. Луначарского приезжает в Саратов «создавать пролетарское искусство». Юстицкий сразу становится лидером среди левых представителей творческой интеллигенции. «Неукротимая энергия, любовь к искусству, всесторонняя одаренность, широкая эрудиция – все это помогло ему в короткий срок создать коллектив художников, сыгравших большую роль в качественно новом развитии искусства в Саратове», – свидетельствует А. Симонова. Организованное им общество художников нового искусства Саратова (ОХНИСА), ядро которого составили художники самых различных современных направлений Д. Загоскин, Н. Симон, К. Поляков, М. Лавинский, внесло особую остроту и разнообразие в творческую жизнь города. Здесь постоянно проводятся выставки, диспуты, творческие отчеты, вечера, концерты. «Я не жевал, а глотал жизнь, – вспоминал это неповторимое время сам В.Юстицкий. – Делал я это с огромной быстротой и с какой-то особой жадностью». Художник много и увлеченно пишет в духе неопримитивизма, кубо-футуризма, супрематизма, создает проекты подвижных памятников, мостов через Волгу, разрисовывает интерьеры общественных помещений и театральные занавеси. Наконец, под творческим руководством Валентина Юстицкого создается оригинальный театр ПОЭХМА, представляющий творчество поэтов, художников, музыкантов и актеров.

Театр располагался на углу улиц Александровской и Малой Казачьей (ныне М. Горького и Яблочкова), в бывшем кинотеатре «Мурава». В этом сказочном здании, «украшенном в духе старых суздальских палат», все располагало к постижению высокого классического искусства. Лепнина, чеканка, расписной потолок, декоративные панно на стенах, резная дубовая мебель и изразцовая печь в фойе, сработанная в знаменитой Абрамцевской мастерской М. Врубелем и К. Коровиным...

Программная платформа, заявленная группой ПОЭХМА, – «ознакомление зрителя с подлинным искусством современности, без театрального торгашества и низкопробной халтуры», обязывала с должным вниманием отнестись к театру. В его ближайшем репертуаре значились инсценировки «Жиль Блаза» А. Лесажа, сказок Шахерезады, «Сар-

данапал» Д. Байрона, «Мистерия-Буфф» В. Маяковского. На портале сцены начертаны имена «факельщиков театра»: Станиславского, Таирова, Мейерхольда. Устроителями же и главными действующими лицами «Арены ПОЭХМА» явились поэты Г. Пузис, В. Аверьянов, художники и актеры В. Юстицкий (художественный руководитель), А. Райхман, В. Поляков, Н. Симон, Д. Даран, режиссёр Н. Шаров и другие. Ежедневно планировалось давать по два спектакля. Входная плата была довольно высокой по тем временам – десять тысяч рублей.

Все это вызвало большой ажиотаж вокруг нового театра. Саратовцы страстно жаждали общения с ним. Однако уже первое представление ПОЭХМовцев обескуражило и разочаровало публику. Как подмечал театральный обозреватель, «доверчивый зритель, заплатив за билет 10 000 рублей, уходя со спектакля, кратко формулировал свое впечатление: «Эх, ма!» А более ворчливые, ничем не довольные, еще добавляли: «Чтоб вас распузило!»

Чем же так раздосадовал театралов новоявленный творческий коллектив? Отчего не принял нового театра искушенный саратовский зритель? Судите сами. Вот что происходило на сцене у ПОЭХМовцев. В начале представления появлялся художественный руководитель коллектива и заявлял: «К черту эстетику, гниль, вонь старых театров. Все искусство, теперь существующее, – это кишечник, кишечник, уборная...» Юстицкий распинался, махал руками, показывал публике свою спину, на которой красовалось огромное красное пятно, и пояснял: «Костюм наш несовершенен, эта нашивка наглядно рисует и дополняет форму спины». Проходя по сцене, он мазал черной краской по белому листу бумаги и исчезал за кулисами.

Затем выходил на сцену другой артист ПОЭХМЫ, шатаясь и как бы уча свою роль. Следующий, может быть, поэт, художник или музыкант, сидя на авансцене, пишал и мяукал по-кошачьи. Потом выбегала на сцену толпа бесноватых актеров, звонила, горланила, визжала и топала ногами. И далее все в том же плане. И в том же духе. Всем своим действием ПОЭХМА стремилась как бы «влепить» пощечину общественному вкусу, старому художественному театру и заявить о себе как о новом явлении в искусстве.

«ПОЭХМА хочет создать что-то новое, – замечал корреспондент З. Чаган в «Саратовских известиях». – И колотится головой о подмости, шлепается и брыкается, ездит верхом на палочке (пусть зритель видит коня). Достоинство. Оно есть у ПОЭХМЫ. Оно не имеет шарманочных сальностей, «потешных» вульгарностей. Есть бессмыслица, но не грязь».

26 декабря в помещении театра состоялся диспут на тему: «ПОЭХМА – пощечина общественному вкусу», участвовать в котором были приглашены ярые сторонники и противники этого театра. Разговор был заинтересованным и касался насущных проблем пролетарского искусства

– Мы требуем от сцены показа всего здорового, крепкого, светлого, – решительно заявлял один рабочий.

– Нам нужно настоящее искусство, от которого бы росла мысль, – вторил ему другой и, не найдя достойного сравнения, описал большой круг рукой.

– А какое оно, настоящее? – раздается из зала.

– Настоящее?! Моцарт, Гёте, Шекспир, Рубенс, Толстой, Антокольский...
– Это только прелюдия к искусству красных всемирных линий, парирует оппонент.

– Нет, это искусство, размахом и содержанием своим обнимающее всю Вселенную.

– А что же тогда ПОЭХМА?

– ПОЭХМА – красная новь, поднявшая на свои плечи весь земной шар и несущая его к празднику радости и красоты труда.

– Это не искусство. Бесстыдство и наглость... Пощечина!

– Да, пощечина старому театру. Она отвергает, бичует, клеймит прежнюю жизнь.

– Здорово! Не доставало еще вопроса: «В чем смысл жизни?»

– А ты знаешь? Ответь. Кто мы? Зачем живем? Что с нами свершится?

Вот выступает студент. Он защищает ПОЭХМУ, говорит, что это арена борьбы, исканий... выносит приговор старому тлетворному искусству.

Ему возражают. Кричат, что это искания праздных, кувыркание, бессмыслица. Дискуссия кончается за полночь, так и не выявив истины.

Крикливая самореклама, вызывающая взбалмошность, скандалы на представлениях, диспутах, карнавалах привели к тому, что постановлением правления Рабиспроса и художественного отдела ПОЭХМА вскоре была закрыта.

Но не кончилось на этом творчество организатора театра В. Юстицкого. Его безбрежная фантазия и энтузиазм еще многие годы будоражили мысли и чувства жителей Саратова и других городов страны. Даже став жертвой сталинских репрессий и будучи приговоренным в 1937 году к 10 годам лишения свободы, В. М. Юстицкий признавался: «Надеюсь мысленно, что все имеет свой конец и что все идет к лучшему. И в этом конце бесконечности нужно искать разумное утешение. Путь тяжелый и тернистый, но что делать. Я фатально верю, что нужно и предрешиено снова жить и писать вещи, писать непрерывно. Я переполнен, я задыхаюсь под тяжестью тем и мыслей. Осуществить хотя бы $\frac{1}{10}$ того, что гнездится в сознании. Как мало мною сделано для того, что нужно было, а сколько было заложено природой для этого. Это что-то чудовищное по запутанности и неясности».

Анализируя состояние театрального дела в Саратове в условиях НЭПа, местные обозреватели сходились на том, что изменившиеся экономические условия пагубно действовали на творческие коллективы. Их стихийное возникновение, становление и развитие часто проходило вне государственного влияния. В результате сепаратизм, оторванность от жизни, коммерциализация, репертуарная, а порой и творческая несостоятельность приводили многие из них к быстрому крушению. Возник вопрос, как быть с театрами в дальнейшем? Прикрыть их, отпустить на самообслуживание, передать в частную антрепризу или, в конечном итоге, оставить в ведении государства?

В одной из альтернативных программ дальнейшей организации театрального дела в области, выдвинутой Н. Каревым, находим такие предложения: «Государство не может дать в настоящий момент для работы по искусству, по крайней мере в провинции, ничего из общегосударственных фондов. Искусство должно хозяйственно самообслуживаться.

Поэтому задачей политики советских органов должно стать сосредоточение в своих руках лишь обслуживающих себя наиболее крупных предприятий, обеспечение их посещения.

Все оставшиеся предприятия могут сдаваться в аренду коллективам под жесточайшим контролем государства не более чем на год при условии значительной арендной платы. Никакой им государственной поддержки.

Все художественные постановки, спектакли, концерты без разрешения отдела искусств должны быть запрещены. Должен быть усилен художественный контроль. Клубам может разрешаться не более одной постановки в неделю, остальное время они должны уделять студийной работе, руководство которой будет важнейшей задачей в сохранении пролетариата от бушующей вокруг него мелкобуржуазной стихии...

Так органы пролетарской диктатуры, освобождая подлинное искусство от плена и накипи халтуры, приспособленчества к нравам Немецкой улицы, сделают его могучим орудием воспитания живущего подлинными ценностями искусства рабочего человека».

Вот такими кардинальными мерами и жестокой регламентацией работы театрально-зрелищных предприятий предлагалось стабилизировать их деятельность. Были, конечно, и другие, не столь ортодоксальные предложения: увеличить государственные ассигнования на содержание театров, закрепить их за различными ведомствами и организациями, поднять цены на билеты или сделать их совсем бесплатными.

В целях усиления влияния местных органов власти на учреждения искусств в начале 1924 года в Саратове создается Трест театральных, цирковых, кинематографических и фотографических предприятий. «Для объединенного управления и эксплуатации на основах хозяйственного расчета Саратовских государственных театральных, цирковых, кинематографических и фотографических предприятий, – определялось уставом, – образуется «Художественный трест» с непосредственным подчинением его Саратовскому отделу народного образования (ОНО)». В состав этого треста входили театр имени К. Маркса, театр имени Н.Г. Чернышевского, цирк, кинотеатры «Гранд Мишель», «Зеркало жизни», «Вулкан», «Фурор» и «Идеал», фотография и Народный Дворец с закрытой и открытой театральными площадками. Выход предприятий из треста и включение в него других предприятий, а также всякое иное изменение его состава могло производиться лишь с разрешения ГубОНО и ГубЭКОСО. В своей деятельности трест руководствовался законодательством. Уже первые годы работы художественного треста дали определенные положительные результаты. Централизованные им средства и ресурсы направлялись на укрепление материальной базы зрелищных предприятий, создание подсобных цехов и мастерских, постановку спектаклей и организацию гастролей. Кроме бюджетных ассигнований на эти цели использовались оборотные, спонсорские и другие привлеченные средства, что позволило театрам не только погасить задолженность прежних лет, но перейти на хозрасчет и бездефицитную работу.



ЛУЧШЕЕ - ДЕТЯМ

Первая послереволюционная осень. По Саратову расклеены маленькие невзрачные афиши.

«Анонс. В пятницу 4-го октября 1918 года открытие бесплатного для детей пролетариата и крестьян Советского драматического, школьного театра имени вождя рабоче-крестьянской революции Владимира Ильича Ленина. Труппою драматических советских артистов представлено будет: «Синяя птица», пьеса в 7 картинах... Начало спектакля в 5 часов по новому времени. В антрактах играет оркестр военной музыки».

Задолго до начала представления у шикарного особняка Очкинского концертного зала возле «Липок» собралась ребячья толпа. Всем хотелось побывать в этом великолепном театре и посмотреть сказочную «Синюю птицу». Очередь разрасталась, ширилась и к 17 часам растянулась до конца квартала, завернула за угол. И вот заветная дверь отворилась... «Волна детей в уровень стульев быстро двинулась по проходу, захватывая и заполняя один за другим стулья боковых рядов, – пишет очевидец в журнале «Художественные известия». – Разноголосый птичий хор голосов заполнил залу, и, казалось, звуки, тщетно перегоняя один другой, напрасно стремились найти большой простор в небольшом зале. Белые головки детей, обозначенные точками любопытных глаз, плотной каймой унизали ряды стульев и, поворачиваясь вправо и влево, вверх и назад, выскивают и поглощают ненасытным взором то, что до сих пор было для них недоступно. Вспышки голубого огонька, резкие звуки звонка, разогнавшие шум, заставили повернуться в одном направлении сотни пар глаз». На сцену поднялся председатель отдела искусств губисполкома Д.Н.Бассальго. Он поздравил ребят с открытием их специального театра и высказал такие пожелания: «Пусть дети пролетариата ценят свой театр. Пусть они дорожат им, ибо он пока единственный бесплатный пролетарский театр. Пусть дети, идя к нему, помнят, что о них заботятся и думают, и пусть они выносят из театра хорошие, честные мысли».

Прозвучала увертюра, медленно раздвинулся занавес и начался спектакль. Дети дровосека Тиль и Митиль в сопровождении сказочных спутников отправились на поиски птицы счастья. «Сказки, волшебные

сказки снялись с мертвых книжных страниц, сбросили буквенные одежды и показались в полной красоте, недоступной бедной фантазии детей бедноты, знающих в полном разнообразии лишь нужду, – комментировал один из театральных обозревателей. – Пестрый, полный свежих красок узор сказки гонит куда-то вдаль мысли, и словно само собой руки хлопают без усталости, хлопают всему тому, что переполнило радостью, настоящей радостью маленькое детское сердце».

«Синяя птица» произвела целую бурю восторга, – писала саратовская газета. – Смешил всех Сахар с его слащавой улыбкой, леденцами на пальцах... Детишки смеялись и говорили, что да, действительно, только в сказке теперь и заметишь сахар... Смешными показались и «ужасы», высокие фигуры, одетые в белое, вместо лиц – череп, а вместо рук – огромные рукавицы... Тиль и Митиль играли бесподобно. Жаль, что сцена была очень мала... Сценические эффекты были недурно обставлены. Какой визг поднялся, когда показались «привидения» – бумажки, поднятые стремительно кверху на нитке, когда открылась одна из дверей тайной ночи... Дети сыты и чисты, но, и будут воспитываться на шедеврах искусства». Так родился в Саратове первенец детского театрального движения – бесплатный для детей пролетариата и крестьянства драматический школьный театр. «Саратов, – сообщалось в печати, – может гордиться созданием такого театра, ибо это первый бесплатный театр для детей в России».

Открытию детского театра в Саратове предшествовала большая предварительная работа. При Театральном отделе Комиссариата народного просвещения были учреждены постоянные Бюро и Совет детских театров и празднеств, объединяющие педагогов и деятелей искусств. В сферу деятельности Бюро и Совета вошли организация спектаклей для детей, собрание и рецензирование детских пьес и сборников для декламации и пения, организация музея, прокатного пункта костюмов и декораций, издание сборников теоретических и методических материалов, организация курсов для практических работников внешкольного эстетического образования. Одним из первых начинаний Совета и Бюро было создание передвижного детского театра в Петрограде 15 июня 1918 года. Театр подготовил две концертные программы, показанные на различных площадках города, и через полтора месяца закрылся.

Вопрос о создании детского театра в Саратове бурно обсуждался в то же время на заседаниях отдела искусств и Совета народного образования. Было решено выделить для него одно из лучших помещений города – Очкинский концертный зал. Подбирается труппа, определяется финансирование. В одном архивном документе, подписанном председателем отдела искусств Д. Бассальго, читаем: «Совету Народ(ного) Образ(ования) неоднократно я докладывал, что Театр Революции с 1-го сентября будет детский бесплатный театр для школьников. Это будет 1-й театр всей Советской России, ставящий перед собой задачу дать детям бедняков разумное и красивое развлечение и воспитание, что будет чрезвычайно содействовать развитию их и приобщению к нашим коммунистическим идеям».

Однако открытие детского театра, планировавшееся на начало учебного года, задержалось. Не так-то просто было отвоевать роскошный концертный зал Театра Революции у многочисленных претендентов,

отремонтировать его и приспособить для приема юных зрителей. Значительные трудности испытали организаторы при формировании труппы и подготовке детского спектакля. Ведь ни соответствующего репертуара, ни специально обученных актеров, ни практики постановки детских спектаклей в то время не существовало. Все трудности были преодолены благодаря творческому горению и энтузиазму артистов труппы Саратовского бесплатного школьного театра. В архивных документах сохранились лишь фамилии участников представления «Синяя птица»: Андрианова, Борисовская, Дмитриева, Долина, Домбровская, Зилова, Казина, Краевская, Купер, две актрисы Мочаловы, Петрова, Потоцкая, Воронская, Пчелкина, Аткарский, Борский, Каюков, Резников, Смирнов, Соколов, Шлычков.

Режиссером спектакля назван Н.В. Фурсов. Между тем известно, что постановка «Синей птицы» М.Метерлинка была осуществлена еще в июле 1918 года под руководством А.И. Канина в летнем театре парка Вакурова. Видимо, доводка и приспособление этого спектакля к новой сцене также потребовали значительных усилий и времени. И вот в первом октябрьском номере «Художественных известий» появилось сообщение: «Театр «Революция» переименован в «Театр имени Владимира Ленина» и будет предназначен специально для детей пролетариата с постановкой соответствующих пьес». Представления в нем игрались три раза в неделю и начинались в половине шестого. Но ребячья публика за два-три часа до начала стекалась со всего города и всякий раз штурмом брала помещение театра. Стоило больших усилий установить надлежащий порядок и разместить всех заблаговременно запасшихся билетами. В конце каждого действия зал разражался аплодисментами, а по окончании спектакля рукоплескания, крики и музыка сливались в единый торжественный гимн.

Появление первого детского театра в Саратове было радушно поддержано общественностью. «Дети дошкольного и школьного возраста г.Саратова имеют свой театр, – ликовали «Художественные известия». – Этому театру, безошибочно можно сказать, суждено сыграть огромную воспитательную роль для тех, кто является его частым посетителем». В начале деятельности репертуар театра был небогат и не совсем рассчитан на детей: кроме «Синей птицы» ставили «Ревизора» Гоголя, «Хижину дяди Тома» Бичер Стоу, «Женитьбу Бальзамина» А.Островского.

Автором ряда рецензий в «Художественных известиях» на спектакли детского театра был 14-летний мальчик, выступавший под псевдонимом Черный Дядя. Вот что он писал в девятом номере еженедельника: «В бесплатном театре имени Ленина в среду, 16 с/м. (октября – В.Д.) шла по повести Бичер Стоу «Хижина дяди Тома» одноименная пьеса. Зал театра был полон юными зрителями, которые внимательно прислушивались к каждому слову, произнесенному со сцены... Выбор пьесы очень удачен, удачна и постановка. Перед детьми проходит целый ряд картин, в которых они видят силу господина над рабом и ту крепостную зависимость, в которой находятся негры. Нет сомнения, что польза этого театра велика. В общем, играют хорошо, но есть некоторые недостатки чисто технические. Так, например, негритянка Хлоя (жена Тома) – г-жа Томская выходит в белых туфлях с каблуками, и в антрактах в зале вдруг минут

на пять гаснет электричество. Хороша была г-жа Черник (в роли Элизы), понявшая душу матери, любящей свое дитя и отлично передавшая её переживания на сцене. Жорж (муж Элизы) – Гриневиц и Мартынов в роли Тома были превосходны. Конечно, нельзя обойти молчанием и других исполнителей: они были достойны своих партнеров по игре, но об этом в другой раз. Потрясающее впечатление производит на детей сцена продажи Элизы и ее сына Генриха с аукциона».

В этом незамысловатом разборе юный автор указал на сильные и слабые стороны спектакля, дал сравнительный анализ игры актеров. Что ж, как говорится, «Устами младенца глаголет истина». Позже Черный Дядя также непритязательно, но уверенно рецензировал и другие постановки детского театра.

Очень скоро перед художественным руководством театра встал серьезный вопрос: что ставить дальше? Озабоченные такой ситуацией театральные работники Саратова 18 февраля 1919 года специально обсуждали на совещании проблему репертуара для детей. После жарких и продолжительных споров решено было придерживаться классической драматургии и инсценировок «крупных литературных произведений». Вслед за «Женитьбой Бальзамина» в театре имени Ленина ставятся драмы «Без вины виноватые», «Поздняя любовь», «Бешеные деньги» А. Островского, «Цена жизни» В. Немировича-Данченко, «Две сиротки» А. Ф. Деннери, «Нищие духом» А. Потехина, «За монастырской стеной» («Сестра Тереза») Б. Камулетти, «Судебная ошибка» А. Ф. Деннери, «Рабочая слободка» В. Карпова, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Мещане» М. Горького, комедии «Лес», «Светит, да не греет» А. Островского, «Скупой» Ж.-Б. Мольера и «Лесные тайны» В. Чирикова. Для самых маленьких зрителей предназначались сказки «Разборчивый Иванушка», «Волшебный бочонок» и «Три пояса», а также инсценировки по романам М. Твена «Принц и нищий» и Ж. Верна «Дети капитана Гранта».

Сложной для детского театра являлась и проблема формирования труппы. Отсутствие школы специальной подготовки актерских кадров, частая их сменяемость, несомненно, сказывались на уровне создаваемых спектаклей. И вот детским комитетом, сформированным при театре под председательством Д. Н. Бассальго, ставится вопрос об организации детской драматической студии, «задачей которой явилось бы непосредственное выявление сил и способностей юнцов на сцене». В ноябре 1918 года такая студия была создана. Экзамен в нее выдержали 79 учеников, интересующихся «сценической наукой» и показавших неплохие способности. Занятия в студии по выразительному чтению, диктированию, пластике, пению, декламации, мимике, по русской литературе, истории театра, русской драме и театру, изучению ролей и пьес, музыке, искусству будущего вели артисты саратовских театров и приглашенные педагоги. При студии были созданы оркестр народных инструментов и хор. Каждую пятницу показывались дивертисментные концерты.

Театр жил, действовал, развивался. Интерес к нему постоянно возрастал. «Потребность идти в театр наблюдается почти у всех детей, ибо театр действительно облагораживает детскую чуткую душу, – подмечал появившийся у театра юный 14-летний обозреватель – «Черный

дядя». – Театр бывает всегда переполнен детьми и многим даже не удается попасть на спектакль. Желательно было бы увеличение бесплатных спектаклей (их в неделю – 3), что удовлетворило бы всех детей. Билеты в театр выдаются теперь по удостоверениям педагогического персонала и проф(союзных) организаций, что устранило развившуюся спекуляцию с продажей билетов. Можно пожелать этому театру, ставшему местом отдыха будущих граждан, и впредь продолжать свою плодотворную и полезную работу в деле просвещения детей».

Работа по совершенствованию детского театра продолжалась. Опыт этой работы докладывался 18 декабря 1918 года Д.Н. Бассалыго на театральном совещании в Петрограде, был одобрен и рекомендован к распространению. Один за другим создавались театры для детей в Москве, Петрограде, Краснодаре, Харькове, Свердловске и других городах страны. Выполнялась программа народного комиссариата просвещения – создание специальных театров для детей, где «законченными художниками-артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы». У истоков этого замечательного движения стояли А. Луначарский, К. Станиславский, К. Марджанов, Н. Попов, А. Брянцев, Н. Бахтин, Н. Сац, С. Розанов, Н. Огнев, Ю. Бонди, С. Маршак, А. Бруштейн, Л. Браусевич, Е. Васильева и другие известные деятели культуры. Детское театральное движение росло, ширилось и искало наиболее эффективные формы отражения действительности, воспитания подрастающего поколения. Были ошибки, просчеты и перегибы, но в целом создавался ценный опыт нового массового профессионального детского театра.

В 1919 году Саратов становится одним из важных пунктов обороны Советской России. Сюда стягивают свои силы Колчак и Деникин для совместного наступления на Москву. Большинство городов губернии – в руках белогвардейцев. И снова театр переориентирует свою деятельность на работу с красноармейцами. В его репертуар включаются произведения революционно-патриотического и военного содержания. С большим успехом, например, шла пьеса «Красная правда» А. Вермишева, писателя-бойца, казненного в 1919 году мамонтовцами. «Случилось так, – вспоминал Б. Бабочкин, – что пьеса Вермишева «Красная правда» стала одним из моих самых первых театральных впечатлений. Это было давно. Мне было лет пятнадцать. Спектакль шел в 1919 году в Саратовском красноармейском театре имени В.И. Ленина. К театру этому я был близок: там работал мой старший брат. Красноармейский театр пользовался большим успехом у революционного зрителя. Ходила на его спектакли иногда и так называемая «театральная публика», особенно на «Разбойников» Шиллера и «Дурных пастырей» О. Мирабо.

Пьеса Вермишева принималась зрителями-красноармейцами с энтузиазмом, с восторгом. И, как вы понимаете, решительно отличалась от всех других произведений, шедших на сцене этого театра. Мне, конечно, трудно сейчас судить о художественном качестве спектакля. Он подобно пьесе создавался «в разгаре боя» – и, должно быть, ни постановка, ни исполнение не были совершенными. Но чувствовались в нем такая одержимость, такая призывность, такое полное созвучие с революционным настроением зрителей, что успех был громадный». После

спектакля обычно начинался публичный суд над одним из его действующих лиц, заканчивавшийся митингом и отправкой боевых подразделений на фронт.

На гражданскую войну уходили и многие работники театров. Архивные материалы весны 1919 года полны такими сообщениями: «Капельдинер театра Ленина т.Волынский призван на фронт», «Мобилизован администратор театра т.Сокольский», «Отдел искусств Саратовского губисполкома постановил: на основании переговоров с отделом Всеобуча создать батальон особого назначения из деятелей искусств со штабом. Предложить всем заведующим подотделами и администраторам театров в ближайшее время дать свои заключения по вопросу о замене мужчин женщинами». А вскоре и всему оставшемуся коллективу театра имени Ленина суждено было передислоцироваться на новые позиции. Распоряжением Саратовского губисполкома от 16 июня 1919 года ему было предписано «выехать в г.Хвалынский с культурно-просветительными целями и не позже первых чисел июля начать спектакли на новом месте».

Дальнейшая судьба Саратовского детского театра, его творческий рост и развитие неразрывно связаны с Высшими Государственными Мастерскими Театрального Искусства (ВГМТИ), открывшимися в Саратове в апреле 1920 года. Один из инициаторов организации и руководитель ВГМТИ А.М. Роом рассказывал, как непросто удалось в провинциальном городе создать высшее краевое учебное заведение, ставившее своей целью подготовку высококвалифицированных специалистов – «мастеров театрального искусства». Небольшая группа деятелей театра разработала схему и план организации будущих мастерских театрального искусства и представила на утверждение внешкольного отдела губернского отдела народного образования. Затем план, учебная программа и смета были рассмотрены и приняты в республиканском подотделе театрального образования в Москве. Сформированный художественный совет приступил к подготовительной работе по созданию ВГМТИ. С большим трудом было приспособлено под мастерские помещение – бывшие военные казармы. Для его ремонта потребовались «сотни аршин электрического шнура, много саженой отопительных труб, пуды краски, десятки ящиков стекол и т.д., и т.п.».

После ремонта приступили к оборудованию мастерских мебелью, инвентарем и учебными пособиями. Наконец, помещение – с учебными классами, большим театральным залом – было готово, и 7 сентября начался прием заявлений, число которых в ближайшие недели достигло тысячи. 14 сентября начались приемные экзамены, длившиеся две недели, в результате которых было отобрано 120 будущих студентов. 4 октября начался учебный год. В январе следующего года при мастерских открываются подготовительное отделение театрального техникума и краткосрочные курсы, а в марте ВГМТИ перешли в ведение Главпрофобра Наркомпроса республики.

В статье, опубликованной по поводу годовщины курсов, читаем: «На днях праздновали свою годовщину Высшие Театральные Мастерские. Это была преоригинальная годовщина. Ее первая дата относится к тому моменту, как организаторы школы подошли к разрушенному, обезобра-

женному внутри зданию. И вот эти нелепые фантазеры и энтузиасты театрального искусства вцепились в здание зубами и сделали воистину чудеса. Набрали туда горестно сумасбродной пролетарской молодежи, проэкзаменовали ее в грязных руинах здания под вой осеннего ветра и хлест дождя (ведь стекол-то не было в окнах), и принялись за дело. А в результате фантазеры и молодые сумасброды сделали из Авгиевых конюшен – Мастерские-Дворец. Там и театральный кабинет-библиотека, там гимнастический зал, превосходно оборудованные классы, сияющий белизною театральный зал и т.д., куда ни обернись, всюду уют, рабочая простота и своеобразное изящество».

В 1922 году мастерским театрального искусства передается здание бывшего театра имени Ленина, и после «фундаментального ремонта» принимается решение по воссозданию в нем детского театра. Еще в октябре в губернской прессе появляются объявления: «Опытный театр ВГМТИ открывается в помещении б(ывшего) театра имени Ленина. В репертуаре театра – детские пьесы»; «В настоящее время в ВГМТИ идет серьезная подготовка репертуара к открытию опытного театра. Интенсивная работа идет в мастерских героического и романтического театра Ю.А. Смирнова. Также работает и мастерская С.Е. Неделина...»; «В мастерской А.М. Роома пойдет детективная мелодрама в гротескном преломлении. В постановках будут заняты как непосредственно мастерские, так и техникум».

И вот 31 декабря спектаклем «Несмеяна» Ю. Бенедикта вновь открывается бесплатный детский театр в Саратове. Постановку этой пьесы с «включением ряда сцен, интермедий, танцев и плясок» осуществил студент выпускного курса Л. Дашковский. В постановочную группу входили режиссер А. Роом, художник Н. Суворов и музыкант А. Митюшин. «То, что дано первой постановкой, указывает на безусловно верный подход к задачам детского театра, – подмечал рецензент. – Подход этот заключается в том, чтобы по возможности сблизить сценические подмостки с зрительным залом, заставить детей активно переживать происходящее на сцене. Цель была достигнута отчасти рядом приемов, заимствованных из практики современного театра для взрослых, а, главным образом, свободной, непринужденной заразительной игрой».

К достоинствам постановки следует отнести упрощенный стиль декораций работы художника Суворова – серые сукна с художественной проработкой лишь основных деталей (двери, деревья). Это не отвлекает внимания лишним нагромождением подробностей и сосредотачивает весь интерес маленьких зрителей на разворачивании действия. Хороши были грим и костюмы всех действующих лиц. Вполне достигла цели игра. Ставивший пьесу студент ВГМТИ Дашковский показал себя «вдумчивым, умелым режиссером». Единственное, чего советовал избегать в будущем критик, так это «грубых приемов циркового паясничанья с заушениями, развинченными движениями, подчеркнутым гоготанием вместо свободного, естественного смеха», которые не приличествуют в детских постановках.

Представления в детском театре давались три раза в неделю, билеты распределялись по детским домам, школам, детским учреждениям. Артистами, музыкантами, танцорами, административным и обслужи-

вающим персоналом в театре были сами учащиеся мастерских и зачастую совмещали эти роли.

Старейший участник тюзовского движения в Саратове Г.С. Дыбов вспоминал: «Сейчас уже, пожалуй, точно не скажешь, когда и кому в голову пришла мысль возродить в Саратове детский театр. Но такой факт в его истории есть. В начале 20-х годов учащиеся ВГМТИ давали (хотя и не каждый день) спектакли для детей. Руководил нами тогда Абрам Матвеевич Роом... А одно лето путешествовали целым театром. По образцу ТЭПа, театра эксцентрических представлений, работавшего в нашем здании, создали свой ТЭМП. Театр эксцентрико-музыкальных представлений. Только направленность его была несколько иной. Так, одна наша оперетка называлась «Буржуй в аду».

Вот в такой атмосфере мы тогда жили и творили, так работал наш детский театр. Мы были молоды, порывисты, горячи, полны сил и желания приносить людям пользу. Нас было много, и мы буквально дрались за роли. Не охлаждали наш пыл и те жестокие требования, которые предъявлял нам Роом. Он, понимая театр как искусство синтетическое, требовал от актеров умения петь, танцевать, быть акробатами, гимнастами и т.д. И только энтузиазм, которым жили мы, вся страна, помогал нам жить и творить в полную силу».

Вслед за детским при государственных мастерских открывается Показательный театр, где силами тех же учащихся и их наставников предполагалось ставить спектакли, «являющиеся опытом разрешения современных театральных идей». К постановке в этих театрах были запланированы «Принцесса на горошине» по сказкам Андерсена, «Две сиротки» Деннери и Кормона, «Финист Ясный Сокол» Е. Васильевой и С. Маршака, «Король Арлекин» Лотара, «Ушат» Аденис, «Шутники» и «Гроза» А. Островского, «Гартюф» и «Ревность Барбулье» Мольера, «Флорентийская трагедия» Уайльда, «Саламанская пещера» Сервантеса, «Горе от ума» Грибоедова, «Ужин шуток» Сем-Бенелли, «Паяцы» Леонковалло, «Царская невеста» Римского-Корсакова и другие разножанровые произведения. Постановка их осуществлялась в творческих мастерских М.И. Велизарий, Н.А. Смирнова, С.Е. Неделина и молодых талантливых режиссеров А. Роома, П. Удалова, В. Гольцева, Л. Дашковского.

О «Принцессе на горошине» по Г.Х. Андерсену рецензент писал: «К плюсам нового детского спектакля, кроме хорошо стилизованных декораций, следует отнести определенно наметившееся стремление ввести в действие кое-что из буффонных приемов и «манер преувеличенной галантности», которыми, можно сказать, создали себе популярность ВГМТИ, – это гармонирует с тем стилем легкого шаржа, в каком ставит Показательный театр вообще детские пьесы и нравится детям».

Детские спектакли Показательного театра ВГМТИ привлекали к себе внимание продуманностью замысла и основательной «художественной постановкой». Как характерную особенность этого театра критики подмечали содержательное осмысленное поведение на сцене не только актеров первого плана, но и «второстепенных», которые не просто «присутствуют», а всем существом выражают свое отношение к разворачивающемуся действию. Высоко ценились присущие детскому театру

яркая красочность, выразительность, музыкальность, веселость и праздничность. Новым шагом в этом направлении стала инсценировка андерсеновской сказки «Соловей». «Постановка изящной сказки о соловье и китайском богдыхане удачно выдержана в стиле китайских миниатюр, – писал местный театральный обозреватель. – Декорации, костюмы, грим, музыкальные мотивы разработаны там в упрощенном схематизированном виде, который наилучшим образом закрепляет эстетическую сторону театрального ансамбля в сознании зрителя. Световые эффекты – китайские фонарики, китайские тени (появление смерти у постели богдыхана), эффектная картина захода солнца – успешно расцвели спектакль, и без того достаточно красочный... В частности, разработанная режиссером данного спектакля А. Роомом мимическая картина «китайских церемоний» была великолепна и служила источником заразительного смеха у маленьких зрителей».

Будучи человеком яркой творческой индивидуальности и необузданной фантазии, А. М. Роом сам создавал неповторимые захватывающие спектакли и того же добивался от своих воспитанников. Следующая его постановка – «Синяя борода» П. Шенка – была вся пронизана турецким духом и колоритом, а работа Л. Дашковского «Бум и Юла» выдержана в приемах уличного театра. Показательный театр ВГМТИ инсценировал на своих подмостках «Суд над отцом Сергием», героем повести Л. Толстого, знакомил своих зрителей с опытно-героическим театром известного поэта и режиссера Вадима Шершеневича и с входящим в моду в столице шумовым оркестром Джаз-бандом. И наряду с этим в творческих мастерских театрального искусства ставятся трагедия «Моцарт и Сальери» Пушкина, драмы «Гроза» Островского и «Жак д Амур» Золя, комедии «Свадьба» Чехова и «Сганарель» Мольера, французский народный фарс «Адвокат Патлен», буффонная оперетта «Саламанская пещера», опера «Царская невеста» Римского-Корсакова и другие спектакли отечественной и зарубежной классики. Постановку их под руководством умудренных мастеров сцены осуществляют студенты-выпускники Е. Мерц, В. Гольцев, П. Удалов, В. Державин и другие. Многие воспитанники саратовских высших театральных мастерских впоследствии стали заметными театральными деятелями с оригинальными творческими взглядами и своеобразием в актерском мастерстве.





ИМЕНИ Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Интенсивная музыкальная жизнь Саратовской губернии до революции и в первые годы советской власти создала предпосылки для рождения государственного оперного театра в Саратове. Идея эта будоражила умы многих местных деятелей искусств и театральной общественности. За ее воплощение берутся известные вокалисты, профессора Саратовской консерватории М.Е. Медведев и Н.И. Сперанский. Они организуют при отделе искусств Совета народного образования вокально-музыкальную секцию, составляют списки оперных певцов и оркестрантов из числа местных артистов и выпускников консерватории.

По их инициативе 10 марта 1918 года в Народном Дворце отделом искусств проводится собрание всех заинтересованных музыкально-сценических деятелей «Об организации оперного дела в Саратове» и учреждается рабочая комиссия по созданию оперного театра. Комиссия совместно с отделом искусств открывает бесплатную школу для подготовки артистов хора и объявляет в нее конкурсный набор, предлагая фабрично-заводским комитетам, профсоюзным, партийным комитетам рекомендовать лучшим своим певцам явиться на экзамен. Одновременно организуется и оркестровая студия, куда приглашаются на учебу и переподготовку все способные музыканты и капельмейстеры. Конкурсный отбор проводится и среди студентов местной консерватории.

М.Е. Медведев и Н.И. Сперанский командированы в Москву для приобретения театрального реквизита, костюмов и заключения договоров со столичными артистами. Владея отличной школой и огромным практическим опытом театральной работы, они успешно справляются с возложенными на них обязанностями.

Выпускник Саратовского музыкального училища и Московского госуниверситета Николай Иванович Сперанский брал уроки вокала и актерского мастерства у К. Эверарди, С. Рахманинова и Г. Федотовой. Дебютировав в 1901 году на сцене Московской частной оперы, он вскоре становится ведущим артистом Тифлисского, а затем и столичного оперного театра С. Зимина. Обладая широкого диапазона драматическим

баритоном, Н. Сперанский спел многие партии отечественного и зарубежного оперного репертуара. С 1916 года, оставив сцену, он вел режиссерскую и преподавательскую работу в Саратове.

Михаил Ефимович Медведев, еще будучи студентом Московской консерватории, стал первым исполнителем партии Ленского в учебном спектакле «Евгений Онегин» и получил благословение самого П.И. Чайковского. По окончании консерватории он солирует в оперных театрах Киева, Харькова, Одессы, Таганрога, Тифлиса, Нижнего Новгорода, Казани, Самары, Воронежа, Саратова, Екатеринбурга. Дебютировав в 1891 году на сцене Большого, а на следующий год и Марининского театров, М.Е. Медведев исполнял партии Рауля, Ленского, Собинина, Германа, Отелло, Васко да Гама, Хозе, Финна и многие другие. Вскоре, оставив казенную сцену, он до 1916 года вновь гастролирует в провинции, где возглавляет некоторые оперные труппы. В 1898-1900 годах с большим успехом концертирует в США и Канаде. С 1909 года М.Е. Медведев ведет педагогическую работу в Москве, Киеве, Ростове-на-Дону, а с открытием в 1912 году Саратовской консерватории становится ее ведущим профессором по классу вокала. Его ученики: А. Дроздов, А. Мозжухин, Ф. Мухтарова, Г. Пирогов, Л. Русланова, М. Скибицкая, Б. Хохлов – становятся знаменитыми вокалистами нашей страны.

Известность и авторитет М.Е. Медведева и Н.И. Сперанского в столичных театральных кругах способствовали удачному проведению их переговоров с администрацией, постановщиками и актерами московских театров. Их стараниями в труппу Саратовского оперного театра без аванса и подъемных приглашаются меццо-сопрано – Каллинович-Беннинг, Зибарова, Шерашевская, Малинина, лирико-колоратурные сопрано – Александрова, Быкова, Радугина, лирические сопрано – Милова, Смирнова, Сабоневская, Владимирова, тенора – Шебалин, Левитский, Яковенко, Мархиль, баритоны – Забелло, Петров, Сживов, Семенов, Гаврилов, Горский, басы – Лобанов, Шерашидзе, Суходольский, Леонский, Сердюков. Солистами в оперную труппу были также приняты студенты-выпускники Саратовской консерватории Лосева – лирическое сопрано, Шебуева – меццо-сопрано, Д. Дроздов и М. Засецкий, М. Скибицкий – лирические тенора, К. Алексашин – баритон и другие. Дирижерами театра были приглашены К.С. Сараджев, М.К. Купер и В.Я. Морской, балетмейстером – Трояновский и М.И. Сперанский, режиссером – М.Б. Говоров. Театральные костюмы и парики были взяты безвозмездно по договору у С. Зимина и А. Талдыкина. Руководители московских театров даже направили в Саратов своих портных и пастижеров.

В поисках помещения для оперы ее организаторы остановили свой выбор на бывшем Очкинском театре, который более всего соответствовал предъявляемым требованиям. Кирпичное ажурное здание на Соборной площади, крохотное фойе, узкие коридорчики, трехъярусный зрительный зал с амфитеатром и лоджиями, небольшая сцена и замечательная акустика. Но все это находилось в запущенном состоянии и требовало капитального ремонта. Его решено было осуществить в небывало короткие сроки – два месяца. Реквизит получали большими партиями, в основном из органов ЧК. Вещи были ценные и старинные: стильная

мебель, статуи, картины, часы, посуда, одежда, сукна. Режиссерская коллегия осматривала их и распределяла по назначению.

Вскоре собралась вся театральная труппа и начались репетиции. Решено было сразу подготовить 5-6 спектаклей и первым – «Снегурочку» Н.А. Римского-Корсакова. Выбор этот был не случаен. Устроители оперного театра в Саратове изначально задумывали его как театр для самых широких слоев населения и назвали именем выдающегося русского композитора Н.А. Римского-Корсакова. «Солнце русской музыки, великий музыкальный изобразитель красот и своеобразия празднеств и обычаев родного народа Николай Андреевич Римский-Корсаков, – писалось в программке первого спектакля, – в своем творчестве преимущество отдавал вокальному искусству, где он совершеннейше сочетает поэзию звука и слова, украшая это достижение гениальной непревзойденной инструментровкой. Значение его в родной музыке безмерно, особенно же ценно его внимание и бережная любовь к творчеству народа – струнам его души – песне! Пользуясь народными мелодиями для своих произведений, он из всех красок своей палитры гениального инструментатора создал чудное украшение песням родного народа, оставляя их бесценную красоту во всей неприкосновенности. Исполняемая для открытия сезона опера «Снегурочка», созданная в 1880 году, является шедевром оперного искусства; она любимое детище автора, в своей летописи он говорит: «Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, как Снегурочка, Лель или Весна...»

Во вторник 1 октября 1918 года состоялось торжественное открытие Саратовского оперного театра имени Н.А. Римского-Корсакова. «Трудно передать то настроение, – отмечали тогда саратовские «Известия», – которое царило в переполненном зале театра на открытии Советской оперы. Партер и яруса заполнили рабочие, солдаты, служащие и молодежь. На сцене собралась вся труппа во главе с руководством, представители общественности города. Произносились приветственные речи и напутствия творческому коллективу. В заключение собравшиеся исполнили в сопровождении оркестра «Интернационал» и был показан первый спектакль «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова».

Непосредственный участник открытия саратовской оперы Д.Н. Бассалыго вспоминал: «Я с большим наслаждением прослушал спектакль. И как актер и режиссер был искренне взволнован постановкой, прекрасным звучанием оркестра, дирижировал тов. Сараджев – талантливый дирижер, выразительно и четко ведущий оркестр, который у него звучал то мягким и нежным пиано, то мощным полноценным и радостным аккордом неиссякаемой силы жизни и ее юности. Хорошо собранный оркестр, имеющий в своем составе профессоров консерватории, первоклассных оркестрантов, делали честь Н.И. Сперанскому, М.Е. Медведеву, М.Б. Говорову и К.С. Сараджеву. Благородное пение артистов носило печать серьезной вокальной и музыкальной с ними работы. Видно было, что с каждым артистом занимался опытный руководитель, большой мастер, каким являлся Н.И. Сперанский, отдающий много сил и внимания постановочной части оперы, вместе с опытным, серьезным режиссером

Говоровым. Выдающийся певец Медведев, мастерство вокального пения которого высоко оценивалось многими композиторами, музыкантами, был ответственным распорядителем оперы и вносил свой творческий талант, знания оперного дела и музыки во все подразделения этого сложного театра. Режиссер Говоров живо и динамично поставил все массовые сцены. Все эти сцены жили так естественно, что зритель, увлеченный действием, забывал, что это только театр, а не настоящие сцены жизни и боренья. Прекрасно звучал хор. Такой хор украсил бы и столичный театр. Балет, которым руководил Трояновский, не отставал от общей композиции спектакля. Каждый акт, отдельные сцены и арии певцов шумно принимались зрителями, которые требовали повторения, не считаясь с тем, что опера затягивалась. Я радовался, слушая аплодисменты, и думал, как сильны люди и какие могут делать они великие дела, когда у них есть добрая воля, вера и любовь к тому, что они делают».

На следующий вечер «шедевр оперного искусства» Н.А. Римского-Корсакова повторился. Студент консерватории М. Улицкий, скрываясь под псевдонимом Перышко и Сурдинка, по этому случаю опубликовал хвалебную рецензию в «Художественных известиях», в которой отметил артиста Мархилия в роли Берендея, артистку Каллинович, блеснувшую в партии Леля, Суходольского в роли Мороза, Смирнову в партии Купавы и Александрову в заглавной роли Снегурочки, «давшую сценический и вокально-верный образ».

Вскоре на сцене Саратовского театра появляются оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Демон» А.Г. Рубинштейна, «Аида» Дж. Верди, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бизе. Спектакли эти ставились в сложных условиях, с большим дефицитом постановочных и материальных средств. И все же в них чувствовалось стремление сохранить лучшие традиции русской реалистической народной оперы. Рецензенты хвалили работу постановщиков по созданию синтеза музыки, пения и литературного образа спектаклей, глубокое раскрытие каждого образа, ансамблевость массовых народных сцен. Оценивая постановку «Демона» как большое достижение театра, они отмечали «целостность спектакля, уверенное звучание оркестра, хора и солистов. Демона впервые пел Петров, обладатель звучного, как нельзя лучше подходящего к партии баритона. Артист, видимо, немало работал над партией, что чувствуется в звуковедении и той легкости, с какой он владеет верхами... Без оговорок прекрасна Тамара – Владимирова. Голос ее звучал исключительно свежо и легко. Мастерски тенор Яковенко провел короткую, но благодарную партию Синодала. Благороден и красиво звучен Гудал у Сердюкова. Хорош и старейший слуга. Безукоризнен, особенно внешне, Ангел». Вместе с тем строгой критике подверглись выступления кордебалета и мужской части хора в финале третьего действия. В «Пиковой даме» пресса хвалила стройность игры оркестра и хор под руководством дирижера В. Морского, грандиозность обстановки спектакля и «массу благородных ролей во главе с мощной фигурой Германа». В «Кармен» порадовала слушателей вдохновенная игра исполнительницы главной партии Шерашевской: «У артистки сильный, теплого тембра голос и глубокая музыкальность».

Своим ярким, зажигающим исполнением она увлекала и других партнеров по сцене: Микаэлу – Савинову, Эскамилью – Смирнова, придавая цельность и выразительность спектаклю. «Риголетто» также привлекал слушателей незаурядным составом исполнителей, среди которых выделялись Мархиль – Герцог, «как нельзя лучше обнаруживший мягкость и красоту своего звука», «обладательница завидного стаккато» Александрова – Джильда и благородный Марулло – Горский с «красивого тембра голосом». В «Фаусте» критики не принимали «немошных» исполнителей главных партий, кроме Малининой (Зибель) и Бенина (Марта), а в «Евгении Онегине» решительно не соглашались с декорациями последней картины в гостиной княгини Греминой.

Оперный театр с первых дней своего существования находился под пристальным вниманием местной прессы. Молодые рецензенты порой слишком строго и категорично относились как к выбору его репертуара, так и к постановке, исполнению отдельных произведений, партий. Критиковали часто невзирая на лица и авторитеты. И вместе с тем критика эта была в основном искренней и доброжелательной. Оценивая первые итоги работы саратовской оперы, «меломаны» замечали в «Художественных известиях»: «Прежде всего, без сомнения, великолепен хор. Достаточно силен оркестр, но он не полон и его нужно непременно пополнить теми инструментами, которых недостает. Из исполнителей вполне на своем посту многие, но частое злоупотребление их способностями умаляет во много раз их достоинства. Так, например, бас Суходольский дал очень живые типы Мороза, Гудала, Гремина, являя при этом благородство звука и изящность исполнения, но совсем не подходит артист для партии Мефистофеля. Меццо-сопрано Каллинович с большим успехом выступала в партиях Леля, няни, Амнерис, но не подходит совершенно для Кармен. То же можно сказать и о других, но ведь режиссер и сам это знает отлично и не должен глядеть сквозь пальцы».

Далее «меломаны» поднимали ряд резонных вопросов о необходимости дополнительного приглашения в театр одаренных дирижеров, режиссеров, декораторов и исполнителей, особенно теноровых партий. Иначе – делался категоричный вывод – опера погибнет.

Конечно, разом решить все насущные проблемы театра было невозможно, но действенные меры по укомплектованию творческого состава саратовской оперы и поднятию уровня ее спектаклей принимались. В этих целях М.Е. Медведев и Д.Н. Бассалыго неоднократно выезжали в Москву, Петроград, обращались за поддержкой к самому комиссару народного просвещения. «В хмурый осенний петроградский день, – рассказывал Д.Н. Бассалыго, – мы приехали к А.В. Луначарскому. Секретарь заявила нам, что он очень занят и не может принять нас. Я просил передать наркомму записочку с несколькими словами, что мы из Саратова и не задержим его. Анатолий Васильевич пригласил нас немедленно, к смущению секретаря. Когда я обернулся к нему, то увидел восхитительную картину: Анатолий Васильевич обнимал Михаила Ефимовича, говоря: «Я так рад Вас видеть, Михаил Ефимович. Сколько наслаждения Вы доставили мне своим незабываемым пением в Киеве, когда я был студентом. С какой радостью я Вас слушал в опере и концерте.

Садитесь, дорогой Михаил Ефимович». И мы тут же стали беседовать. Я передал Анатолию Васильевичу свой доклад в сборнике «К годовщине революции», кратко рассказал, что у нас делается в театре, кино, художественных мастерских. Михаил Ефимович рассказал об опере. Анатолий Васильевич слушал нас с большим удивлением. Потом спросил, как бы не веря своим ушам: «И все это вы проводите на хозрасчете? Прямо удивительно». И попросил нас зайти на квартиру через день, чтобы он успел прочесть и обсудить мой доклад. А.В. Луначарский принял меня с Михаилом Ефимовичем Медведевым у себя дома. У него была маленькая чистенькая комнатка, простая обстановка. Дружески разговаривая с нами, он с большой товарищеской теплотой сказал мне: «Результаты, которых вы достигли с товарищами в столь короткое время и без государственной дотации, замечательны. Нам следует ехать в Саратов учиться у вас, как надо организовывать театральное дело и работать. Наркомпрос готов всячески помогать вам в дальнейшем в развитии ваших театров и искусства». А.В. Луначарский передал Д.Н. Бассалыго ряд распоряжений и ходатайств в местные органы власти, которые способствовали упрочению положения театра. Результатами этих поездок также явилось приглашение в саратовскую оперу замечательных вокалистов Ф. Мухтаровой, М. Куренко-Гонцовой, Н. Геликонской, В. Бойко, А. Смирнова, Б. Томского, Е. Бермяты, В. Любченко, Ю. Кипоренко-Даманского, В. Яковенко и других.

Фатма Мухтарова до поступления в Саратовскую консерваторию была бродячей певицей. С восьми лет она скиталась по городам России, пела и танцевала под шарманку на улицах и базарах. В Саратове ее талант покорило местного искусствоведа, журналиста Н.М. Архангельского и других благотворителей. Они устраивают ей публичные концерты и просмотры, благодаря чему она определяется на учебу в консерваторию, в класс М.Е. Медведева. По окончании консерватории певица поступает в Московскую частную оперу С. Зимина, где ее основными партнерами были Ф.И. Шаляпин и Л.В. Собинов. По зову своего учителя она возвращается в ставший родным Саратов и сразу выступает в своих коронных партиях – Кармен и Аиды. Н.Н. Боголюбов, видевший актрису в этих ролях, писал: «В таланте Мухтаровой – этой вчера еще «девушки с шарманкой» все блестело золотом – голос, фигура, глаза, движения, неподдельный темперамент».

Мария Михайловна Куренко-Гонцова, выпускница Московской консерватории, в 1914 году дебютировала на сцене Харьковской оперы. Благодаря замечательной колоратуре, привлекательной внешности она сразу стала одной из ведущих исполнительниц партий Снегурочки, Розины, Маргариты, Микаэлы. Ее приглашают в Саратов. Однако пела здесь она недолго, так как вскоре стала солисткой Большого театра, а с 1924 года выступала за рубежом. Саратовская пресса тех лет восхищенно писала о ней: «Прекрасный голос, чистая, четкая колоратура, наличие серьезной школы – все это ставит Куренко-Гонцову в первые ряды оперных певиц».

Обладатель редкого драматического тенора Ю.А. Кипоренко-Даманский не получил начального музыкального образования. Бросив

сапожное ремесло, начал петь в хоре Харьковской оперной труппы. Здесь же дебютировал и в первых сольных партиях. С 1908 года выступал в частных антрепризах по городам Украины, Поволжья, Сибири и Дальнего Востока. В 1911–1919 годах работал в театрах Москвы, откуда и был приглашен в саратовскую оперу. Уже тогда в репертуаре певца было больше сорока различных партий. А ему еще предстояло пройти стажировку в Италии, снова исколесить всю страну, выступать в оперных театрах Польши, Италии и Испании.

Выходец из крестьянской семьи, Владимир Федорович Любченко после смерти родителей с 10 лет служил хористом, а затем актером в украинской труппе. Учился пению в Московском музыкально-драматическом училище и стажировался в Милане. До Саратова работал в оперных театрах Тифлиса, Харькова, Баку, Риги, Москвы. Пленив саратовцев исполнением партий Онегина, Эскамильо, Риголетто, Фигаро и Валентина, он долгие годы будет петь в Киеве, Одессе, а потом и в Большом театре, где удостоится почетного звания заслуженного артиста России, профессора.

В первые годы существования саратовской оперы на ее сцене выступали преподаватели и профессора Саратовской консерватории, в прошлом блистательные вокалисты М.М. Скибицкая, Н.И. Сперанский, А.М. Пасхалова и другие.

Алевтина Михайловна Пасхалова родилась в Саратовской губернии, в интеллигентной семье. Музыкальное образование получила в Саратовском институте благородных девиц, в Московской вокальной студии и консерватории. Дебютировала на сцене Московской частной русской оперы С. Мамонтова, где в 1898 году выступила в партии Снегурочки в спектакле, которым дирижировал сам Н.А. Римский-Корсаков. Пела в театрах Казани, Перми, Саратова, Нижнего Новгорода, Москвы, Петербурга, Екатеринодара, Харькова, Кишинева. Стажировалась и концертировала в Милане, Генуе, Вероне. Ее лирико-колоратурное сопрано «хрустально-чистого тембра, с густым низким регистром» покорило сотни тысяч слушателей в нашей стране и за рубежом. С 1915 года А.М. Пасхалова жила в Саратове, принимала активнейшее участие в создании государственного оперного театра и преподавала в консерватории. Ее репертуар включал свыше 60 оперных партий и сотни камерных произведений.

Эти великолепные солисты укрепили творческий состав саратовской оперы, значительно обогатили и расширили ее возможности. Ранее поставленные спектакли с вводом новых исполнителей зазвучали гораздо полнокровнее, ярче. Профессор М. Гордель, например, так оценивал спектакль «Евгений Онегин», просмотренный им 26 января 1919 года: «Постановку и исполнение «Онегина» можно назвать ярким событием в оперной жизни Саратова. Прекрасная постановка оперы в целом, отлично задуманные и так же проведенные детали, на которых отдыхает глаз после прескучнейшего и заученного шаблона. Собраны в один спектакль отличные певцы – все это сделало его интереснейшим и заслуживающим полной и справедливой похвалы. В этот вечер на сцене советской оперы яркой звездой заблистала певица Пасхалова в роли Татьяны. Идеальное соединение верно понятого типа и прекрасного пения составляют

незабываемый образ. Любченко – Онегин пел больным, но это не помешало артисту блеснуть всеми хорошими качествами своего исполнения. Ленский – Мархиль, Ольга – Деликонская и Гремин – Шерашидзе провели свои партии в мягких привлекательных тонах. Дирижер В. Морской ведет оперу с полным знанием своего дела».

Постепенно репертуар саратовской оперы расширяется за счет произведений мировой классики. Вскоре в афише театра, помимо прежних регулярно идущих произведений, появляются «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Вертер» Ж. Массне и «Травиата» Дж. Верди. Рецензируя первый спектакль, критики с удовлетворением отмечали: «Постановка оставляет прекрасное впечатление. Оркестр был безукоризнен – зал приветствовал исполнение увертюры долго не смолкавшими аплодисментами. Все артисты были как никогда на своих местах, но все в целом заслуживает маленького упрека за избыточную шумливость в третьем акте. Мы уверены, что столь внимательно созданная постановка будет пользоваться заслуженным успехом у публики».

Отклики в местной прессе на постановку оперы Ж. Массне «Вертер» предварялись общими замечаниями о его творчестве в целом, а затем уже характеризовали основных исполнителей: «В отчетный вечер партию героя пел Мархиль, которому особенно удались стансы Оссиана – «О, не буди меня...», где артист блеснул прочувзованностью исполнения. Шарлотта в исполнении Каллинович полна благородства и безупречно вокальна. Альберт (Смирнов) и Софи (Александрова) были на местах. Хорош, сценично и вокально, всегда безупречный Суходольский (Судья)... «Вместе с тем, серьезного упрека на сей раз заслужил оркестр, «заглушавший» солистов, особенно в первом действии».

Наряду с похвалами театру дотошная критика настоятельно требовала обратиться к лучшим твореньям мирового и особенно отечественного оперного наследия. «Пора, наконец, вынимать из-под спуда лучшие образцы музыкального творчества и сделать достоянием не только столичных, но и провинциальных сцен, – призывал И. Голиков. – Начну с опер Римского-Корсакова, благо и опера у нас называется его именем. Почему не возобновляются «Садко», «Царская невеста», «Майская ночь» и почему не приняты, наконец, меры к постановке незнакомых в провинции его опер «Псковитянка», «Кашей», «Сказка о золотом петушке», «Сказание о невидимом граде Китеже» и др.». Далее назывались многие оперы М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова, В.И. Ребикова. В заключение автор резюмировал, что «пора вдохнуть в оперу новый дух...» При всех имевшихся тогда трудностях и лишениях руководство саратовской оперы не собиралось «почивать на лаврах». Уже к концу года оно порадовало своих зрителей премьерой «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова, еще раз подтвердив неформальную причастность театра к имени великого композитора. Вот как отзывались знакомые нам по прессе этих лет Перышко и Сурдинка об этом спектакле: «Милое впечатление оставила последняя постановка советской оперы «Майской ночи». Чувствуется, что над ней немало потрудились все. Даже художники на этот раз заслуживают искренних похвал. Довольно славно выполнены декорации первого и третьего актов –

украинский пейзаж с характерными хатками и четкими звездочками на голубом южном небе. В целом спектакль можно назвать образцовым».

В начале следующего года саратовских меломанов ждало еще одно незаурядное событие – постановка вагнеровского «Тангейзера». Известно, что оперное творчество Рихарда Вагнера, являющееся квинтэссенцией не только музыкального, но и всего художественного наследия XIX века, становится своеобразным мерилom творческого потенциала оперного коллектива. Постановка оперы великого композитора требовала расширенного состава хора и оркестра, специальной подготовки вокалистов и особых сценических возможностей. И уже само обращение саратовского театра к «Тангейзеру» свидетельствовало о достижении театром определенного художественного уровня. Как же справился коллектив с этой сложной задачей? Отвечая на этот вопрос, профессор консерватории А.Н. Дроздов писал о постановке: «Спектакль оставил отрадное симпатичное впечатление, хотелось поблагодарить руководителей за ту напряженную работу, которая угадывалась в каждом отдельном моменте спектакля. Очевидно, немало поработал над оркестром дирижер В. Морской: в ответственных моментах, например в увертюре, оркестр звучал вполне добропорядочно... Хорошо справились со своей задачей и исполнители вокальных партий. Исполнитель труднейшей по тесситуре и драматической напряженности партии Тангейзера г.Бойко вполне преодолел все вокальные трудности своей партии. Он мог бы считаться хорошим Тангейзером, если бы ему не вредила значительная связанность и робость сценических движений. Хорошо исполнила г-жа Мирова партию Елизаветы, придав, впрочем, чрезмерно драматические черты этому, по существу лирическому, нежному образу. Увлечательный образ Венеры дала г-жа Смирнова, обладательница сильного и чистого верхнего регистра и несколько неустойчивого по тембру медиума... Прекрасное впечатление оставил г. Любченко (Вольфрам) как исполнением вокальной стороны своей партии, так и ее сценическим воплощением... Музыкально и сценически естественно провел свою роль (Ландграф) г.Суходольский...Хоры были хороши, кроме закулисного хора молодых странников (конец второго действия), звучавшего неуверенно и сильно расплывавшегося... Итак, не будем много критиковать, вместо этого поблагодарим руководителей оперы и участников спектакля за их прекрасный художественный труд».

Своими успехами в этот период времени театр во многом был обязан коллегиальному руководству им. Его на новых демократических началах осуществляло режиссерское управление во главе с М.Е. Медведевым, куда, кроме него и Н.И. Сперанского, входили режиссер, два дирижера, администратор и специалист отдела искусств. При театре существовал также совет из представителей оркестра, хора, балета, солистов и обслуживающего персонала. Этот коллегиальный орган определял всю кадровую, репертуарную и художественную политику театрального коллектива, регулировал взаимоотношения, решал основные производственные и творческие проблемы. Комплектование творческого состава осуществлялось в основном на конкурсной основе, через созданные при театре хоровую и балетную студии. Солисты и оркестранты принимались

по срочному договору с учетом исполняемого ими репертуара. Назначение основных исполнителей на роли осуществлялось режиссерским управлением и, как правило, в дублирующих составах. Все вновь принятые актеры обычно вводились в текущий репертуар. Заботясь о привлечении новых творческих сил к художественному оформлению спектаклей, руководство театра объявляло конкурсы на эскизы декораций к отдельным постановкам, приглашая к участию в них всех желающих художников. Плодотворная работа постановщиков, артистов, оркестра, вспомогательных цехов и администрации позволила творческому коллективу уже в первый сезон поставить и показать 13 оперных спектаклей.

В середине сезона саратовских театралов ждал сюрприз: была предпринята попытка по образцу московских театров впервые показать дивертисментный балетный концерт в одном отделении. Концерт вызвал оживление и бурные аплодисменты публики и резкую критику рецензента. «Из числа исполненных номеров может быть один-два более или менее сносны, а остальные составляли вполне верную копию кафешантаных танцев со «старичками и девочками», – писал он. И все же это было одно из первых выступлений Саратовского балета.

Не забывал оперный театр и о детях. Первый детский утренник с показом «Снегурочки» Римского-Корсакова, проведенный в ноябре 1918 года, показал, как важны такие представления. «Надо было видеть, какое умиление играло на личиках детворы при виде комичного бобыля, страшного медведя, скоморохов, – писала пресса, – с каким восторгом маленькие ручки хлопали, вызывая исполнителей». Позднее детские спектакли в опере ставились регулярно.

С первых дней своей творческой деятельности Саратовский оперный театр ориентировался на демократического пролетарского зрителя. Для него показывались спектакли и концерты, проводились творческие встречи, праздники и манифестации. В праздничные дни зрительный зал обычно наполнялся людьми труда, здесь звучала музыка, произносились пламенные речи, пелись революционные песни и гимны, затем давалось представление. Оперная музыка в эти дни звучала не только в театре, но и на предприятиях, в учебных заведениях, на площадях и в скверах. 1 мая 1919 года спектакль «Снегурочка» был показан саратовцам прямо на природе. Н.И. Сперанский со своими помощниками организовали на опушке леса сцену, места для оркестра и слушателей. Как свидетельствует очевидец, «впечатление от оперы было особое. Солнечный день, лес уже давно оделся в зелень, полон весенних цветов. Чудесное звучание оркестра, певцов казалось подлинной сказкой. Зрители, отдохнувшие, очарованные увиденным, оставались в лесу до вечера».

В сезон 1919–1920 годов творческий состав оперного театра пополняется рядом выдающихся артистов и постановщиков. Приглашенный работать главным режиссером опытный Н.Н. Боголюбов застает вполне профессиональный коллектив. «Превосходный состав труппы, такой же оркестр, хор и балет, – вспоминал он, – твердый бюджет и постоянная правительственная дотация – все это было прототипом будущих советских оперных театров». В театре пели выдающиеся артисты: колоратурное сопрано М.М. Куренко-Гонцова, замечательный драматический тенор

Ю.А. Кипоренко-Даманский, выдающийся бас и артист Н.И. Сперанский, превосходные баритоны Б.П. Тамакин, В.Ф. Любченко и редкостный лирический тенор М.Е. Мархиль, рано умерший от туберкулеза. Заметным явлением в опере был лирико-драматический тенор В.П. Яковенко. Это был как бы возрожденный молодой Медведев – такая же внешность, такой же теплый звук матового голоса, черные выразительные глаза и горячий темперамент. Дирижерами были М.К. Купер и В.Э. Морской».

Легендарной личностью слыл и сам Николай Николаевич Боголюбов. Начав свой творческий путь мальчиком-краскотером в Саратовском драматическом театре и получив благословение Г. Сальвини, А. Иванова-Козельского, П. Любского, Н. Чернышевского, он прошел через специальности переписчика нот, сценариста, суфлера, заведующего обстановкой сцены и, наконец, стал помощником режиссера. Именно он в Казани впервые выводит на сцену статиста Федора Шалапина, заканчивает там без отрыва от производства музыкальную школу и школу режиссуры у Н.Н. Синельникова. В 1893 году его приглашают режиссером-постановщиком в Саратовский оперный театр. Здесь-то он и встречается впервые с тенором императорской оперы, первым исполнителем партии Германа в «Пиковой даме» М.Е. Медведевым. «В Саратове Медведев имел огромный успех и делал полные сборы, – вспоминал Н.Н. Боголюбов. – Но это, увы, была уже осень его большого таланта. Как роскошный платан, все еще стройный и величественный, покрываясь осенью золотыми листьями, теряет их, так и Медведев не в силах был сдержать перебоев своего сердца, во время спектаклей он уставал и физически, и вокально. Ему бы отдохнуть! Но где тут?! Как пушкинский Герман был одержим маниакальной страстью «трех карт», так и чудесный и добрейший М.Е. Медведев был маниаком оперных антреприз». С той первой встречи замечательных художников прошло двадцать пять лет. За это время Н.Н. Боголюбов прошел большой и славный творческий путь, работал режиссером оперных трупп в Харькове, Ростове-на-Дону, Таганроге, Мариуполе, Одессе, Перми, Казани, Тифлисе, Баку, Кисловодске, Киеве, выезжал в заграничные поездки в Италию и Германию, наезжал и в Саратов. И вот он снова здесь. «Нарядный и благоустроенный Саратов после Астрахани, превращенной в крепость, имел вид совершенно нормального города, живущего обычной жизнью, – вспоминал Н.Н. Боголюбов. – Опера находилась в театре Очкина. Директором был мой старый знакомый М.Е. Медведев... Как я уже писал, это был сильный профессиональный коллектив. Моими первыми постановками были «Аида» и «Снегурочка». Эти давно знакомые оперы не требовали особых усилий». Когда-то, лет двадцать тому назад, Н.Н. Боголюбов ставил их здесь же с выдающимся дирижером В.И. Суком, теперь работавшим в Большом театре. Как признавался впоследствии режиссер, он очень увлекся постановкой «Снегурочки». «Певица Быкова, миниатюрная, холодная, со своим серебряным голоском была живым воплощением дочери деда Мороза. И только в последнем акте чудесная музыка Римского-Корсакова как бы растапливала ее – в сцене таяния ее голос звучал необычайно тепло и сердечно». В «Аиде» партию Радамеса исполнял Ю. Кипоренко-Даманский, великолепный певец и артист, доставлявший большое удовольствие и постановщикам, и слушателям.

Одним из самых значительных и ярких спектаклей сезона стал «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в постановке режиссера драматических театров А.И. Канина. Ю.А. Кипоренко-Даманский, исполнявший в опере роль Самозванца, вспоминал: «Эта постановка А.И. Канина нашумела не только в одном Саратове. О ней писалось и в московских газетах. У меня сохранилось несколько рецензий, где говорилось о саратовском «Борисе Годунове» как о большом художественном достоянии оперного искусства в целом... В ту пору был острый голод на оперных режиссеров. Стоит ли удивляться, что когда к нам пришел такой большой мастер, как А.И. Канин, то он буквально очаровал оперных артистов своим высоким мастерством режиссера-постановщика. Затаив дыхание, ловили мы каждое его слово, каждый жест, взгляд, поворот головы. Мы прислушивались ко всем его большим и мелким указаниям и советам, ибо видели, что все они в конечном итоге ведут к заветной цели – созданию глубоко и точно психологически разработанных характеров. Каждый из нас на себе испытывал, с каким удивительным искусством умел Канин из самого разнородного актерского материала буквально на глазах лепить художественные образы: что ни образ – то откровение. Борис ли Годунов, Шуйский ли, Пимен, Варлаам, Самозванец, Марина или же просто участник массовой сцены, один из тех, кто создавал коллективный образ многострадального русского народа. Да, «Борис» Канина был не обычным оперным спектаклем, но той самой драматичнейшей из драматичных народной драмой, какой она была задумана и создана ее великими творцами Пушкиным и Мусоргским». Затем А.И. Канин осуществляет на арене Саратовского цирка постановку оперы Ж. Бизе «Кармен» с участием Ф. Мухтаровой. Вспоминая свой первый выход в этой партии, Фатма Саттаровна замечала: «Мне дирекция никак не хотела дать петь партию Кармен. Слез я пролила много... Решила пойти к заведующему отделом искусств Д.Н. Бассалыго. Он дал дирекции письменный приказ – немедленно дать мне эту партию. Подействовало. Дебют был удачным». Позже Кармен становится коронной любимой ролью знаменитой певицы.

Тогда к уже знакомым саратовскому зрителю операм добавляются «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Иоланта» П.И. Чайковского, «Трубадур» Дж. Верди. Подлинный демократизм, высокая гуманистическая направленность творчества этих великих композиторов, непреходящая художественная ценность их произведений постоянно привлекали к ним внимание всех деятелей музыкально-сценического искусства. И поэтому оперы их ставились и шли постоянно.

На первую половину сезона 1920–1921 годов в Саратовском оперном театре было намечено поставить «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского, «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, «Вражью силу» А.Н. Серова, не шедшую в Саратове уже четверть века, «Гугенотов» Дж. Мейербергера, «Фауста» Ш. Гуно, дополненного «Вальпургиевой ночью», и впервые в Саратове поставить «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова. Однако пожар, уничтоживший 16 декабря 1920 года здание оперного театра, помешал осуществлению этих творческих замыслов.

Позже отдельные оперные спектакли и концерты давались в залах Народного дворца, драматических театров и клубов, но удержать в таких условиях творческий коллектив театра все же не удалось. К лету 1921 года многие ведущие артисты покинули Саратов. Не помогло возрождению бывшей труппы и предоставление ей в январе следующего года здания бывшего Потешного театра на Вольской улице с сохранением за оперой имени Римского-Корсакова. Творческий коллектив ее состоял уже из трех-четырёх солистов и небольших оркестра и хора. Надежда на скорое пополнение его солистами из других театров и учащимися консерватории не увенчалась успехом. Как свидетельствует Л.М. Заком, «не имея должного состава солистов, режиссеров и дирижеров, располагая крайне ограниченным репертуаром, опера, находящаяся в непригодном помещении, через месяц прекратила свое существование, на этот раз – на несколько лет». Но и в эти годы Саратов не оставался без оперного искусства. Постоянно в летнее время сюда наезжали гастролирующие коллективы: Киевский государственный театр имени К. Либкнехта, Московская свободная опера, студия имени Ф.И. Шаляпина, опера С. Зимина, Ленинградский оперный театр, Музыкальный театр имени В.И. Немировича-Данченко и другие. На сценах города пели Л. Собинов, А. Нежданова, М. Куренко-Гонцова, А. Мозжухин, Г. Пирогов, Ф. Мухтарова, В. Любченко, К. Книжников, В. Степной-Самарский, В. Монахов, П. Цесевич, В. Павловская и другие выдающиеся оперные певцы. Интерес к оперному искусству, возрожденный у саратовского зрителя в суровом 1918 году вместе с появлением нового советского оперного театра, уже не ослабевал.

Летом 1926 года на сцене театра имени Н.Г. Чернышевского вновь предпринимаются попытки воссоздания оперного театра. Силами гастролеров и местной консерватории здесь осуществляется постановка «Руслана и Людмилы» М. Глинки, «Евгения Онегина» П. Чайковского и других классических опер. «Постановка «Руслана», не шедшего на сцене театра им. Чернышевского около 20 лет, является в своем роде событием местной музыкальной жизни, – сообщали «Саратовские известия». – Многие впервые имели возможность услышать гениальное произведение Глинки, отдельные места которого прозвучали и совсем недурно. Хорошо была, например, сыграна увертюра (покрытая аплодисментами); удались оркестру великолепные танцы (третий акт); похвалы заслуживают и отдельные исполнители: Крылова – Ратмир (грим, удачная вокальная передача); Шатуновская, музыкально и выразительно спевшая партию Гориславы; удовлетворительно справился со своей нелегкой задачей Никольский – Руслан; эта партия представляет чрезвычайные трудности, здесь нужен мощный, «героический» и в то же время лирический бас. У публики спектакль имел большой успех».

Летние постановки оперных спектаклей на сцене театра имени Н.Г. Чернышевского приведут позже к созданию сезонной оперной труппы, а затем и стационарного театра оперы и балета.



ПРОДОЛЖАЯ СЛАВНЫЕ ТРАДИЦИИ

Саратову всегда было мало одного театра. Уже с середины прошлого столетия здесь одновременно работали, состязались, сотрудничали две драматические группы: одна – в Городском театре, в самом центре, на Театральной площади, другая – в рабочем предместье, в саду Шехтеля – Сервье. Городской театр снискал славу одного из лучших в России. Известные антрепренеры П.М. Медведев, П.А. Соколов, Н.В. Лихачев, Г.М. Ковров, А.М. Горин-Горяйнов, М.М. Бородай, Н.И. Соболев-Самарин собирали в нем первоклассные провинциальные труппы. Театр принимал в своих стенах столичных и периферийных корифеев сцены Н.Х. Рыбакова, Н.К. Милославского, К.Н. Полтавцева, Е.Б. Пиуну-Шмитгоф, А.И. Шуберт, Ф.П. Горева, А.В. Иванова-Козельского, П.Б. Любского, В.И. Качалова. На сцене этого театра происходили их блистательные взлеты и триумфы. В 1915 году театр арендует Д. Мевес, составивший свою труппу из привезенных из Киева незаурядных артистов И. Слонова, Д. Смирнова, Г. Несмелова, М. Рудиной, Е. Астаховой и хорошо знакомых саратовцам М. Петипа, М. Велизарий, О. Арди-Светловой, С. Неделина, В. Самойлова. Стремясь извлечь выгоду из этих известных актеров, антрепренер принуждал их играть в переводных фарсах, любовно-пинкертоновских комедиях, слезливых мелодрамах и прочем развлекательном репертуаре на потребу богатой публике.

Загородный театр всегда был более демократичен и доступен, хотя здесь достигли славы и всеобщего признания такие выдающиеся артисты, как М.Г. Савина, П.А. Стрепетова, В.Н. Давыдов, К.А. Варламов, А.П. Ленский. В начале XX века этот театр стал народным и удостоился имени А.Н. Островского. С приходом советской власти оба театра национализируются, осваивают новый репертуар, пытаются отвечать демократическим запросам нового зрителя.

Декларация, принятая участниками губернской театральной конференции в июне 1918 года, призывала артистов бережно нести пролетарскому зрителю все лучшее из творений прошлых веков и создавать новое искусство, которое должно стать отражением «величественных переживаний, героизма, беспримерной борьбы за осуществление идей коммунизма...».

«Драматический ансамбль Городского театра был весьма разнообразным. Здесь блистали герой-любовник И.А. Слонов, резонеры В.В. Голубев, С.Е. Неделин, Б.В. Олигер и В.А. Самойлов, острохарактерные Д.Ф. Смирнов, А.М. Петров и А.Н. Хандамиров, Г.Н. Несмелов, Н.В. Шарап. Особым обаянием отличались актрисы О.П. Кремнева, А.И. Барсова, З.Н. Зинина, З.И. Еланская; в трагико-драматичных амплуа выступали О.В. Арди-Светлова, Е.А. Степная, Е.Е. Астахова; разноплановые характеры обычно представляли М.П. Рудина, В.Л. Горская, Э.М. Маркова, В.В. Ордынская. Среди молодых актеров особо выделялся Артур Орлов, обладавший незаурядной сценической внешностью, темпераментом и красивым тембром голоса.

Главным режиссером театра в это время был А.И. Канин, наш земляк, человек незаурядной энергии, эрудиции и работоспособности. Ученик К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко по Московскому Художественному театру, он еще в 1906 году с группой молодых актеров отправляется на периферию создавать новое высокопрофессиональное социально значимое искусство. Однако тяжелое реакционное десятилетие не способствовало воплощению его исканий. Потеряв своих единомышленников и пройдя через Кострому, Воронеж, Ростов-на-Дону, Нахичевань, Таганрог, Самару, Казань, Оренбург, Иркутск, Одессу, Астрахань, А. Канин в феврале 1917 года снова возвращается в родной Саратов и становится режиссером Городского театра. Он горячо и решительно берется за преодоление развлекательно-коммерческого направления, бытовавшего в провинциальном антрепренерском театре. Легковесный увеселительный репертуар, поставленный с двух-трех репетиций с небольшими режиссерскими «разводками», постоянные бенефисы и дивертисменты, роли в угоду ведущим артистам труппы без оглядки на общественную и художественную значимость пьесы – вот принципы, на которых строилась театральная жизнь той поры.

Первые послереволюционные месяцы не принесли значительных перемен в жизни Городского театра. Актеры все так же требовали себе выгодных ролей, играли все тот же тривиальный репертуар. Зимний сезон в театре открылся 1 октября спектаклем «Сестры Кедровы» Н.А. Григорьева-Истомина. Местный рецензент Эфри писал по поводу этого спектакля: «Мешанина из безыдейной чепухи дореволюционного времени прет из всех пор пьесы. Позволительно спросить: неужели для открытия ничего не нашлось лучшего? Или, может быть, на этот счет были свои тактические, стратегические или какие-нибудь еще соображения наших дней? Артисты играли, что называется, для «отбытия номера», если быть к ним снисходительными. Выделялись хорошей игрой Астахова, Смирнов, Рудина и обчелся. Слишком пестро играл Петров, что нужно признать не соответствующим игре других актеров. Если сезон открыли «Сестрами Кедровыми», то приходится бояться, что Городской театр в нынешнем сезоне далеко не уйдет. Или, может быть, тут действительно был хитрый маневр, чтобы потом Городской театр занял сразу наивыгоднейшую позицию». Никакого маневра, конечно, не было. Просто театр пока не собирался менять своих позиций. Следующими постановками Городского театра стали «Мистер Ву» (из жизни англичан в Китае) Г. Вернона и

Р. Оуэна, «Весенний поток» В. Косоротова, «Парижские нищие» Ф. Задубровского, «Оболтусы-ветрогоны» Л. Яковлева, «Поруганный» П. Невежина, «Цепи» М. Сумбатова и другие комедийно-мелодраматические однодневки.

Главный режиссер театра А.И. Канин, назначенный одновременно и председателем репертуарной комиссии отдела искусств, энергично берется «за выправление ущербной репертуарной линии» театра. Будучи ярким последователем реалистической мхатовской эстетики и активно используя приверженность к традициям зрелых мастеров Городского театра, он нацеливается на обогащение репертуара русской и зарубежной классикой. Уже в первые послереволюционные сезоны на саратовской сцене осуществляется постановка «Доходного места» А. Островского, «Свадьбы Кречинского» А. Сухово-Кобылина, «Маскарада» М. Лермонтова, «Месяца в деревне» И. Тургенева, «Идиота» Ф. Достоевского, «Горя от ума» А. Грибоедова, «Без вины виноватых» и «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, «Живого трупа» Л. Толстого, «Вишневого сада» А. Чехова, «Смерти Ивана Грозного» и «Царя Федора Иоанновича» А.К. Толстого, «Гамлета» и «Виндзорских проказниц» В. Шекспира, «Дон Жуана» Ж.Б. Мольера, «Свадьбы Фигаро» П. Бомарше, «Разбойников» Ф. Шиллера. Такому разнообразию и богатству мог бы позавидовать любой творческий коллектив. И все эти спектакли ставились в лучших мхатовских традициях с выявлением современной проблематики пьесы. Режиссер-постановщик широкого диапазона и большой изобретательности, Канин умел заражать творческий состав своим видением социальной сути спектакля, не подавляя индивидуальности актера, делать всякую роль глубокой и значимой. Многие очевидцы с восхищением отзывались о ярких, образных спектаклях этого режиссера и незабываемых персонажах И. Слонова – Чацком, Гамлете, Хлестакове, Арбенине, Фердинанте, Д. Смирнова – Фамусове, Городничем, Любиме Торцове, Е. Астаховой – Хлестовой, Карениной, Анне Андреевне (городничей), А.М. Петрова – Репетилове, Осипе, Петручио, Андрее Белугине, Е. Степной – Настасье Филипповне, Лизавете, Соломее, Катерине, Олимпиаде и других.

Известный артист театра и кино саратовец Б.А. Бабочкин признавался: «Только через много лет, вспоминая пережитое в Саратовском Городском театре, я понял, какая там была замечательная труппа, какие интересные там были спектакли. Вспоминаю, например, комедию Островского «Сердце не камень». Исполнители центральных ролей – Д.Ф. Смирнов, Е.А. Степная, И.А. Слонов и А.М. Петров – составляли такой квартет, что, боюсь, теперь он уже неповторим...».

Иван Артемович Слонов окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, постигал основы сценического мастерства на драматическом факультете Московского филармонического общества, в Витебском драмтеатре. Благодаря содействию А.П. Орленева, он из глухой провинции сразу переходит в столичный театр, руководимый В.Ф. Комиссаржевской. Недолгим, но плодотворным было сотрудничество с величайшей актрисой современности. Уже в первых своих ролях И. Слонов обращает на себя внимание своей благородной статью, ярким темпераментом, приятного тембра голосом, удивительным чувством правды и

выразительными средствами в лепке сценических образов. Ему сопутствует успех... Но не удовлетворенный своим амплуа «молодого человека с тросточкой» актер покидает столичную сцену и отправляется в провинцию. Омск, Иркутск, Ставрополь, Екатеринодар, Новочеркасск, Казань, Одесса, Киев стали этапами творческого пути И. Слонова. Приобретался опыт, нарабатывался солидный классический репертуар, актер становился «любимцем публики». С 1915 года Иван Артемович решительно связал свою судьбу с Саратовом, где ему суждено было стать ведущим актером, режиссером и педагогом, основать свою театральную школу. Уже в первый театральный сезон Слонов сыграл на саратовской сцене 38 различных ролей и среди них Хлестакова, Чацкого, Астрова, Иванова, Раскольников, Герцога Рейхштадского, Наполеона – каждая-предел мечтаний для большого мастера. А у Слонова еще все было впереди, начинался плодотворный период его творчества. В сезон 1917–1918 годов среди 39 сыгранных ролей, кроме ранее названных, были также Васья Пепел, Нил, Жадов, Нехлюдов, Незнамов, Павел I, Карл, Гамлет... Это были те актерские работы, которые сделали Слонова Слоновым, принесли ему славу и популярность. «И.А. Слонов был в полном смысле кумиром города, – вспоминал Б. Бабочкин. – Он имел такой успех, что однажды после спектакля «Мешане», где он играл Нила, овации достигли такого предела, что с галерки в партер упала девушка и разбилась насмерть. Этот печальный случай был зарегистрирован в истории Саратовского театра».

Уже маститым артистом пришел на саратовскую сцену Дмитрий Федорович Смирнов. За его плечами были три десятка лет работы в антрепризах Г. Коврова, М. Багрова, Н. Синельникова, Д. Мевеса в музыкальных и драматических театрах Одессы, Харькова, Полтавы, Севастополя, Николаева, Киева и других городов страны. Д.Ф. Смирнов был актером широкого диапазона и больших творческих возможностей. Ему в равной степени удавались роли героические, трагедийные, острохарактерные и комические. Сочно, образно и правдиво играл он Петра I в одноименной пьесе, Иоанна Грозного в «Смерти Иоанна Грозного» А. Толстого, Лира в «Короле Лире» Шекспира, Штокмана в «Докторе Штокмане» Ибсена, Расплюева в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина, Подколесина в «Женитьбе» Гоголя, Журдена в «Мещанине во дворянстве» Мольера и многих других персонажей. Саратовские театралы горячо принимали и чтити своего фаворита.

Особо любимой и почитаемой в Городском драматическом театре была Елена Евгеньевна Астахова. Начав свою артистическую жизнь в Минске, она постепенно восходила от мелких бессловесных ролей к главным и значительным. На протяжении тридцати лет играла она в больших и малых городах России, пока, наконец, остановив свой выбор на Саратове, верой и правдой много лет служила этому городу. В молодости актриса охотно выступала в оперетте и мелодраме, но потом, перебив ряд самых различных амплуа, от «инженю» и «кокет» до героинь и гранд дам, постепенно склонилась в сторону классического репертуара. Ее излюбленными авторами стали Гоголь, Грибоедов, Островский, Чехов, Л. Толстой, Горький. Их она, как правило, выбирает и на свои бенефисы.

Несколько лет вдохновенного труда отдала своему любимому Городскому театру Евгения Александровна Степная. Актриса лиричная, страстная, она самозабвенно играла на его сцене героические роли. Много обаяния и нежности дарила своим зрителям Мария Петровна Рудина, выступавшая в амплуа «инженю» и «травести».

После окончания Киевского театрального училища попал на саратовскую сцену Георгий Несмелов. Саратовский театр был близок ему своими реалистическими «мхатовскими позициями, поддерживаемыми группой ведущих актеров во главе с режиссурой». Вот почему уже первые созданные им образы Лемма в «Дворянском гнезде» И. Тургенева, Вафли в «Дяде Ване» и Фирса в «Вишневом саде» А. Чехова отличались простотой, народной мудростью, юмором и человечностью. Со временем эти творческие достижения Г.Н. Несмелова развивались и совершенствовались. Свыше 20 лет с небольшими перерывами трудился он на саратовской сцене, удостоившись почетного звания «Заслуженный артист республики».

Саратовец Алексей Митрофанович Петров, закончив студию Московского Художественного театра, удачно дебютировал в нем. Но вскоре оставил столичную сцену и работал у известных антрепренеров в Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону, снова в Москве. После участия в Первой мировой войне с 1914 по 1916 годы А. Петров возвращается в Саратов. На сцене Городского театра успешно исполняет роли Кудряша в «Грозе», Петра в «Лесе», Андрея в «Женитьбе Белугина», Репетилова в «Горе от ума», Осипа в «Ревизоре», привлекающие своей достоверностью, жизнелюбием, подлинным талантом. С 1923 года актер радуется своим искусством любителей театра Астрахани, Краснодара, Ташкента, Куйбышева, Баку, затем снова ненадолго возвращается в Саратов и, наконец, с 1932 года играет в Центральном театре Красной Армии. Здесь он создает яркие образы солдата Степана Сулова («Мстислав Удалой»), командира Гулина («Бойцы»), в это же время начинает сниматься в кино. Петрову присваивают звание заслуженного артиста РСФСР, он становится руководителем театрального училища, но, не свершив еще многого, уйдет из жизни в расцвете сил и таланта.

Эти разноплановые, одаренные актеры, составлявшие ядро труппы саратовского Городского театра, которому вскоре присваивается имя Н.Г. Чернышевского, позволяют главному режиссеру А.И. Канину не только восстановить лучшие театральные традиции в постановке классики, но и успешно решить сложные задачи в освоении современной драматургии. Актуально и социально заостренно звучит в его постановке «Савва», «Царь Голод», «Дни нашей жизни», «Анатема» и «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, «Измена» А. Сумбатова (Южина), «Новое дело» В. Немировича-Данченко, «Отчий дом» и «Честь» Г. Зудермана, «На дне», «Мещане», «Дети солнца» М. Горького и другие. В этих постановках А. Канин на первый план выводит свобододлюбивый, бунтарский дух героев, их устремленность к постижению общечеловеческих ценностей и яркое неприятие мещанской сытости, идею единения человечества на принципах гуманизма, справедливости, братства.

Злободневно и оптимистично звучат в канинской постановке пьесы А.М. Горького, идущие с превосходным составом исполнителей («На дне»

Васька Пепел – Слонов, Сатин – Петров, Костылев – Канин, Акулина – Астахова). Тот же вольнолюбивый, жизнеутверждающий настрой, видимо, привел режиссера и к постановке на сцене театра имени Н.Г. Чернышевского «Былин» А. Полевого и «Русской свадьбы на исходе XVI столетия» П. Сухонина. Ранее запрещенная к показу «символическая трагедия Руси» «Былины, или русское богатырство» в аллегорической форме изображала «паразитирующее русское дворянство, трусливое духовенство и тысячелетия дремлющую, но готовую в любую минуту восстать народную богатырскую силу». «Русская свадьба» представляла картины столичной и провинциальной жизни конца XVI века с хорами, свадебными песнями и плясками. Эти фольклорно-этнографические народные действия пользовались огромным успехом у широких слоев населения. На них съезжались работники и крестьяне с окрестных волостей и уездов губернии, и Театральная площадь была буквально «запружена» санями и розвальнями. Этот спектакль прошел свыше ста раз в театре и потом даже был перенесен режиссером на арену саратовского цирка.

Важное место среди поставленных в это время в Городском театре спектаклей занимают антимонархические пьесы «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, «Павел I» и «Александр I» Д. Мережковского, «Петр III и Екатерина», «Декабристы» Н. Лернера. Незабываемые образы в этих спектаклях создал замечательный актер И.А. Слонов. Его дочь Н. Слонова вспоминала: «Это была целая галерея исторических образов, воспроизведенных с поразительной портретной и психологической выразительностью: зарвавшийся Самозванец, заносчивый мальчишка, игрушка в руках польских интервентов, безвольный, чужой и враждебный всему русскому Петр III; сумасшедший Павел; самоуверенный, изнеженный, как женщина, Александр I; и, наконец, коварный Николай I, самый страшный деспот во всей плееде. Эти люди как бы сходили к зрителям со страниц русской истории. Иван Артемович играл их с тонкостью и глубоким пониманием мельчайших особенностей их характеров.

Особенно интересно он играл две роли: Павла I и Николая I. Павел временами напоминал загнанного зверя. Но несколько вспышек, яростных, жестоких, все же не давали вам забывать, что – хоть и загнанный и больной – он все же зверь. Слонов – Павел I пролетал быстрой, нервной походкой по комнатам дворца, мятущийся, подозрительный, жестокий. Вот он отдает приказание: «Грите печку льдом», а глаза – пустые, безумные. Было жутко от мысли, что в руках этого помешанного человека судьба России.

Но ярче всего был Слонов в роли Николая I: портретное сходство, скупость и четкость движений были поразительны. Вот он вышел на сцену в шинели и в каске. Остановился, держит паузу. Дает зрителю оценить сходство. Сбросил шинель, сдернул одну за другой перчатку, кинул через плечо подскочившему адъютанту и опять на минутку недвижим. Лицо бесстрастно, глаза холодны, взгляд жестокий. Но не понять еще, что это за человек. В лице Слонова, как ни всматриваться, ничего кроме холода не угадаешь. Но вот Николай I допрашивает декабристов: с каждым он разный, к каждому подбирает особый ключ.

Первым он допрашивает Трубецкого. Николай срывает с него

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	5
<i>Служить народу</i>	7
<i>Живое дыхание времени</i>	23
<i>Лучшее – детям</i>	39
<i>Имени Н. А. Римского-Корсакова</i>	48
<i>Продолжая славные традиции</i>	61
<i>В поисках нового</i>	79
<i>Назад к классике</i>	95
<i>Нижней Волге нужна опера</i>	113
<i>Даешь ТЮЗ</i>	126
<i>Летучие театры</i>	134
<i>В суровую годину войны</i>	151
<i>Саратовский МХАТ</i>	165
<i>Театр нашей молодости</i>	172
<i>Академдрама</i>	199
<i>Театр оперы и балета</i>	276
<i>Ах, оперетта</i>	322
<i>«Теремок»</i>	344
<i>Муниципальные и другие</i>	353

Научно-популярное издание

Вячеслав Алексеевич Дьяконов

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ЭПОХ
Саратовские театры XX столетия**

Редактор *Т. Иванова*

Художник *В. Вахлюев*

Художественный редактор *Е. Бочаров*

Компьютерная вёрстка — *Л. Воронкова*

Корректор *Т. Вардугина*

Фотографии:

В. Земляниченко, О. Полянского, А. Синицына,

В. Помигалова, М. Гаврюшова, Г. Оксюты, Ю. Михайлина

ИБ № 58

Подписано в печать 26. 12. 01. Формат 60 x 90¹/₁₆.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура "Times". Уч.-печ. л. 24,0 + 3 вклейки.

Тираж 3 000 экз. Заказ № 1535.

Диапозитивы предоставлены издательством.

Приволжское книжное издательство. 410600, Саратов, ул. Вольская, 58.

ГУП «Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Министерства Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций». 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.

