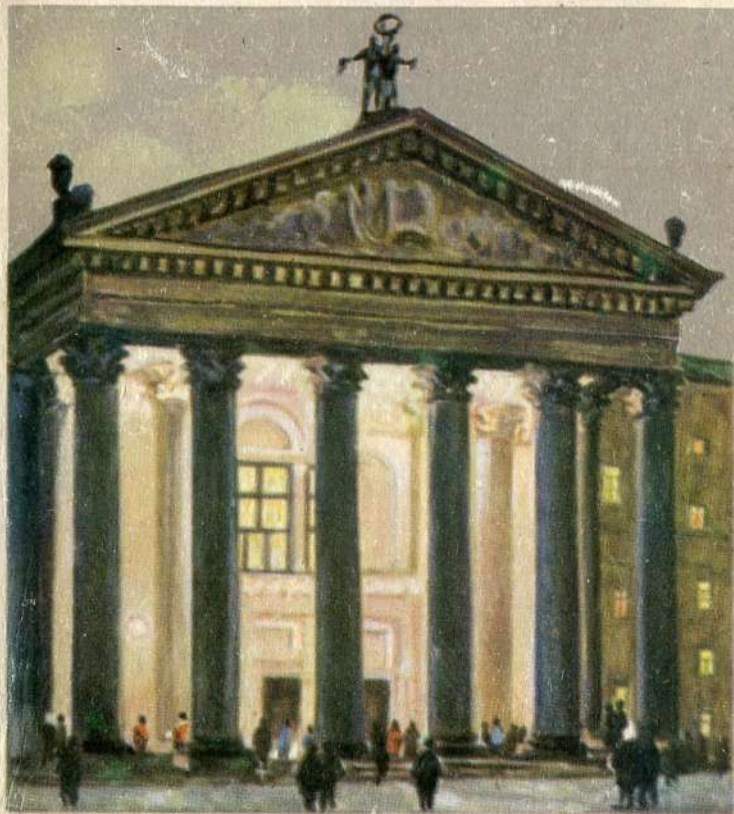




**КАЛИНИНСКИЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ**

Т. Сидельникова

 КАЛИНИНСКИЙ
ДРАМАТИ
ЧЕСКИЙ

•
1921 
 1971

•
МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ
1971 г.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Театральная карта города	5
Четыре труппы	22
Труппа В. М. Брянского — Н. В. Маргаритова	32
Конец «театральной провинции»	43
Все для фронта!	61
Первыми в стране	72
Молодость классики	87
Современность и история	96
С партией и народом	109
Уроки сценической Ленинианы	124
Стилевые искания	131
Театр единомышленников	147

Сидельникова Татьяна Николаевна

КАЛИНИНСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ

М. «Московский рабочий». 1971.
160 с.

Редактор Е. Борисов.

Художник П. Зубченков.

Технический редактор Т. Павлова.

Издательство «Московский рабочий»,
Москва, ул. Куйбышева, 21.ЕА02666. Подписано к печати 10/III-71 г. Формат
бумаги 70×108²/₃₂. Бум. л. 2,5. Печ. л. 6,85. Уч.-изд.
л. 6,55. Тираж 20 000. Тем. план. 1971 г. № 150.
Цена 30 к. Зак. 2048.Ордена Трудового Красного Знамени Калининский
полиграфкомбинат Главполиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров СССР, г. Калинин,
проспект Ленина, 5.

ОТ АВТОРА

История Калининского театра драмы, который в 1971 году отмечает свое 50-летие,— это часть большой и славной истории советского театра. Его судьба — это судьбы многих и многих людей, чья жизнь и творчество были связаны с ним, чьи талант и мастерство опровергли устаревшие представления о «театральной провинции», убедительно доказав, что сценические открытия и актерское искусство — достояние не только одних столиц.

Калинин давно уже стал городом аншлагов, тонких ценителей искусства сцены, критиков и рецензентов. А главное — театр любим и почитаем взыскательным калининским зрителем.

Юбилею театра предшествовали знаменательные исторические события в жизни нашей страны: 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, 25-летие победы над фашистской Германией.

Свой пятидесятый сезон мастера калининской сцены открыли в те дни, когда весь советский народ с большим воодушевлением готовился к XXIV съезду КПСС.

Все это сказалось на общем подъеме идейно-эстетического и творческого уровня работы коллектива, обновлении репертуара, укрепило дальнейшие связи театра со зрителем.

История Калининского театра еще не написана. Предпринимая первую попытку систематизировать и объяснить ее основные факты, определить этапы сложного пути театра от первых его

шагов и до сегодняшних дней, автор не претендует на исчерпывающее изложение этой истории.

Автор выражает глубокую признательность сотрудникам областного и партийного архивов, заместителю директора краеведческого музея А. И. Лазареву, заслуженным работникам РСФСР Е. М. Ботвинникову и Н. П. Пастухову, первому директору Калининского театра Б. М. Элштейну, народным артистам РСФСР И. П. Лобанову и Ф. А. Дембицкой, артистам П. И. Булыгину

К. А. Крайнову, М. П. Рыбакову доценту, кандидату филологических наук В. А. Миронову и М. С. Карандашову за товарищескую помощь в подготовке этой книги.

ТЕАТРАЛЬНАЯ КАРТА ГОРОДА

Перед нами театральная карта города. На ней маленькая точка: «1921 год. «Великий Коммунар». Для Калининского драматического театра дорога в искусство пролегла через эту точку — через первую весну мира после изнурительных империалистической и гражданской войн.

Хмурой была та весна. Страна переживала острейший продовольственный и топливный кризис. В труднейших условиях партия Ленина мобилизовала советский народ на творческий созидательный труд. Еще на языке военного коммунизма «Тверская правда» писала: «Трудящиеся схватят железной рукой за горло разруху, и ей несдобровать в этих объятиях».

Тогда впервые зазвучали новые слова: «Электрификация России». Задымилась первая домна. Открылись новые фабрики. В тверскую деревню отправились первые агрономы. В дни «профсоюзной недели» 27 марта 1921 года революционным спектаклем «Великий Коммунар» открылся двенадцатый драматический театр Твери — Тверской № 1 театр РСФСР. Несмотря на недостатки постановки и исполнения, спектакль произвел сильнейшее впечатление на беспартий-

ную рабочую массу. «В этот вечер мы почувствовали себя коммунистами», — говорили зрители, выходя из старинного зала бывшего Общественного собрания, где теперь на месте гарнизонного и профсоюзного клубов обосновался новый театр.

Его открытие было началом реорганизации многочисленных тверских театров. Государство взяло на себя задачу придать профессиональную направленность массовой театральной самодеятельности.

Так появилась новая страница театральной истории нашего города, уходящей в далекий XVIII век.

Возникновение театра в Твери относится к 1787 году¹. В начале XIX века труппу составляло «Вольное благородное общество» (1801). Театр размещался в случайных помещениях и не имел постоянного состава артистов. В 1848 году купцом Сутугиным было построено здание театра. Труппа для него была сформирована из выпускников Московской театральной школы. Вскоре она стала странствующей.

Постоянный театр был создан почти сто лет спустя, в 1879 году, в здании Общественного собрания, на Восьмиугольной площади (площадь Ленина). В 1888 году Общественное собрание, а с ним и театр были переведены в здание Гостиного двора, построенного при Екатерине II на Миллионной улице (Советская улица), для чего это помещение было реконструировано. На его месте стоит современный драматический театр².

¹ М. Рубцов. Как начался в Твери театр. «Тверская правда», 1926, 15 октября.

² В. Цукерман. Три жизни одного здания. «Калининская правда», 1969, 30 ноября.



Калининский драматический театр

С развитием города на рубеже XIX—XX веков возникли и другие театры; на фабрике купца Морозова, Летний и Художественный в общественном саду, Железнодорожный и в здании Дворянского собрания (Дом офицеров), где была установлена разборная сцена. Здесь выступали братья Адельгейм, артисты театра Корша, мастера столичной сцены Е. К. Лешковская, А. И. Южин, А. А. Яблочкина, К. А. Варламов и другие. Чаще приезжали случайные гастролеры с развлека-

тельными водевилями и мелодрамами. На Тверь смотрели как на типичную театральную провинцию. «Косоглазый город,— писал историк дореволюционного театра Б. Щеглов,— один глаз на Москву зарится, другой Питеру подмигивает»¹.

В 1914 году по инициативе А. А. Яблочкиной и Е. Д. Турчаниновой было открыто Тверское отделение Литературно-драматического и музыкального общества имени А. Н. Островского (ныне отделение ВТО). Его возглавила старейшая актриса, «бабушка тверской сцены» А. Н. Протопопова. Общество пропагандировало пьесы А. Н. Островского.

В предоктябрьское десятилетие заметное место в театральной жизни Твери занял рабочий драматический кружок, выступавший в помещении железнодорожного училища. Кружком руководили демократически настроенные актеры Н. А. Носов и О. В. Третеская. Активно участвовали в спектаклях кружка И. Воронов, А. Бобров, Е. Розанов, Н. Латышев, А. Белова, инженер Морозовской фабрики В. И. Ляуданский, инженер-путеец В. Н. Федоров, врач Э. Э. Ландезен, служащий Тверской земской управы В. Ф. Афанасьев. Поставленные кружковцами Железнодорожного театра в 1916 году пьесы «Власть тьмы» Л. Н. Толстого и «На дне» А. М. Горького были запрещены для представления тверским полицмейстером Гоффенбергом.

Великая Октябрьская революция вызвала невиданный культурный подъем народных масс. Несмотря на

¹ Б. Щеглов. Народ и театр. Издание 5-й государственной типографии. Петроград. Часть III. Народный театр в провинции. СПб, 29 ноября 1903 г., стр. 335.

неимоверные экономические трудности, разруху, голод, на то, что Тверь в годы гражданской войны стала прифронтовым городом, в губернии, как и во всей стране, открывались школы, клубы, народные дома, библиотеки, музеи и театры. Частные театры и кинематографы были национализированы.

Только в Твери в 1918—1920 годах возникло 12 театров, руководство которыми осуществляли Театральный отдел Наркомпроса, созданный в августе 1918 года, и Тверской губвоенком, создавший в ноябре 1919 года 1-й губернский съезд работников красноармейских театров. Съезд отметил небывалый размах самодеятельного театрального движения в Красной Армии и принял резолюцию, в которой говорилось, что «Красная Армия — разящий меч пролетарской революции — нуждается в гигантской агитационной и культурно-просветительной работе» по воспитанию личности гражданина нового общества¹. Съезд призвал к созданию новых театров, студий, народных хоров и оркестров и выработал для них репертуар. В губернии насчитывалось 15 красноармейских театров, а в гарнизоне г. Твери 9 драматических кружков².

Один из первых в Твери, Красноармейский театр Владимирских казарм открылся 22 сентября 1918 года благотворительным спектаклем талантливого артиста из тверских рабочих Николая Анисимовича Носова, который

¹ Труды 3-го Съезда Политпросветов Тверской губернии от 25—26 ноября 1919 г. и 1-го съезда работников красноармейских театров Тверской губернии от 28—29 ноября 1919 г. Тверь. Изд. Полит. Просвет. Отдела Тверского губвоенкома, 1920, стр. 3.

² «Вестник театра» № 48, 13—19 января 1920, стр. 16.

стал режиссером этого театра. Была поставлена пьеса В. А. Рышкова «Волна», бичующая самодержавно-бюрократические порядки старой России. Артист В. М. Семенов закончил речь о деятельности бенефицианта здравицей новому театру: «Да здравствует пролетарский красноармейский театр! Да здравствует оплот революции — доблестная Красная Армия!»¹.

В сентябре 1919 года в зале Городского самоуправления (бывш. Общественное собрание) был создан гарнизонный клуб имени III Интернационала, в котором также возник театр. На его открытие приезжал нарком просвещения А. В. Луначарский. На концертной сцене клуба началась творческая деятельность знаменитого советского певца, нашего земляка Сергея Яковлевича Лемешева. В книге «Путь к искусству»² он рассказывает о своем участии в концерте, организованном для партийного актива Твери заведующим художественной частью клуба — «превосходным музыкантом, дирижером и певцом по профессии» Николаем Михайловичем Сидельниковым.

В зимний сезон 1918/19 года в Твери работали Большой Пролетарский театр (оперы и балета) на бывшей Морозовской фабрике (ныне «Пролетарка»), Малый Пролетарский на бывшей фабрике Берга, ныне

¹ В бенефисном спектакле Н. А. Носова участвовала молодая учительница затверецкой начальной школы Лидия Владимировна Орлова (1892—1963). В 30-е годы она стала заслуженной артисткой РСФСР, играла во многих театрах страны: имени Ленсовета, Московском театре драмы, с 1944 г. — в Малом Академическом театре.

² С. Лемешев. Путь к искусству. М., «Искусство», 1968, стр. 27—28.

имени Вагжанова (режиссер В. М. Семенов), театр гарнизонного клуба «III Интернационал» (режиссер Б. В. Ремезов), театр Snаряжательного завода (режиссер В. Ф. Афанасьев), Железнодорожный театр (режиссер Х. Н. Мосолов), театральная студия Пролеткульта (режиссер С. А. Мошков), гастрольный театр в помещении «Кино—Арс» на Трехсвятской улице (ул. Урицкого), Второй Красноармейский (8-го стрелкового полка на Желтиковом поле), Центральный Красноармейский (в помещении нынешнего кинотеатра «Вулкан»).

В 1920 году красноармейские театры были объединены в один театр «Возрождение» (в помещении кинотеатра «Вулкан»). Н. А. Носов, ставший его режиссером, показал себя в постановке классических пьес. «На дне» М. Горького, «Бешеные деньги» А. Н. Островского, «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, где Н. А. Носов исполнил роль Анания Яковлева, были событиями в театральной жизни города, так же как и «Гроза» в Большом Пролетарском театре (труппа Х. Н. Мосолова). Постепенно классика заняла первое место в репертуаре Малого Пролетарского, Snаряжательного театров, на сцене клуба «III Интернационал». Местный писатель П. Раменский, опубликовавший в «Тверской правде» несколько статей о репертуаре театров, справедливо сетовал на отсутствие в нем революционных пьес.

Первой ласточкой в революционном репертуаре стала опубликованная в «Тверской правде» пьеса А. Тодорского «Там и тут» (1920), которую поставил театр «Возрождение». Видный революционер, организатор Советской власти в губернии написал не простую агитку. По своей сатирической остроте она напоминала

«Именины в 1919 году» А. С. Серафимовича. Пьеса обошла многие сценические площадки Твери и всюду имела успех.

Это были первые и робкие подступы тверских театров к революционному репертуару.

С 28 сентября 1920 года вошло в силу «Положение о театральных органах отделов народного образования при губисполкомах», согласно которому для руководства театрами создавались театральные секции — губтеасекции. В ведение губтеасекции поступали театральное имущество, кадры, репертуар, организация школ-студий, обеспечение пьесами и костюмами, а главной ее задачей была перестройка старой, дореволюционной театральной системы. Театральное движение в Твери как в зеркале отражало те трудности, которые переживал советский театр в годы гражданской войны. Революция забрала старый репертуар, но еще не создала новых актеров и нового репертуара. Советский театр делал свои первые шаги в условиях труднейшего экономического положения страны. В эти годы А. М. Горькому пришлось отстаивать Большой Академический театр, которому грозило закрытие из-за отсутствия топлива. Московский Художественный театр был сохранен по инициативе В. И. Ленина. Можно представить, в каких невероятно трудных условиях жили и работали в ту пору артисты многочисленных тверских театров: скудный паек, надежда на лучшие материальные условия заставляли их переходить из театра в театр.

Партийные и советские руководители города не могли не видеть большой художественной ценности и воспитательного значения театров в те трудные годы.

Они стремились усилить руководство театрами и принять меры к их укреплению. Это и стало главной функцией губтеасекции и созданного при ней подотдела искусств.

В первую очередь было решено оживить работу драматической студии Пролеткульта. Если в Петрограде на Дворцовой площади в торжественный праздник трехлетия Октября ставилось массовое представление «Взятие Зимнего дворца», в котором участвовало десять тысяч человек, то в Твери студия Пролеткульта поставила пластическую картину «Октябрь» в Большом Пролетарском театре. Ее описание в «Тверской правде»¹ позволяет думать, что это была романтическая пантомима о рабочем Поэте, добывшем Свободу для народа. Пантомима имела большой успех. В 1921—1923 годах театр-студия Пролеткульта поставил в Большом Пролетарском театре пьесы: «Рабочая слободка» Е. Карпова, «Бей молотом!» Струве, «Восстание» Э. Верхарна, «Царь-Голод» Л. Андреева. Рецензенты положительно оценивали эти спектакли и выступления студийцев в клубах и театрах города. Но было очевидно, что силами Пролеткульта невозможно перестроить театральное дело. Для этого в молодежной студии не было ни квалифицированных педагогов, ни четких идейно-теоретических взглядов на искусство. Ошибки, вскрытые в «Письме ЦК РКП(б) о Пролеткультах» от 1 декабря 1920 года, имели место и в деятельности тверского Пролеткульта. Тверской губком РКП(б) несколько раз рассматривал вопрос о работе Пролеткульта и его студий и 16 декабря 1924 года принял

¹ «Тверская правда», 1920, 12 ноября.

окончательное решение: «Признать существование Пролеткульта нецелесообразным»¹.

Но еще до этого постановления, в 1921 году, внимание подотдела искусств губтеасекции было переключено на коренную реорганизацию тверских театров в условиях мирного времени. Первостепенным стал вопрос не о количестве театров, а о коренной перестройке репертуара, о создании такого театра, который мог бы воспитывать советского зрителя на лучших образцах революционной и классической драматургии. Вместо множества театров было решено оставить несколько лучших и позаботиться о дальнейшем подъеме их идейно-художественного уровня.

Реорганизация театров началась в феврале 1921 года и завершилась в 1926 году, когда в Твери остался один драматический театр. Но уже в 1921 году было решено создать основной тверской театр в наиболее приспособленном для этого помещении — в клубе «III Интернационал».

13 марта клубный театр закончил свою двухлетнюю деятельность. Вновь организованная режиссером Хрисанфом Николаевичем Мосоловым труппа артистов приступила к репетициям.

27 марта 1921 года. С этой даты ведет свое начало Калининский драматический театр. В этот день в Твери открылся новый театр, названный «Тверской № 1 театр РСФСР». Впоследствии просто — Первый гостеатр. Для премьеры была избрана революционная пьеса неизвестного автора — «Великий Коммунар», посвященная А. В. Луначарскому. Тверской подотдел искусств

ТЕАТР и ИСКУССТВО.

Открытие Тверского № 1 театра Р. С. Ф. С. Р.

В воскресенье, 27 марта, в помещении бывшего клуба III Интернационала состоялось открытие состоящего под ведением Губернского Отдела Народного Образования Тверского № 1 театра Р. С. Ф. С. Р.

Для открытия была поставлена пьеса неизвестного автора под названием «Великий Коммунар», посвященная тов. Луначарскому.

Содержание этой пьесы и ее особенности показали, что она в настоящее время почти полного отсутствия подлинных революционных пьес вполне отвечает своему назначению и выбор ее поэтому, как первый шаг нового театра, следует считать более чем удачным.

Подробности — за недостатком места — завтра.

¹ ПАКО, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 2212, стр. 309.

надеялся коренным обновлением репертуара сблизить театр с современной действительностью. В основу представления были положены те же художественные принципы агиттеатра, которые использовала и студия Пролеткульта при постановке пантомимы «Октябрь».

«Великий Коммунар» — «революционно-героическая трилогия с прологом и эпилогом» напоминала и «Легенду о коммунаре» П. Козлова, где революция изображалась в символично-аллегорическом плане. Режиссером Х. Н. Мосоловым были удачно поставлены массовые сцены спектакля, а сам он психологически правдиво исполнял роль генерала Николаева.

Рецензент отмечал хорошую игру ведущих артистов А. Н. Нальского (Король), Е. Е. Эллер (Королева), Н. А. Носова (Помещик), В. П. Дарской (крепостная девушка Наташа), М. Бельского («белый» генерал Зубов). И в то же время в спектакле было много наивной восторженности, сентиментальности. Аллегорическая фигура Великого Коммунара (К. П. Павлов) не удовлетворила зрителей. «Вместо сильной телом и духом фигуры рабочего в блузе с засученными рукавами Великий Коммунар предстал в щегольском наряде с красным шарфом, повязанным на манер аннинской ленты, с золоченым парчевым поясом»¹.

Последующие спектакли театра, «Королевский брадобрей» А. В. Луначарского, «Разбойники» Ф. Шиллера, продолжали линию революционно-героического репертуара.

К началу нового сезона отдел искусств провел реорганизацию театра «Возрождение». Он стал на-

зываться Государственный театр № 2 РСФСР или Второй гостеатр и открылся 6 ноября 1921 года агитационной пьесой «На помощь Поволжью» А. Розанельского.

Однако первые шаги перестройки тверских театров не принесли желаемых результатов. И не только потому, что было очень мало революционных пьес. Труднейшей осенью 1921 года все силы тыловой Тверской губернии были брошены на помощь голодающему Поволжью. Усилился кризис продовольственный, топливный, денежный. Многие тверские театры из-за экономических трудностей закрылись. Не выдержала их и труппа Х. Н. Мосолова в Первом гостеатре, в конце сезона она распалась.

В январе 1922 года, когда тверские театры были переданы в ведение художественного подотдела Губполитпросвета, труппа Первого гостеатра была заново сформирована из московских и местных артистов в составе 30 человек. Режиссером был назначен талантливый артист и театральный художник Николай Николаевич Дивов.

Труппа Н. Н. Дивова стремилась к серьезному репертуару и превзошла все тверские театры по художественному уровню спектаклей. Были поставлены: «Идиот» (по Достоевскому), «Прodelки Скапена» Мольера, «Пигмалион» Б. Шоу, «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.

Новые актеры Н. Н. Дивов и Н. В. Скрыбин стали любимцами тверской публики. Характерный актер и художник, Н. Н. Дивов хорошо ставил и оформлял исторические пьесы, как исполнитель он запомнился в роли Ивана Грозного. Н. В. Скрыбин — серьезный пси-

¹ «Тверская правда», 1921, 31 марта.

хологический актер, играл князя Мышкина («Идиот»), профессора Хиггинса («Пигмалион»). Остальные артисты труппы были значительно слабее. Газета «Тверская правда» отмечала в те дни, что Первый гостеатр, как и другие тверские театры, переживал «экономический и художественный кризис». Пустовали зрительные залы, уезжали артисты. С нового сезона Н. В. Скрябин стал режиссером объединенных Большого и Малого Пролетарских театров. Именно здесь начинала свою творческую жизнь талантливая тверская актриса Н. В. Гончарова, ставшая в последующие годы гордостью Калининского драматического театра.

Главным режиссером в Первый гостеатр был приглашен хорошо известный в Твери артист Б. В. Ремезов, талантливый и энергичный организатор. Наполнину обновилась и труппа. Сезон 1922/23 года открылся необычайно рано — 27 августа 1922 года пьесой А. В. Луначарского «Канцлер и слесарь» (режиссер Б. В. Ремезов). Спектакль был откликом на приезд наркома просвещения в Тверь. Театр тщательно готовился к постановке этой политической сатиры. Артисты Н. В. Панов (Канцлер), Н. Н. Дивов (Слесарь), Б. В. Ремезов (Император), В. К. Бух (Адвокат) своей отличной игрой задавали тон всему спектаклю. Несмотря на то что цены на билеты были не по карману рабочему зрителю (от 1 до 5 млн. руб.), театр в день премьеры был полон.

А. В. Луначарский пробыл в Твери два месяца. Он принимал посетителей, разбирался в жалобах, изучал работу губоно, вел большую пропагандистскую работу. Старые тверяки помнят острые антирелигиозные диспуты наркома просвещения с архиереем Введен-

ским. В помещении Первого гостеатра нарком читал блестящие лекции о 9 Января и провокаторской роли попа Гапона. Талантливый драматург, страстный театрал, он почти ежедневно бывал в тверских театрах. С приездом А. В. Луначарского оживилась работа артистов. Премьеры «Псиша» Ю. Беляева и «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, с успехом прошедшие в Первом гостеатре, стали триумфом актрисы К. А. Ильиной.

Соперником гостеатра выступил Железнодорожный театр, открывшийся премьерой «Мария Тюдор» В. Гюго (режиссер Б. М. Постников). В Большом Пролетарском театре шла инсценировка «Железной пяты» Д. Лондона (режиссер Н. В. Скрябин) и «Рабочая слобода» Е. Карпова (режиссер В. И. Ляуданский).

Осень 1922 года, когда в Твери находился А. В. Луначарский, была особенно примечательной в театральной жизни города. Правда, ни один из тверских театров в ту пору не отражал в своем творчестве революционных исканий театрального Октября, влияний В. Э. Мейерхольда или А. Я. Таирова, но в лучших своих спектаклях театральные коллективы тяготели к реалистическим традициям Малого и Художественного театров. К этому стремились и художественный подотдел Тверского губоно (заведующий Б. М. Эпштейн), в ведение которого снова были переданы театры. Тогда Н. А. Дивов организовал Коллектив тверских актеров (КТА), и лучшей работой его стала «Синяя птица» М. Метерлинка. Режиссер и артисты ездили в Московский Художественный театр изучать опыт ее постановки. Был создан оптимистический спектакль, утверждавший возможность человеческого счастья. Писатель А. Кафман специально для этой постановки написал новый про-

лог, эпилог и изменил текст 10-й картины. Превосходные сказочные декорации создал сам режиссер-художник Н. Н. Дивов. Большое место в спектакле занимала музыка в исполнении оркестра под руководством дирижера Н. М. Сидельникова.

Однако, несмотря на хорошее начало сезона, радоваться было рано. Если в прошлом голодном году театры пустовали, подорванные экономически, то теперь начались гримасы нэпа. В театры хлынула новая буржуазная публика, требующая развлекательного репертуара. Появляются спектакли «для выручки». В Первом гостеатре прошли «Черт» Мольера, «Ревность» Арцыбашева — типично буржуазные пьесы, поставленные, как отмечала «Тверская правда», «в угоду тверским нэпманам»¹.

Заметно снизили идейные требования к репертуару Малый Пролетарский, Снаряжательный театр.

«Ненормальности» тверского театрального репертуара были не столько местным, сколько всероссийским явлением. Из-за недостатка советских пьес следовало решительней обращаться к драматургической классике как средству идейно-эстетического воспитания современного зрителя, но для успешного решения этой задачи тверским театрам недоставало актерских сил. Все вспоминали Шекспира. Повторяли призыв А. В. Луначарского: «Назад, к Островскому», прозвучавший на всю страну в дни 100-летия великого драматурга. Встал вопрос о том, стоит ли вообще открывать в новом сезоне Первый гостеатр, формирование труппы которого чрезмерно затянулось.

¹ «Тверская правда», 1922, 15 октября.

Осенью 1923 года президиум губисполкома оставил гостеатр в ведении губполитпросвета, в сети учреждений, находящихся на местном бюджете, «с максимальным использованием его для воспитания пролетарских и красноармейских масс, а не для обслуживания нэповской публики»¹. Заведующий Тверским губполитпросветом М. М. Колдобский и директор театра В. М. Семенов пригласили для его укрепления труппу, состоящую преимущественно из московских актеров, во главе с режиссером Д. Я. Лейном. 4 октября 1923 года театр открылся премьерой трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт». И сразу же обнаружилось, что в творческом отношении труппа очень слаба. Это подтвердили и другие спектакли. Наспех набранная труппа «донашивала» старое платье дореволюционного репертуара провинциальных театров; не оправдав надежд, она была распущена задолго до окончания сезона. Тверской губполитпросвет, а затем созданное Управление театрами губоно и губрабис пришли к выводу, что «средние сборы, полученные за истекший сезон, не позволяют держать в Твери постоянную труппу, и в наступающем сезоне тверяки будут удовлетворять свои театральные запросы через гастролеров»². Этот вывод был закреплен решением ЦК Рабис. И в течение двух сезонов — 1924/25 и 1925/26 годов на сцене тверского театра выступали московские театры бывший Корша и «Не рыдай», ленинградские «Балаганчик» «Кривое зеркало», передвижной новосибирский «Красный факел», московские опера и оперетта, украинская

¹ «Тверская правда», 1923, 30 сентября.

² Там же, 1924, 24 сентября.

опера, гастрольная труппа МОНО, наконец, Московский Художественный театр, Московский Малый театр, Большой академический театр и балетная студия Ирмы Дункан.

С 1924 года был введен рабочий кредит на билеты в театры, заключались договоры с учреждениями и предприятиями для получения билетов со скидкой на 25—50 процентов.

Гастроли мастеров московской и ленинградской сцены и рабочий кредит поправили экономическое положение тверского гостеатра. Если прежде весь доход шел на покрытие расходов по электричеству, рекламе и оплате артистов, то гастрольные сезоны дали средства, позволившие привлечь на спектакли рабочего зрителя. В 1925/26 году цены на билеты были снижены на 40 процентов, а посещаемость театра увеличилась вдвое¹. Много сделал для укрепления театрального дела в Твери как в идеологическом, так и в художественном отношении крупный театральный деятель — начальник Управления театрами губоно Борис Михайлович Эпштейн.

ЧЕТЫРЕ ТРУППЫ

В мае 1927 года при ЦК ВКП(б) было созвано специальное совещание по вопросам театра. В оценке его деятельности основным стал «критерий общественно-политической значимости». Были отпущены значительные средства на поддержку театров как школы воспитания нового человека. Именно в это время возникли

¹ «Тверская правда», 1926, 26 мая.

благоприятные условия для формирования нового самостоятельного лица тверского театра. Еще раньше, осенью 1926 года, Управление театрами губоно получило возможность пригласить в Тверской гостеатр постоянную труппу актеров, а губисполком утвердил смету на ее содержание.

С 1926 по 1931 год в Твери работали четыре постоянные драматические труппы. Первой из них была (в сезон 1926/27 года) труппа Сергея Николаевича Воронова, артиста Московского Художественного театра. Как режиссер, С. Н. Воронов решительно искоренял старые провинциальные традиции, добиваясь высокой художественной культуры спектакля. По его инициативе была переоборудована сцена в расчете на постановку технически сложных пьес.

19 октября 1926 года труппа дебютировала постановкой драмы А. В. Луначарского «Яд», разоблачавшей нэповскую богему, под влияние которой попадает политически незрелая часть советской молодежи. Выбор этой пьесы в качестве премьеры свидетельствовал о стремлении труппы и ее руководителя решительно обновить репертуар за счет постановки лучших современных советских пьес. Однако театру не удалось до конца преодолеть недостатки самой пьесы. Типы «бывших» (князя Батов и Катехидзе, полковник Евстигнеев) оказались в спектакле более жизненными, нежели положительные герои новой, советской действительности¹. Значительной работой труппы была по-

¹ Помощником режиссера в труппе С. Н. Воронова был Александр Миронович Ильвовский, ныне главный режиссер Калининского театра кукол, народный артист РСФСР.

становка «Мандата» Н. Эрдмана — острой сатиры на нэпманов, мечтавших о реставрации капитализма в СССР и одновременно пытавшихся примазаться к советскому строю, прикрыться как мандатом партийным или профсоюзным билетом. Однако ярко гротесковая, остро политическая сатира на обывателей-мещан, по словам тверского рецензента, временами превращалась в обыкновенный «легкий водевиль». Спектакль шел под несмолкаемый смех зрителей.

Среди лучших постановок были «Овод» Л. Войнич (инсценировка С. Прокофьева) и «Дочь генерал-губернатора» В. Пушкина и П. Яльцева. Из русской классики театр поставил «Ревизора» Н. В. Гоголя и «Горе от ума» А. С. Грибоедова. К сожалению, многие пьесы в репертуаре труппы не удовлетворяли запросам нового, советского зрителя. В рецензиях «Тверской правды» неизменно отмечались тщательность постановок, большое режиссерское мастерство Сергея Николаевича Воронова, удачное оформление спектаклей художником А. И. Аронштамом, запоминающаяся игра актеров А. Суханова, А. Сашина, Е. Евгеньевой, Е. Черной, И. Лепштейна, А. Ильвовского, В. Черневского и других. Но вот беда: большие постановочные расходы не окупались сборами. Закончив сезон с дефицитом, труппа покинула Тверь.

На зимний сезон 1927/28 года приехала труппа, сформированная режиссером и известным драматургом Михаилом Константиновичем Константиновым. Тридцатилетний юбилей театральной и драматургической деятельности Константинова был отмечен в Твери 1 февраля 1928 года постановкой его пьесы «Хамка», обошедшей еще до революции все провинциальные

сцены России. Вторым режиссером был С. А. Соколов, художником-декоратором — В. А. Баусов. Основу репертуара труппы составили советские пьесы: «Любовь Яровая» К. Тренева, «Медвежья свадьба» А. Луначарского, «Константин Терехин» («Ржавчина») В. Киршона и А. Успенского, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Разлом» Б. Лавренева, «Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. Смолина. Из классических пьес — «Власть тьмы» Л. Н. Толстого и «На дне» М. Горького. По качеству репертуара театр занял второе место в республике. Однако трудное финансовое положение труппы, вынужденной выпускать пьесу за пьесой, не могло не сказаться на качестве самих спектаклей. Наибольшей удачей стала постановка «Ржавчины» В. Киршона и А. Успенского. Эта пьеса, как и драма А. Луначарского «Яд», поднимала острые проблемы морального воспитания советской молодежи, протестовала против модных в 20-е годы теорий «свободной любви», грубого нарушения этических норм. Многие зрители, отвечая на анкету «Тверской правды», приветствовали постановку, но тут же замечали, что положительные герои пьесы оказались схематичными.

Главному режиссеру М. К. Константинову и постановщику А. Я. Александрову удалось поставить на небольшой сцене и такую сложную пьесу, как «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. В этом спектакле артист Г. И. Новиков создал жизненно правдивый образ партизанского вожака Никиты Вершинина, который в революционной борьбе из неграмотного, стихийно взявшегося за оружие крестьянина, становится народным героем.

Инсценировку С. Прокофьева по роману Э. Золя

«Париж» рецензировала группа журналистов вместе с редактором «Тверской правды» А. Капустиным. Наибольший исполнительский успех, по мнению рецензентов, сопутствовал актеру Н. М. Шульгину в образе рабочего-революционера Матиса и молодой актрисе Р. А. Вейс в роли Селины — дочери казненного рабочего. Спектакль тепло принимала рабочая аудитория «Пролетарки» и Вагонного завода. К сожалению, качество многих других работ труппы оказалось невысоким.

Перед театральным сезоном 1928/29 года «Тверская правда» выступила со статьей «В Твери должна быть постоянная труппа». По замыслу Тверского управления зрелищными предприятиями ею должна была стать приглашенная на новый сезон труппа Н. В. Маргаритова — В. М. Брянского. Этот талантливый коллектив, поставивший в Твери такие современные пьесы, как «Человек с портфелем» А. Файко, «Рельсы гудят» В. Киршона, «Штиль» Билль-Белоцерковского, «Огненный мост» Б. Ромашова, «Ярость» Е. Яновского, а из классики — «Горе от ума», «Доходное место» и др., открыл свои гастроли 11 октября 1928 года премьерой «Человек с портфелем». Пьеса А. Файко была новинкой драматургического года, ее только что поставили столичные театры. В центре пьесы зловещая фигура буржуазного интеллигента профессора Гранатова, который, приспособляясь к Советской власти и ненавидя ее, стремится сам и учит своего сына быть «зверем», «рвать самые сочные куски», не останавливаясь ни перед какими преступлениями: ложью, клеветой, убийством. Злободневность пьесы подчеркивали и нашумевшее «шахтинское дело» инженеров-вредителей,

и процесс «Промпартии». Однако недостаточная психологическая убедительность поступков Гранатова и художественная слабость положительных героев пьесы ставили перед режиссурой и актерами трудные задачи. Полностью справиться с ними театр не смог. Гранатов в исполнении Н. В. Маргаритова (он же режиссер спектакля) получился излишне мелодраматичным, а положительные герои пьесы остались схематичными.

Творческой удачей театального сезона стала постановка пьесы В. Киршона «Рельсы гудят». Будни сталелитейного завода, борьба «красного директора» Василия Новикова с пережитками прошлого в сознании отсталой части рабочих, с саботажниками из старых спецов — все это волновало не только рабочего зрителя. Новый, непривычный как для театра, так и для зрителя мир открывался в этом спектакле.

Интересной работой стала постановка пьесы В. Билль-Белоцерковского «Штиль» (режиссер Д. Г. Митин).

Установка театра на высокоидейный, остросовременный репертуар не была, к сожалению, выполнена до конца. Труппа нередко затрачивала большие усилия на постановку слабых в идейном и художественном отношении пьес.

Несмотря на некоторые просчеты и неудачи, труппа Н. Маргаритова — В. Брянского много сделала для воспитания рабочего зрителя, показав себя коллективом, способным решать серьезные творческие задачи. Излагая творческую программу труппы, директор театра А. И. Лазарев писал в одной из газетных статей о призвании театра быть оружием идеологической пропаганды и агитации. В это же

время в газете «Тверская правда» Б. Полевой выступил с предложением пригласить труппу на второй сезон, и в 1929/30 году в несколько измененном составе труппа продолжила работу в Твери.

Был обновлен современный репертуар. Ставились «Огненный мост» Б. Ромашова, «Жена» К. Тренева, «Мятеж» Д. Фурманова, «Ярость» Е. Яновского, «Чудак» А. Афиногенова, «Разлом» Б. Лавренева.

«Тверская правда» критически расценила инсценировку романа «Болото» французского писателя М. Паньоля, в которой режиссура и исполнители не преодолели идейной ограниченности авторского замысла. Удачнее была поставлена «Ярость» — одна из первых советских пьес о классовой борьбе в деревне в период коллективизации. Убедительным и правдивым получился образ организатора борьбы с кулаками коммуниста Путнина (артист В. С. Бардин). Но вместе с этим рецензент И. Горский указывал, что театр еще слабо знает жизнь современной деревни.

Проблемам перестройки деревни была посвящена и пьеса И. К. Микитенко «Диктатура». Годом раньше ее постановку осуществил Киевский драматический театр имени Ивана Франко. Как и Гнат Юра в Киеве, тверские режиссеры сосредоточили внимание не на мелких натуралистических подробностях в изображении жизни деревни, а на показе классового расслоения ее, победе нового над старым. Исполнители главных ролей — И. П. Лобанов (Козырь), В. С. Бардин (рабочий Дударь), артисты Ф. А. Дембицкая¹, Н. В. Райская-До-

¹ Феодосия Александровна Дембицкая — ныне народная артистка РСФСР.

ре, Д. В. Тудоровская, В. М. Брянский, Д. А. Дросси¹, П. П. Званцев играли живых людей.

В спектакле «Чудак» по пьесе А. Афиногенова в полной мере раскрылось незаурядное сценическое дарование В. М. Брянского. Артист создал обаятельный образ честного беспартийного инженера Бориса Волгина, энтузиаста и мечтателя, замечательного общественного деятеля, которого обыватели считают чудаком, подчеркнул внутреннюю партийность своего героя, его одержимость в делах добрых и высоких.

Последние спектакли труппы Маргаритова — Брянского показали, что умело подобранный современный репертуар, мастерство режиссуры и актерского исполнения неизменно ведут к успеху. Однако труппе не удалось закрепиться в Твери, город не был еще приучен к постоянным актерским силам. На решение труппы покинуть Тверь повлияло и то, что многие интересные спектакли сезона прошли мимо внимания печати.

На следующий сезон в Тверь была приглашена труппа М. Г. Волкова. В ее составе находилось немало талантливых актеров, ставших впоследствии видными деятелями советского театрального искусства². Выступая на собрании Тверской ассоциации пролетарских писателей с докладом «Связь пролетарского театра с

¹ Дмитрий Андреевич Дросси — впоследствии заслуженный артист РСФСР и ТАССР.

² Б. Г. Кульнев — режиссер и заведующий кафедрой в театре-студии имени Евг. Вахтангова; Николай Иванович Гарин — народный артист РСФСР, актер ЦТСА; П. А. Константинов — народный артист РСФСР, артист Малого театра; режиссер труппы А. Я. Волгин позднее много лет был режиссером Куйбышевского театра.

пролетарской литературой», руководитель труппы М. Г. Волков провозгласил свое творческое кредо: «Мы не лицедеи, а активные строители коммунизма». «Тверская правда» создала специальную группу рецензентов, в которую вошли Б. Полевой, Н. Кавская, Н. Павлов, А. Исаков, И. Волков, Б. Зубков и другие.

Сезон 1930/31 года открылся премьерой «Так говорили большевики» по пьесе Игоря Чекина. Спектакль передавал атмосферу бурных дней социалистического строительства в городе и деревне в годы первой пятилетки. Зритель по замыслу режиссера должен был ощутить эту атмосферу уже с порога театра: в фойе демонстрировалась кинохроника, звучало радио, стенгазета и выставка рассказывали о работе коллектива над пьесой, имелись ящики для отзывов о представлении. Все эти нововведения, по мнению режиссера, должны были способствовать углубленному пониманию спектакля. При входе в зрительный зал каждому вручалось либретто спектакля, начинающееся словами: «Время сухих агиток прошло. Культурный уровень рабочих настолько вырос, что митинговое решение на сцене его удовлетворить не может».

Спектакль сопровождался музыкой марша пятилетки: «Иди вперед, ни шагу назад, бери прорыв в штыки! Так говорят, так говорят, так говорят большевики!» Однако центральные эпизоды спектакля, важные массовки, которые должны были показать всенародный характер социалистической переделки жизни, не получились. Пьеса успеха не имела. «Труппа создала ложное представление о своих художественных возможностях» — так, подытоживая работу театра над спектаклем, писала «Тверская правда».

К этому времени репертуар театра составили в основном остро политические современные пьесы: «Линия огня» Н. Никитина, «Ледокол» Кузьмы Горбунова, «Хлеб» В. Киршона, «Первая Конная» Вс. Вишневского, «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Бомбей» Эс-Хабиб-Вафа. Постановка последней — о революционном движении в Индии — стала своеобразным событием в театральной жизни города. На премьере в день праздника XIII годовщины Октября, 7 ноября 1930 года, присутствовал автор — писатель-революционер и политический эмигрант. Он выступил перед зрителями с речью и прочитал стихи на языке своей родины.

В 20-е годы пьес о жизни деревни было мало. «Хлеб» В. Киршона, одно из наиболее талантливых произведений о классовой борьбе в деревне, прочно вошел в историю советского театра прежде всего благодаря правдивому образу положительного героя эпохи — коммуниста. В роли Дмитрия Михайлова, секретаря окружкома партии, артист Н. И. Гарин создал тип спокойного, немногословного человека, целиком погруженного в «лихорадку буден»: хлебазаготовки, водопровод, вывозка навоза. Но скромные дела, которыми он занимается, не обедняли, не снижали его цельного характера. Артист В. С. Ветиллов в роли Раевского рисовал иной характер — коммуниста на словах, а не на деле, любителя красивых левых фраз, в котором кулаки увидели «полезного человека». Квасов (артист А. Д. Иванов) был не плакатным упитанным кулаком с обрезом, а умным, злым и коварным врагом. Спектакль, как писали рецензенты, оставлял глубокое впечатление, давал «правильную ориентировку в классовой борьбе».

Из классического репертуара наибольший успех имела пьеса Лопе де Вега «Овечий источник», поставленная А. Я. Волгиным. По окончании сезона труппа М. Г. Волкова уехала из Твери.

История театральных трупп, работавших в Твери во второй половине 20-х годов, по-своему отразила театральные искания этого периода. Они были связаны и с традициями МХАТа (труппа С. Н. Воронова), и с Мейерхольдом (труппа Н. В. Маргаритова — В. М. Брянского), и с рапповскими театральными теориями (труппа М. Г. Волкова). Эти поиски и эксперименты на сцене не всегда были удачны, но они все больше убеждали деятелей театра и зрителей в превосходстве реалистического метода как основы социалистического реализма в искусстве. Театральная Тверь в начале 30-х годов стояла перед большим качественным скачком во всей идейно-художественной работе.

ТРУППА В. М. БРЯНСКОГО — Н. В. МАРГАРИТОВА

Тридцатые годы — целая эпоха в экономической и культурной жизни периферийных городов. Облик их за это десятилетие неузнаваемо изменился. Преобразилась и старая Тверь. Переименованная в 1931 году в город Калинин, она стала крупным промышленным и культурным центром. Тверские рабочие досрочно выполнили первый пятилетний план. Выпуск продукции одного только вагоностроительного завода возрос в 3 раза. На тверской земле прочно утвердился колхозный строй. Калининская область, организованная в 1935 году, заняла большой удельный вес в стране по



В. М. Брянский,
заслуженный артист
РСФСР. 1885—1964

выпуску промышленной и сельскохозяйственной продукции.

К середине 30-х годов неузнаваемо изменился и Калининский драматический театр. В 1930 году он был занесен Мособлрабисом в красный список передовых театральных предприятий, в 1932—1933 годах занял первое место среди театров Московской области.

С сезона 1931/32 года в Калининне начинает работать стационарный коллектив актеров, основу которого составила знакомая тверскому зрителю труппа В. М. Брянского — Н. В. Маргаритова.

Виталий Михайлович Брянский, сын мелкого служащего в городе Грозном, не смог получить не толь-

ко театрального, но и общего среднего образования. Рано начав трудовую жизнь, он занялся самообразованием, важной частью которого считал театр. Первые театральные впечатления получил в Ростовском драматическом театре, а позднее вел кочевую жизнь провинциального актера. В 1904 году Брянский вступил в труппу «Товарищества Новой Драмы» в Тифлисе, режиссером которой был В. Э. Мейерхольд. Три года работы рядом с И. Н. Певцовым, М. С. Нароковым, А. И. Нелидовым стали для него хорошей театральной школой. В Киевском театре у режиссера Н. Н. Соловцова он играл вместе с К. А. Марджановым, А. В. Рудницким, Е. Я. Неделиным, В. Л. Юреновой. В последующие годы, работая в Самаре, Ростове, Оренбурге, Ташкенте, Владикавказе, Брянский мечтал создать постоянную, крепко спаянную единством творческих взглядов труппу. Осуществить эту мечту он смог только после Октября в сезон 1925/26 года в Сталинграде, где встретился с талантливым режиссером и актером Н. В. Маргаритовым. Созданный ими актерский коллектив работал в Кирове, Перми, Твери, Туле и, наконец, в сезон 1931/32 года — уже как постоянный стационарный театр — в Калинин. Яркое комедийное дарование Брянского — актера и режиссера раскрылось в полную меру на калининской сцене. Здесь в 1942 году он стал заслуженным артистом РСФСР.

Николай Васильевич Маргаритов учился в Петербургской драматической школе, в 1910 году стал актером Литейного театра. Театральная рутина, обывательский репертуар не удовлетворили его, и в 1913 году он поступил в Ростовский драматический театр, где вскоре выдвинулся на первые роли. После Октября



Н. В. Маргаритов,
заслуженный артист
РСФСР. 1886—1933

Н. В. Маргаритов организовал в Тифлисе труппу, выступившую с лозунгами революционно-романтического театра. О режиссерской работе Н. В. Маргаритова можно судить по постановкам в тифлисском «Театре для рабочих» театрализованной поэмы Э. Верхарна «Восстание», «Стеньки Разина» В. В. Каменского.

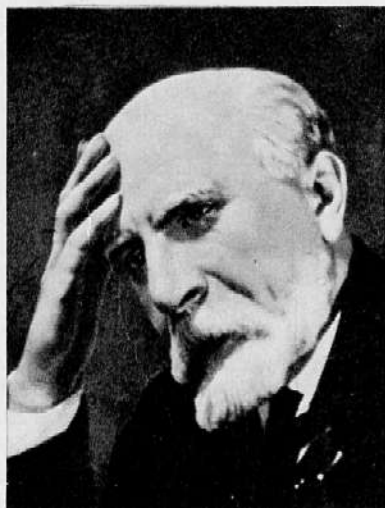
В 1923 году Маргаритов организовал новую труппу, приветствовавшую творческие установки В. Э. Мейерхольда. Они отразились в постановке «Принца Гагена» Э. Синклера в Сталинграде, где в труппу Маргаритова вступили В. М. Брянский, режиссер Д. Г. Митин, артисты Ф. А. Дембицкая, Д. В. Тудоровская, Н. П. Райская-

Доре, Д. А. Дросси, Г. С. Егиязаров и другие, впоследствии вошедшие в коллектив Калининского драматического театра. Годы работы в Калининне стали последними в жизни Н. В. Маргаритова — он умер на гастролях театра в Кимрах летом 1933 года, — но это были годы его актерской и режиссерской зрелости.

Свой первый стационарный сезон в Калининне труппа Маргаритова открыла 20 октября 1931 года пьесой А. Афиногенова «Страх». В июне того же года эту пьесу поставил Ленинградский Академический театр имени А. С. Пушкина. Верно поняли и интересно решили ее и в Калининском театре. Характер честного, но заблуждающегося профессора Бородина, который побеждает свою политическую близорукость и ложные теории поведения человека в обществе, создал старейший артист труппы А. Н. Хандамиров. Пьеса об острой идейной борьбе в научной среде вызвала большой интерес. На обсуждении спектакля в Калининском педагогическом институте состоялся принципиальный разговор о сложных формах классовой борьбы на идеологическом фронте и о той помощи, которую оказывает партия интеллигенции в овладении марксизмом.

Живое, чуткое содружество театра со зрителем приносило пользу и зрителям и театру. Яркое свидетельство тому — спектакль «Кабаны», поставленный Н. В. Маргаритовым по пьесе Г. Гайдовского.

Для города текстильщиков пьеса о борьбе за хлопок имела актуальнейшее значение. Артисты Л. Брошкевич и Д. Дросси написали специальный пролог, чтобы приблизить спектакль к калининскому зри-



А. Н. Хандамиров —
Бородин. «Страх»
А. Афиногенова. 1931

телю. При обсуждении спектакля на текстильных фабриках города возникал разговор о борьбе за экономию хлопка, о производственных нуждах текстильщиков, о их шефстве над колхозниками Узбекистана.

Основа репертуара Калининского театра начала 30-х годов — современные пьесы об индустриализации, классовой борьбе в деревне, героике гражданской войны, о воспитании нового человека.

Интересными, хотя и не бесспорными, оказались спектакли «Мой друг» по пьесе Н. Погодина и «Время, вперед!» по роману В. Катаева. Бывшие бойцы Чапаевской дивизии тепло отзывались о спектакле «Чапа-

ев» по роману Д. Фурманова¹. С большим тактом сыграл роль Чапаева В. М. Брянский. Г. С. Егиазаров четким внешним рисунком роли, точным жестом подчеркнул не только собранность и выдержку Фурманова, но и внутреннее напряжение его духовных сил. Зрители понимали главное: Чапаева и чапаевцев воспитывала партия, партизанская стихийность уступала место большевистской воле, сознательности, целеустремленности. В пьесах о современности и о гражданской войне становится все более ощутимой тенденция театра глубоко постигать внутренний мир строителей новой, социалистической действительности, в значительных масштабных спектаклях выявлять свою гражданскую позицию. Таким спектаклем стал «Разгром» по роману А. Фадеева (инсценировка Н. Крашенинникова), поставленный Д. Г. Митиным. В нем были заняты лучшие актеры: Н. Н. Васильев (Левинсон), В. М. Брянский (Морозка), Д. А. Дросси (Метелица), И. М. Достоев (Дубов), О. М. Холина (Варя)².

Однако и в «Чапаеве» и в «Разгроме» исчезли картины героического народного движения. Массовые эпизоды не могли быть по-настоящему поставлены на маленькой сцене старого здания, но спектакли о гражданской войне стали вехами на пути к постановке «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского.

Именно в эту пору, после постановления Центрального Комитета партии от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций»

Калининский горком ВКП (б) и городской Совет стали больше уделять внимания партийному руководству театром, больше помогать ему. По наказу избирателей городского Совета в 1934 году закончилось коренное переоборудование театрального здания. Теперь в нем был просторный зрительный зал на 1250 мест, значительно расширенная и переоборудованная сцена, удобные подсобные помещения. Эти работы велись методом народной стройки. 30 декабря 1934 года театральный сезон открылся в новом здании премьерой «Оптимистической трагедии».

«Оптимистическая трагедия» в Калинин (режиссер Д. Г. Митин, художник Л. А. Окунь) не повторяла ярко романтическую постановку А. Я. Таирова в Камерном театре. Д. Г. Митин шел по пути последовательно реалистического воплощения конфликтов и характеров пьесы, понимая ее как «драму высоких общественных страстей»¹, не снижая и не «заземляя», однако, ее мощного романтического пафоса.

Актриса О. М. Холина в роли Комиссара появилась в изящном черном платье с наброшенной на плечи кожаной курткой. И оттого, что она вела свою, казалось бы, пафосную роль в сдержанной, строгой манере, предельно просто, ей удалось сильнее выразить победу партийного разума над стихийным произволом анархии. Холина — Комиссар всем своим поведением подтверждала собственные слова: «Даже смерть может быть партийной работой!»

Журнал «Советский театр» отметил, что спектакль «Оптимистическая трагедия» был грандиозным пред-

¹ «Чапаев» в гортатеатре. «Пролетарская правда», 1932, 1 марта.

² Холина Ольга Михайловна — ныне народная артистка РСФСР.

¹ «Пролетарская правда», 1934, 30 декабря.

ставлением, качественным скачком в работе калининской режиссуры над массовыми сценами. В них участвовало 70 красноармейцев, специально выделенных местными воинскими частями. После 40 репетиций «красноармейцы по-настоящему играли в спектакле»¹.

Важное место в репертуаре 30-х годов заняла горьковская драматургия. Спектакль «Егор Булычов и другие», поставленный режиссером В. М. Аристовым в сезон 1933/34 года, показал растущее мастерство актеров. Артист А. Г. Григорьев яркими психологическими штрихами рисовал Булычова жизнелюбом, бабником, насмешником, осознающим неизбежность гибели того дела, которому посвятил жизнь, и слишком поздно понимающим, что прожил ее «не на той улице», зря растратил свои незаурядные силы, ум, талант. Каждый из исполнителей искал свое оригинальное решение роли. Рыжая, умная Шурка в исполнении О. М. Холиной не становилась революционеркой, но уже ясно осознавала ложь и цинизм окружающей жизни. Н. В. Гончарова играла Ксению ограниченной, но умеющей скрыть свою хитрость под грубой наивностью, суеверной, жадной, деспотичной. Ф. А. Дембицкая в роли Варвары искала в этой коммерческой даме лирические черты.

Серьезную, вдумчивую работу над постановкой пьес А. М. Горького театр продолжал и во второй половине 30-х годов. Два спектакля были особенно значительны: «Мать» (1938) и «Дети солнца» (1939).

В работе над пьесами русской и зарубежной клас-

сики Калининский театр в первой половине 30-х годов прошел сложный путь исканий, ошибок, заблуждений и открытий, путь, характерный для советского театра той поры. Стремясь осовременить старые пьесы, некоторые режиссеры перерабатывали авторский текст, часто изменяли их концовки и т. п. Это делал не только Мейерхольд в своем театре. Калининские режиссеры Д. Г. Митин, М. П. Тамаров и В. М. Аристов по-разному относились к постановке классиков. Митин, ставший основным режиссером после смерти Н. В. Маргаритова, считал, что постановщик имеет право на решительную переделку пьес классиков для современного сценического их прочтения. Тамаров и Аристов, наоборот, отстаивали неприкосновенность не только авторского текста, но и трактовки образов. Но даже при этом, несмотря на бытовую тщательность и достоверность, на верное раскрытие актерами характеров героев пьесы, спектакль «Бешеные деньги» в постановке Тамарова оценивался рецензентом как произведение «далекое от современности». Еще более резкую оценку получила и другая его работа — «Тартюф» Мольера: «...не раскрыто классовое лицо ее персонажей, не обезврежен ее монархический, вернопопуданнический финал»¹. Эта рецензия — пример характерного для того времени вульгарно-социологического подхода к классическому наследию. Когда же В. М. Аристов поставил «Вишневый сад» согласно первоначальному чеховскому замыслу как комедию, спектакль показался странным, непривычным, идущим вразрез с установив-

¹ Н. Оружейников. Калининский театр. «Советский театр», 1935, № 11—12.

¹ «Пролетарская правда», 1933, 27 ноября.

шейся традицией, и рецензент «Пролетарской правды» гневно обрушился на режиссера, борясь «за более лучшую постановку Чехова». Значительно благосклоннее оценивались постановки Д. Г. Митина, особенно пьес А. Н. Островского. Дело в том, что основные актеры и режиссеры труппы Брянского — Маргаритова, и в их числе Д. Г. Митин, были учениками В. Э. Мейерхольда. Митин стремился максимально следовать опыту учителя. Ставя «Доходное место», он «перемонтировал» текст комедии, чтобы «добиться полного разрешения вопроса борьбы со взяточничеством в конце пьесы», и при этом решительно вмешивался в замысел драматурга. Рецензент принимал такую трактовку пьесы. «В финале, — писал он, — отступил Островский, но пошел в наступление режиссер. Он дал сцену взятки, спасающей Вышневого от суда»¹.

Неоправданное экспериментирование, грубое переименование классиков получило название «мейерхольдовщины», против которой выступил сам Мейерхольд. В статье «Мейерхольд против мейерхольдовщины» знаменитый режиссер критиковал своих эпигонов, борясь с внешним, формалистическим толкованием драматургии классиков. Отход Мейерхольда от многих прежних увлечений, пристальное внимание его к творческому методу К. С. Станиславского сказались и на позициях руководителей Калининского театра. Д. Г. Митин приходит к решительной переоценке своих творческих установок в спектакле «Волки и овцы», а потом и в «Талантах и поклонниках». «Новая постановка Митина, — писала «Пролетарская правда» о

спектакле, — по методам сценической трактовки ближе к МХАТ, чем к Мейерхольду»¹.

Несомненный успех «Талантов и поклонников» на калининской сцене доказывал, что не поверхностно-формалистическое отношение к драматургии классиков, не дописывание пьес режиссером или неоправданный их «перемонтаж» являются атрибутами подлинного творчества, а оригинальное прочтение пьесы, не противоречащее идейному замыслу автора, его драматургической поэтике.

КОНЕЦ «ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРОВИНЦИИ»

Во второй половине 30-х годов Калининский драматический театр стал одним из лучших на периферии. В городе открылся Музыкальный театр, Областной передвижной театр, Театр юного зрителя, четырехгодичное театральное училище, Государственная филармония.

Решающие победы социализма в СССР открывали непроторенные пути воплощения характера нового, советского человека, художественного освоения современности. Пьесы советских драматургов по-прежнему составляют основу репертуара театра.

Было бы, разумеется, ошибочно говорить о том, что театр все освоил и всему научился. Успехи и трудности по овладению системой Станиславского были оценены в 1938 году на творческом вечере театра в Московском Доме актера в присутствии А. А. Яблочкиной, И. М. Москвина, А. К. Тарасовой, Е. Д. Турчани-

¹ «Пролетарская правда», 1931, 15 ноября.

¹ «Пролетарская правда», 1934, 24 апреля.

новой и других. Детальный и строгий анализ его работы крупнейшими мастерами советской сцены принес большую пользу.

Во главе театра второй половины 30-х годов стояли талантливые режиссеры: В. М. Брянский, Д. Г. Митин, Н. М. Церетелли, А. В. Милославский, художники Л. Н. Тимофеева, И. В. Мячин, А. В. Назаренко, С. Н. Шевалдышева. Стабильная труппа во главе с И. П. Лобановым, К. Г. Лаврецким, О. М. Холиной, Н. В. Гончаровой, П. П. Званцевым, талантливая актерская молодежь — А. А. Мальченко, П. А. Покровский, Ю. И. Фомичев, Н. Г. Лукьянов, именно они помогали ставить и решать большие художественные задачи и завоевывать широкую популярность у зрителя.

Театр имел хороший симфонический оркестр во главе с композитором, заведующим музыкальной частью Николаем Михайловичем Сидельниковым (1891—1960). Отличный музыкант, горячий энтузиаст театрального дела, он сочинял оригинальную музыку ко многим спектаклям, поставленным на сцене театра в 20—40-х годах. В 30-е годы с его музыкой шли лучшие спектакли: «Гавань бурь», «Отелло», «Мать», «Человек с ружьем», «Падь серебряная», «Фельдмаршал Кутузов» и многие другие. Позднее, работая в Государственной филармонии, Н. М. Сидельников не порывал связи с Калининским театром.

В 1938 году театр перешел на работу без государственной дотации. А через год коллектив держал серьезный творческий экзамен перед ленинградским зрителем. Все сорок спектаклей, показанных за время гастролей на сцене ленинградского Дворца культуры имени С. М. Кирова, прошли при полных сборах.



Н. М. Сидельников,
заведующий
музыкальной частью
театра в 20—50-х годах

«Калининский театр, — писала об этих гастролях «Ленинградская правда», — вполне зрелый и сильный, о нем можно говорить без обычных скидок на периферийность, там ставятся лучшие произведения советской и мировой драматургии»¹.

1939 год обозначил новый рубеж в истории Калининского театра.

Важную и всегда актуальную тему воспитания человека в труде, в коллективе, тему решительной ломки в сознании вчерашних «аристократов» (верхушки уго-

¹ «Ленинградская правда», 1939, 11 октября.

ловного мира) театр успешно решал в постановке «Аристократов» Н. Погодина. Спектакль высоко оценили зрители и театральная критика. И драматург, и режиссер Д. Г. Митин увидели в Косте-капитане, Соньке, Нюрке не только воров и бандитов, но и людей незаурядной энергии, по-своему талантливых, гордых. Это хорошо понимают и чекист Громов (И. П. Лобанов), и Начальник (В. Л. Грауэрт). Человечностью, теплотой, умением убеждать они направляют ум и энергию вчерашних преступников на новое, нужное общенародное дело. Сложный процесс переделки человека психологически убедительно передал артист А. В. Милославский (Костя-капитан).

Ф. А. Дембицкая в роли Сони рисовала характер человека надломленного и в то же время тоскующего по иной жизни, непосредственного, эмоционального. Мастерство актрисы критик Н. Оружейников оценивал особенно высоко: «Можно без преувеличения сказать, что Соня на калининской сцене прозвучала более свежо, чем в некоторых московских театрах». Говоря о «зрелищной яркости» постановки «Аристократов» Н. П. Охлопковым в московском Реалистическом театре, критик в то же время отмечал, что отличительной и особенно ценной стороной калининского спектакля является не только «сочность бытовых сценок», но и глубина образов¹.

Важным шагом к сценическому решению проблемы положительного героя стал и спектакль «Платон Кречет» (режиссер Д. Г. Митин). Успех спектакля оп-

ределило прежде всего верное решение главной роли. И. П. Лобанов создал многогранный характер Платона — замечательного хирурга, натуру волевою и глубокую, и в то же время человека нежного и лиричного. Простой, человеческий образ матери Платона создала С. И. Камская. Героическую сущность характера скромной санитарки Христины Архиповны умело подчеркнула Н. В. Гончарова.

Менее удачными по разным причинам оказались спектакли «Гибель эскадры» и «Большой день».

Тридцатые годы в истории Калининского драматического театра — плодотворный период в работе над западноевропейской и русской драматургической классикой. Разоблачение губящей и уродующей человека буржуазной морали становится одной из важнейших задач театра.

Четыре года (1934—1938) работал в Калинин Николай Михайлович Церетелли, до этого видный актер Камерного театра. Он поставил несколько зарубежных пьес, и в их числе «Адриенну Лекувер» Скриба и Лёгве и «Похищение Елены» Л. Вернеля.

Артистка Н. Н. Снежина, отвергая мелодраматическое звучание пьесы, играла подлинную трагедию Адриенны не только как женщины, которая борется за свою любовь с самой принцессой Бульонской, но и как гибель большой актрисы, беззащитной перед коварством и бессердечием аристократов. Трогательный, немного комичный, но внутренне глубоко трагичный образ старого режиссера Мишонне, влюбленного в Адриенну, создал В. М. Брянский. Внешне благородная, на самом же деле бесстыдная и злобная принцесса Бульонская (Ф. А. Дембицкая), угодливый и хитрый аб-

¹ Н. Оружейников. Успех театра. «Пролетарская правда», 1935, 14 октября.

бат Шуавель (П. П. Званцев), глупый и самодовольный принц Бульонский (К. Г. Лаврецкий) — эти удачно найденные образы еще более усилили социальную остроту спектакля.

Тридцатые годы в советском театре были временем принципиально нового сценического прочтения шекспировских пьес. Жизнелюбие, гуманизм, острейшая критика волчьих законов буржуазной морали, огромная вера в победу добра и человечности определяют глубоко современное звучание идей и образов великого драматурга.

Постановка «Отелло» на калининской сцене стала для театра экзаменом на творческую зрелость, событием большого культурного значения в жизни города и области.

В роли Отелло выступили И. П. Лобанов и В. Ф. Высоков. «Каким хочется мне сыграть Отелло? — писал И. П. Лобанов. — Меньше всего я вижу в нем идеального ревнивца. Отелло — открытый, доверчивый человек, слепо верящий людям. И гибнет от своей доверчивости»¹. Артист играл Отелло с большой простотой и внутренним спокойствием, подчеркивая, что даже в сцене убийства Дездемоны его герой не во власти безумной ревности, что им руководил твердый и ясный разум, повелевающий совершить правый суд за обман, уничтожить зло, которое может погубить и других людей. Но, убив «чистейшую из всех, кого знал мир», Отелло сам оказался преступником.

«Надо овладеть внутренним содержанием образа, живописным и полновзвучным шекспировским словом

¹ «Пролетарская правда», 1937, 30 сентября.



Ф. А. Дембицкая —
принцесса Бульонская.
«Адриенна Лекуврер»
Э. Скриба. 1936

и музыкой стиха, сочетать романтическую приподнятость страстей с суровой простотой и правдой чувств»¹, — писал о своей работе над образом Отелло другой исполнитель — В. Ф. Высоков. В отличие от Лобанова в игре Высокова было больше внутренней экспрессии.

Цельный образ смелой, честной, благородной венецианки Эмилии создала О. М. Холина. Простотой и грубоватостью своей героини актриса оттеняла в ней черты, противоположные Дездемоне с ее женственностью и поэтическим обаянием.

¹ «Пролетарская правда», 1937, 30 сентября.

Следуя современным концепциям шекспировской драматургии, театр играл трагедию венецианского мавра как оптимистическую трагедию.

В 1939 году театр снова обратился к Шекспиру, на этот раз к комедии «Укрощение строптивой». Постановку этого спектакля он осуществил одновременно с Центральным театром Красной Армии. При общих исходных позициях калининцы искали свои оригинальные краски в ее сценическом воплощении. Актеры много работали над техникой звучания шекспировского стиха. В скупом, лаконичном оформлении спектакля художники С. Н. Шевалдышева и А. И. Ефремов передавали стиль эпохи, обратившись к работам английских граверов и итальянских мастеров Возрождения.

Высокую оценку получила работа бутафоров театра (А. А. Зазыкин).

Л. С. Воробцов играл Петруччио умным, сильным, образованным, изобретательным. Он «укрощал» Катарину не солдафонской грубостью и насилием, а любовью. Артист признавался, что такая трактовка роли была для него новой и трудной, но в то же время радостной.

«Строптивость» очень женственной, остроумной Катарины О. М. Холина трактовала как выражение ее свободопюбия, как протест против узости, ограниченности среды, окружавшей ее.

Большой удачей В. М. Брянского в этом спектакле была роль Грумио — героя из народа, много повидавшего, добродушного, плутоватого, острого на язык. Но еще большего успеха артист добился в роли Лопеса в спектакле «Испанский священник» Джона

Флетчера. Эта комедия ряд лет оставалась в репертуаре театра.

Театровед М. Гус писал, что в этом спектакле актеры «радуют не только хорошей комедийностью, но и содержательностью образов. Это больше всего относится к В. М. Брянскому, который изображает Лопеса таким земным служителем бога, какими подобные ему герои встают перед нами на страницах новелл Боккаччо и Мазуччо. Хороший у него партнер Н. Г. Лукьянов в роли пономаря Диего. И остальные — А. А. Мальченко (Леандро), Н. В. Гончарова (Виоланта), П. П. Званцев (Дон Энрике), В. И. Кузнецов (Дон Хайме) и С. И. Камская (Хасинта) — хорошо передают вторую интригу пьесы — любовь, противоположную первой — скупости»¹.

Одновременно с психологически глубокими пьесами «доктора социальных наук» Бальзака («Мачеха», инсценировка его романа «Провинциальная история») театр поставил искрящуюся смехом и остроумием комедию Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

Пьесы русской классики во второй половине 30-х годов занимали меньшее место, чем в начале десятилетия, но важно отметить, что тенденция «осовременивания» классиков, характерная для ряда спектаклей, поставленных Д. Г. Митиным, сменилась стремлением следовать традициям старого русского театра, искать в классических пьесах не только обличительное, но и положительное начало, ориентироваться на твор-

¹ М. Гус. Калининский театр драмы. К предстоящим гастролям в Ленинграде. «Пролетарская правда», 1939, 17 апреля.

ческую практику Московского Художественного театра. В спектакле «Лес» А. Н. Островского Д. Г. Митин выдвигал на первый план гуманистический пафос пьесы. Д. В. Тудоровская (Аксюша), И. П. Лобанов (Несчастливцев) и В. М. Брянский (Счастливец) создавали образы, полные большой внутренней красоты, раскрывали в «маленьком человеке» умение любить и ненавидеть, мыслить и страдать. С другой стороны, обнажая паразитизм Гурмыжской, ничтожество Милонова и Буланова, актеры избегали ненужной шаржировки.

Из пьес А. Н. Островского, поставленных театром в этот период, с наибольшим успехом шла «Бесприданница» (режиссер В. Ф. Высоков). Превосходно играла Ларису Огудалову О. М. Холина, раскрывая трагедию женщины высоких душевных порывов и огромного обаяния.

По-разному подошел театр к постановкам инсценировок по романам «Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева (1940). Если в спектакле «Анна Каренина» ясно обозначались следы подражания искусству Московского Художественного театра, то «Дворянское гнездо» было совершенно оригинальной работой театра.

И. П. Лобанов правильно понял Лаврецкого как пассивную натуру, «рыцаря на час», хотя бедность драматургического материала и не позволила ему в полной мере раскрыть в Лаврецеком хорошего, но безвольного человека.

В. М. Брянский и К. Г. Лаврецкий создали два очень разных образа Лемма. У Брянского это большой человек, согнутый житейскими неудачами, угрюмый, но, в сущности, добрый старик. Лемм у Лав-

рецкого глубоко лиричен, в чем-то даже «не от мира сего». Творческую натуру его артист отлично передавал в сцене игры Лемма на рояле.

Н. В. Гончарова в роли Марфы Тимофеевны разрушила привычное амплуа комической старухи и раскрыла новые стороны своего большого дарования. Б. Полевой писал, что в этой роли она покоряла обаянием художественной правды, жизненности, поэзии. «Суровая, добрая ворчунья, большой, умный, любящий человек. Сцены, связанные с ней, лучшие в спектакле»¹.

Работа над пьесами Шекспира и русских классиков с их масштабными, многогранными характерами не прошла даром. Повысилось качество спектаклей и современного репертуара. «Земля» Н. Вирты, «Профессор Полежаев» Л. Рахманова, «Гадь Серебряная» и «Человек с ружьем» Н. Погодина, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева — эти спектакли были расценены зрителями и критикой как значительные творческие победы театра.

24 апреля 1938 года общественность города отметила 30-летие сценической деятельности Константина Генриховича Лаврецкого (1883—1949). Сын мелкого чиновника городской управы, он провел детство и юность в Одессе — одном из самых театральных городов дореволюционной России. Одесский театр, знаменитые актеры Н. П. Рощин-Инсаров, В. Н. Давыдов потрясли душу молодого Лаврецкого, вызвали страстную любовь к сценическому искусству. После школы, став канцеляристом Русского общества пароходства в Одессе, Лаврецкий играет в любительских спектак-

¹ «Пролетарская правда», 1940, 8 декабря.

лях, выступает в концертах в качестве чтеца. Его заметил и пригласил в свою труппу известный антрепренер и актер М. Ф. Багров. Хорошей школой для юного любителя стала работа вместе с В. Л. Юреновой, О. А. Голубевой, Н. М. Радиным, И. Н. Берсеновым. Главным режиссером в этой труппе был К. Н. Марджанов.

Весной 1909 года, заключив контракт с киевским театром Соловцова, К. Н. Марджанов ставил «Синюю птицу» М. Метерлинка. Лаврецкий играл пса Тилле и так хорошо справился с этой ролью, что Л. А. Сулержицкий пригласил его в труппу Московского Художественного театра. Вскоре было получено и письменное приглашение от В. И. Немировича-Данченко. Но молодой актер отказался от приглашения. К. Г. Лаврецкий объехал множество городов, сыграл десятки самых разных ролей.

Советский театр открыл новую страницу в творческой биографии талантливого актера. С 1922 года он несколько лет работал в Бакинском драматическом театре с режиссером В. З. Швейцером, затем в Ленинградском театре комедии, в Челябинском театре и, наконец, на долгие годы связал себя с Калинином. Здесь сложившийся мастер сразу же блестяще показал себя в ролях Ивана Коломийцева («Дети Ванюшина», 1938), Прибыtkова («Последняя жертва», 1937), сенатора Бранбанцио («Отелло», 1937) и др.

Для юбилейного спектакля актер выбрал советскую пьесу «Профессор Полежаев» Л. Рахманова о великом русском ученом К. А. Тимирязеве. Образ передового русского интеллигента, с первых дней Октября идущего с революционным народом, был внутрен-



К. Г. Лаврецкий,
заслуженный артист
РСФСР. 1883—1949

не близок артисту. К этому времени роль профессора Полежаева была уже блестяще сыграна Н. К. Черкасовым в фильме «Депутат Балтики». Но Лаврецкий играл своего Полежаева, играл сильно, ярко и вполне оригинально. Б. Н. Полевой отмечал: «Как и у Черкасова... профессор Полежаев Лаврецкого обаятельный старик, с чуткой юношеской душой, могучим умом и непреклонной волей. Но рисунок образа совершенно иной. Его Полежаев лишен портретного сходства с Тимирязевым и более типичен для старого поколения русской интеллигенции»¹.

¹ «Пролетарская правда», 1938, 12 мая.

Творческий диапазон артиста был широк и многогранен. И к крупным ролям (Городничий в «Ревизоре» Гоголя, профессор Окаемов в «Машеньке» А. Афиногенова, де Граншан в «Мачехе» О. Бальзака и др.), и к ролям эпизодическим он относился одинаково серьезно и ответственно. В 1942 году ему было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

Рядом с актерами старшего поколения, К. Г. Лаврецким и В. М. Брянским, видное место в труппе во второй половине 30-х годов занял Иван Петрович Лобанов (1891—1969). Сын крестьянина деревни Коново Клинского уезда Московской губернии, он учился в торговой школе в Москве, несколько лет работал бухгалтером. В 1918 году, окончив вечернюю театральную студию Ф. Ф. Комиссаржевского, поступил в труппу театрально-музыкальной секции Московского Совета. Начало профессиональной деятельности И. П. Лобанова совпало со становлением советского театрального искусства. Период творческих исканий молодого актера связан с работой в Опытном-героическом театре под руководством Б. А. Фердинандова, в театральных мастерских В. Э. Мейерхольда, в театре «Романеск» у режиссеров В. М. Бебутова и К. В. Эггерта, с увлечениями романтической драмой и мелодрамой.

Встреча с В. М. Брянским и Н. В. Маргаритовым определила дальнейшую творческую судьбу актера. В 1931 году он переехал в Тверь и до конца жизни работал в Калининском драматическом театре. Артист привлекал постоянным совершенствованием своего дарования, мастерством сценического перевоплощения. Ему особенно удавались образы высокого гражданского пафоса, характеры сильные, целеустремлен-



И. П. Лобанов, народный артист РСФСР.
1891—1969

ные, полные драматизма: Артем Годун («Разлом» Б. Лавренева), Платон («Платон Кречет» А. Корнейчука), Егор Булычев в одноименной пьесе А. М. Горького, заглавная роль в «Отелло» В. Шекспира и многие другие. В течение многих лет он вел многостороннюю общественную деятельность, возглавлял партийную организацию театра, калининцы избирали его делегатом на XVIII съезд партии. В 1947, 1950, 1953 годах И. П. Лобанов — депутат Калининского областного Совета, а в 1951 и 1955 годах — депутат Верховного Совета РСФСР по Калининскому сельскому избирательному округу. Много лет он был председателем Кали-

нинского отделения Всероссийского Театрального общества.

В 1942 году ему было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР, а в 1950 — звание народного артиста РСФСР.

В спектакле «Падь Серебряная» (1939) Лобанов создал образ старшего лейтенанта Черкасова — сильного, волевого командира и заботливого воспитателя. Значительной в советском репертуаре театра была и роль партизанского командира, таежного богатыря Никиты Вершинина в спектакле «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (премьера 21 февраля 1940 г.), которую исполнил талантливый артист. «Лобанов поднимал Вершинина на высоту героев народного эпоса, — писал об этой работе Б. Полевой. — Какими средствами он достигал этого? Ведь он не повышает голоса, играет без резких жестов, избегает быстрых движений. Под его спокойной мощью чувствуется биение большого сердца и борьба страстей, обуздываемых железной волей. Его воспринимаешь как живое лицо»¹.

Самой крупной и удачной работой театра второй половины 30-х годов был спектакль «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина, премьера которого состоялась 5 октября 1938 года. Посвященный двадцатилетию Ленинского комсомола, спектакль шел как юбилейный и в дни XXI годовщины Октября. Авторы «Истории советского театра» справедливо пишут: «Наивно связывать закономерности развития искусства с календарными датами. Однако есть такие исторические годовщины, когда, обращаясь к событиям прошлого, худож-

ники глубже осмысливают их и совершают творческие открытия»¹. Так было в годовщину десятилетия Октября, когда спектакль МХАТа «Бронепоезд 14-69» стал этапным в истории советского театра, так случилось и в дни двадцатилетия Октября, когда «Человек с ружьем» Н. Погодина в театре имени Вахтангова, «Правда» А. Корнейчука в Театре Революции и «На берегу Невы» К. Тренева в Малом (Москва) и в Академическом театре драмы имени Пушкина (Ленинград) стали важнейшими событиями театральной жизни 1938—1939 годов. Спектакли о Ленине пошли и на многих периферийных сценах.

В Калининском театре роль В. И. Ленина в спектакле «Человек с ружьем» была поручена М. М. Абрамову. Молодой артист, недавно окончивший театральную школу, работал увлеченно. Большой, напряженный труд актера увенчался успехом. Критики Б. Бассаргин и А. Пудалов, видевшие артиста в работе над ролью, писали, что он «нашел путь, ведущий от внешнего рисунка роли к более углубленному раскрытию образа. Смягчилась резкость внешних приемов, правдиво зазвучала проникновенная речь вождя»². Особенно хорошо проходила десятая картина спектакля: Ленин в рабочем кабинете в холодную осеннюю ночь революции. Эпизод, где Ленин беседует по телефону с редактором «Правды», артист проводил с особой достоверностью. «Пролетарская правда» отмечала, что М. М. Абрамов добился не только точности внешнего

¹ «История советского драматического театра», т. 4. М., «Наука», 1968, стр. 122.

² Б. Бассаргин, А. Пудалов. На приеме спектакля. «Советское искусство», 1938, 14 октября.

¹ «Пролетарская правда», 1940, 24 марта.

рисунка образа, его интонации «полны тонкого, обаятельного юмора», зрители ощущают «силу и остроту ленинской мысли, скромность Ильича, чуткое ленинское отношение к человеку»¹. Ленинским эпизодам спектакля зрители аплодировали как чуду, которое театр совершал на их глазах.

Это была победа всего коллектива театра, результат напряженной работы многих артистов: И. П. Лобанова в роли Ивана Шадрина, Н. В. Гончаровой (бабушка Лиза), Ю. И. Фомичева (молодой солдат), Н. Г. Лукьянова (пленный солдат Макушкин), В. П. Дальской (Катерина), К. Г. Лаврецкого (капиталист Сибирцев).

И. П. Лобанов в образе Ивана Шадрина достиг большого художественного обобщения. Крестьянин в солдатской шинели, мечтающий вначале о деньжонках на коровенку, вырастал в красного командира, воина революции, защитника ленинских идей.

Спектакль «Человек с ружьем» занял особое место в истории Калининского театра, он был высоко оценен зрителями и с большим успехом шел на гастролях в Ленинграде в 1939 году.

Значительным успехом театра стал и спектакль «Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева, поставленный перед Великой Отечественной войной. Показывая Кутузова выразителем чаяний народных, противником царя и его окружения, драматург идеализировал образ полководца. В. А. Соловьев участвовал в репетициях, был на просмотре спектакля, в котором

¹ В. Гольцберг. Победа мастеров сцены. «Пролетарская правда», 1938, 12 ноября.

противопоставление Кутузова царскому правительству было еще более подчеркнутым. Однако исторические неточности пьесы искупались в спектакле правдивым изображением патриотизма и героики русского народа и талантливостью исполнения роли Кутузова артистом К. Г. Лаврецким.

Успеху спектакля помогало и верно найденное решение образов Наполеона (В. М. Брянский) и Багратиона (Б. Г. Чукмасов).

22 июня 1941 года «Фельдмаршал Кутузов» шел дневным спектаклем. В антракте зрители были потрясены сообщением о нападении фашистской Германии на нашу страну, но спектакль не прерывался, и когда в финале четвертой картины умирающий Багратион, обращаясь к солдатам, произнес:

Солдаты, мы сражались вместе,
Мы сотни верст прошли в пороховом дыму,
Отдайте жизнь,
Но Родины и чести

Не отдавайте никому! —

гром аплодисментов разразился в зрительном зале.

Этот спектакль с его пламенным патриотическим призывом в финале отметил начало новой вехи в жизни театра. Отныне все, чем жили, что создавали актеры, было подчинено интересам фронта, скорой победе над врагом.

ВСЕ ДЛЯ ФРОНТА!

С первых дней Великой Отечественной войны, когда Калинин стал прифронтовым городом, когда тысячи калининцев ушли защищать Родину, бригады арти-

стов выступали на призывных пунктах перед воинами Советской Армии. Специальные выездные труппы вылетали на транспортных самолетах в район боевых действий и где-нибудь в лесу, в овраге, в старом сарае устраивали концерт для воинов в минуты коротких передышек между боями.

Об одном из фронтовых турне калининских артистов рассказал Б. Полевой в очерке «Храбрость», посвященном Виталию Михайловичу Брянскому — одному из тех, кто, неумолимо путешествуя по воинским частям и госпиталям, щедро отдавал зрителям-фронтовикам свой большой жизнеутверждающий талант¹.

Осенью 1941 года, когда калининская земля стала важным стратегическим рубежом в битве за Москву, театр превратился во фронтовой аэротеатр, регулярно совершающий поездки на фронт на 22-местном «Дугласе». Самоотверженная работа артистов продолжалась даже в те дни, когда враг вплотную подошел к Калинин у танковые части немцев, поддержанные авиацией, готовы были ворваться в город.

Калининские артисты уходили из города последними. Подожженный и разрушенный фашистскими зажигательными бомбами, горел театр, которым так гордились калининцы. 14 октября 1941 года враг вошел в город.

Театр эвакуировался в город Советск Кировской области, где 6 декабря пьесой братьев Тур и Л. Шейнина «Очная ставка» он открыл зимний сезон. Многолетняя творческая дружба и спаянность помогли кол-

¹ Борис Полевой. Мы — советские люди. М., «Детская литература», 1965, стр. 255.



Здание театра, разрушенное немецко-фашистскими оккупантами в 1941 году

лективу в тяжелое время сохранить запас своих творческих сил и продолжить работу в непригодном помещении, без собственных декораций, костюмов, электроаппаратуры. Были возобновлены лучшие довоенные спектакли — «Испанский священник» и «Платон Кречет». Их успешно режиссировал артист П. П. Званцев. Работая над новыми постановками, артисты стремились сохранить стиль и творческие традиции театра,

показать зрителям города Советска полноценные в идейно-художественном отношении спектакли. Тем временем возник Калининский фронт, начался разгром немцев под Москвой. 16 декабря наши войска освободили город Калинин.

В январе 1942 года театр вернулся в освобожденный город. Начинался новый, труднейший этап в жизни калининцев — им предстояло восстановить родной город, поднять разрушенные фабрики, заводы. В этих условиях и начинал свою новую жизнь театр. Поначалу пришлось выступать на случайных площадках, в костюмах Московской прокатной конторы, с декорациями, скроенными из трофейных плащ-палаток. Первой после эвакуации «стационарной» сценической площадкой стал Дом офицеров, где Калининский театр вновь «открылся» пьесой К. Симонова «Парень из нашего города». Но еще долгие месяцы директор театра Е. М. Ботвинников и главный режиссер Г. А. Георгиевский считали свой коллектив фронтовым. В 1942 году театр многократно посылал на фронт бригады артистов, а в 1943-м в полном составе провел во фронтовой обстановке два с половиной месяца. наших артистов хорошо знали в войсках Калининского фронта, они были желанными гостями на передовых позициях и в военных госпиталях. Только один из них — П. И. Булыгин, провел за годы войны 2500 концертов. По данным Калининского областного архива, в 1943 году театр дал на фронте 170 спектаклей и 1500 концертов. Живое, яркое слово, искусство, которое актеры привозили с собой на фронт, вдохновляло воинов на борьбу с врагом. Они, калининские артисты, сами были участниками этой борьбы.

В октябре 1943 года, когда враг еще находился в пределах нашей области, Совет Народных Комиссаров СССР вынес решение о восстановлении здания Калининского драматического театра. В течение ряда лет коллектив театра самоотверженно участвовал в этой народной стройке. Как и многие другие театры страны, он оперативно, творчески и напряженно работал в суровых условиях фронтовой полосы.

Большим успехом пользовался спектакль «Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина, подготовленный в 1942 году.

«Спектакль был необычным, — писала об одном из представлений областная газета. — Старый амбарчик, насколько переоборудованный, заменял сцену. Зрители — суровые и загорелые бойцы и командиры, сидели прямо на земле. То и дело сюда доносились взрывы авиабомб, ожесточенная артиллерийская канонада. Амбарчик вздрагивал. Но артисты и зрители не обращали на это внимания, их захватила игра»¹.

Спектакль «Кремлевские куранты», шедший в течение всех военных лет, запомнился отличными актерскими работами И. П. Лобанова (инженер Забелин), А. А. Мальченко (чекист Рыбаков), а главное — проникновенной, убедительной игрой С. М. Знаменского в роли В. И. Ленина. На этом рожденном в трудных условиях спектакле лежала печать высокой романтики. Борьба В. И. Ленина за электрификацию страны, за создание нового, коммунистического мира приобрела в годы войны особый смысл. Ведь гитлеровцы покушались на самое существование этого созданного Лени-

¹ «Пролетарская правда», 1942, 4 августа.

ным мира! Театр призывал к патриотическому подвигу. Артист С. М. Знаменский, создавая образ Ленина, находился под сильным влиянием мхатовского спектакля и игры А. Грибова, который особенно подчеркивал ленинскую человечность и простоту, близость Ленина к народу.

Пьесой А. Корнейчука «Фронт» (режиссер Г. А. Георгиевский) 7 ноября 1942 года открылся театральный сезон в здании на площади Ленина со зрительным залом на 350 мест (теперь — помещение ТЮЗа). Здесь в конце ноября проходила творческая конференция Калининского отделения ВТО. На конференции присутствовали начальник Управления по делам искусств РСФСР Н. Н. Беспалов, заместитель председателя президиума ВТО профессор М. С. Григорьев, профессор М. М. Морозов, В. А. Филиппов, Б. В. Алперс. Спектакль «Фронт», которым закончилась эта конференция, имел большой успех и получил высокую оценку. Во время спектакля началась воздушная тревога, и на несколько минут пришлось прервать его. Это обычное по тем временам явление в прифронтовом городе было тем более привычно зрителям, состоящим в основном из солдат и офицеров воинских частей, идущих на фронт.

Постановка «Фронта» была большим событием не только для нашего театра. Опубликованная на страницах «Правды», пьеса взволновала весь офицерский состав Советской Армии, была воспринята как призыв к повышению уровня военного искусства. По глубине содержания эта сатирическая пьеса далеко выходила за пределы специальной военной темы. В центре ее — генерал Горлов, командующий армией (И. П. Лобанов).

Гордясь своими заслугами в гражданскую войну, он не желает изучать современные методы ведения войны. Но не Горлова делал театр главным героем спектакля. Им был молодой генерал Огнев в исполнении артиста Л. С. Вейцлера. Он играл настоящего героя, умного, талантливого стратега, военачальника новой формации. Зритель верил: с такими, как Огнев, мы победим врага. Спектакль «Фронт» вошел яркой патриотической страницей в историю Калининского театра. Многократно показанный фронтовикам, он заслужил много благодарственных писем бойцов и офицеров.

Кроме «Кремлевских курантов» и «Фронта» шли «Петр Крымов» К. Финна (премьера 10 сентября 1942 г.), «Нашествие» Л. Леонова (премьера 30 апреля 1944 г.), «Русские люди» К. Симонова (премьера 23 августа 1942 г.), «День живых» А. Бруштейн (премьера 5 июня 1943 г.), «Офицер флота» А. Крона (премьера 29 июня 1944 г.) и др. В труппу, сохранившуюся в своем основном составе, вошли талантливые артисты московских и ленинградских театров: заслуженная артистка РСФСР В. В. Сошальская (ныне народная артистка РСФСР), Б. А. Свобода, И. Н. Шелапутин, Л. С. Вейцлер, И. В. Голицын, Л. А. Берг, Е. М. Савельев и другие. В годы войны было присвоено звание заслуженного артиста республики В. М. Брянскому, И. П. Лобанову, К. Г. Лаврецкому.

Спектакль «Нашествие» по пьесе Л. Леонова (режиссер Г. А. Георгиевский) был особенно близок калининцам, пережившим, как и его герои, вражескую оккупацию, глубоким проникновением в душевный мир советского человека, столкнувшегося лицом к лицу с врагом. Центром спектакля стала Анна Николаев-

на Таланова в исполнении заслуженной артистки РСФСР В. В. Сошальской. Актриса создала глубоко волнующий образ матери, гордой тем, что ее сын, совершивший до войны тяжелый проступок, в трудные для Родины дни становится настоящим человеком, бесстрашно жертвуя собою ради спасения партизанского командира Колесникова от фашистских карателей.

Калининский театр первым поставил «Офицера флота» (режиссер Р. Суслович). На премьере спектакля присутствовал автор — А. Крон. Как и во «Фронте», центром спектакля стал спор «между своими» о методах ведения войны. Но раскрытие характеров шло уже не в сатирическом или комедийном плане, а в плане психологическом.

Образ контр-адмирала Белоброва, созданный заслуженным артистом РСФСР И. П. Лобановым, вызвал немало споров. Лобанов играл чудаковатого, порой грубого, взбалмошного старика, не похожего на военного. Но за чудаковатой внешностью скрывался чудесной души человек, прошедший суровую школу жизни, безошибочно разбирающийся в людях, с одного взгляда понимающий, кто любит море, кто предан Родине, а кто трус и дезертир. И. П. Лобанов создал совершенно новый характер передового командира старшего поколения, высоко поднявшегося над отсталым Горловым во «Фронте». Суровый облик осажденного Ленинграда правдиво воссоздали декорации художника М. Варпеха.

Так в спектаклях о войне театр постигал подлинную правду жизни, соединял быт и героику, романтику и психологическую углубленность характеров.

Однако в современном репертуаре были и серьезные просчеты, идущие от ошибочных тенденций прошлых лет. Рядом с лучшими произведениями советской драматургии ставились художественно слабые пьесы. Поэтому постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» имело к работе нашего театра самое непосредственное отношение, помогло вскрыть причины творческих неудач, подсказало коллективу верные пути в дальнейших исканиях.

В конце войны в театр пришли талантливые молодые режиссеры В. А. Галицкий и А. Б. Аронов. Они показали калининским зрителям много интересных, глубоких спектаклей, и среди них «Маруся Богуславка». Национальную украинскую драму М. Старицкого перевел и впервые поставил на калининской сцене В. А. Галицкий. Трагедия украинской девушки поднималась до масштабов героико-патриотической эпопеи украинской жизни XVI века. Похищенная слугами перекопского мирзы Гирея, ставшая его рабыней, а потом женой, Маруся Богуславка олицетворяла всю поработленную Украину. Ее чувства были созвучны переживаниям современной советской девушки, идущей на подвиг во имя Родины:

Хай пропаду я, хай загину,—
Солодко вмерти за Україну!

Е. З. Попова в заглавной роли, поднявшись над сентиментальными переживаниями Маруси, играла героиню, умирающую за свой народ. Декорации художника Вяч. Иванова и музыка композитора Л. С. Кауфмана отлично передавали эпоху и во многом содействовали

успешной игре артистов: Б. Г. Чукмасова в роли Гирея, К. Г. Лаврецкого, создавшего сочный образ есаула Охрима — разудалого запорожца, как будто бы сошедшего со знаменитой картины И. Е. Репина, С. И. Камской в роли страдающей Ганны.

Важное место в репертуаре театра военных лет заняла русская классическая драматургия. Две работы — «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина (1944, режиссер Г. А. Георгиевский) и «Васса Железнова» А. М. Горького (1944, режиссер В. В. Сошальская) были удостоены республиканских премий.

Чем объяснить несомненный успех классических спектаклей в военные годы? Театровед Г. Зорина так объясняет это: «В предчувствии конца войны эти спектакли отвечали общему стремлению вернуться душевно в казавшуюся столь прекрасной атмосферу предвоенных лет. Классика, принадлежавшая вечности, как бы символизировала устойчивость бытия, взорванного войной»¹. В обращении к классике было предчувствие долгожданной победы, желанного мира.

«Свадьба Кречинского» отмечена двумя отличными актерскими работами. П. П. Званцев под благородными манерами «светского льва» Кречинского показал шулера и авантюриста, решившего поправить свои денежные дела выгодной женитьбой. Для артиста Ю. И. Фомичева роль Расплюева, порученная ему первоначально как дублеру В. М. Брянского, стала его первой крупной работой в классическом репертуаре. Успех артиста превзошел все ожидания. Фомичев играл буду-

щее Кречинского, то, что у того пряталось под великосветскими манерами — животное, паразитическое начало. Каждая деталь роли: жест, движение, взгляд — были тщательно отработаны. Народный артист СССР Ю. М. Юрьев, приехавший в Калинин на просмотр спектакля, был восхищен работой Ю. И. Фомичева и сыграл с ним в калининском спектакле роль Кречинского.

Отличной работой была и «Васса Железнова» в постановке В. В. Сошальской. Она же исполняла и главную роль, создавая образ умной, талантливой, деятельной женщины, заботливой матери и бабушки, не принесшей все свои незаурядные качества в жертву одному богу — капиталу.

Артистка Е. З. Попова в роли Рашели раскрывала внутреннюю силу героини, сделала ее вторым центром спектакля, что не удавалось многим исполнительницам. Сдержанно, с сознанием собственной правоты, Рашель побеждала в споре с Вассой. Запоминалась и секретарша Вассы Оношенкова (Н. В. Гончарова) — скрытая хищница, ждущая своего часа, притаившаяся под маской добродетели.

В 1944 году постановкой комедии «Модная лавка» (режиссер Г. А. Георгиевский) театр торжественно отметил 100-летие со дня смерти ее автора — И. А. Крылова, детство и отрочество которого были связаны с Тверью.

В 1944 и 1945 годах Управление по делам искусств РСФСР премировало Калининский театр за успешную работу. Это было признанием больших творческих заслуг коллектива, его особой общественной и воспитательной роли.

¹ «Спектакли и годы. Статьи о спектаклях русского советского театра». М., «Искусство», 1969, стр. 293.

В послевоенный период работу Калининского театра возглавляли директор театра Е. М. Ботвинников¹ и главный режиссер Г. А. Георгиевский². В разрушенном немцами городе, на месте руин поднялся новый театр, в его стенах ожили и получили дальнейшее развитие лучшие реалистические традиции Калининского театра.

Георгий Адольфович Георгиевский (1907) — сын известного русского актера А. Г. Георгиевского, пришел в театр уже сложившимся профессиональным режиссером. Сценическую деятельность он начал еще в 1925 году в Ростове как актер, несколько лет работал в Нижегородском театре под руководством Н. И. Соболевского-Самарина. За самостоятельную режиссерскую работу взялся в 1933 году в Свердловском театре, работал в Баку, Кирове, Тбилиси. Его постановкам присущее оптимистическое звучание, творческая фантазия, поиски новых выразительных средств. Высокая ответственность и требовательность к себе и к актерскому коллективу позволили режиссеру завоевать авторитет в Калининском театре еще в годы войны.

Задачи театра в послевоенный период были определены в постановлении ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» от 26 августа 1946 года. Как и многие театры страны,

¹ Евгений Михайлович Ботвинников — заслуженный работник культуры РСФСР.

² Георгий Адольфович Георгиевский с 1950 года заслуженный деятель искусств РСФСР, с 1963 года — народный артист РСФСР.



Г. А. Георгиевский,
народный артист РСФСР

Калининский тоже критически пересмотрел свою деятельность в свете новых задач, вставших перед страной после победы над фашизмом.

Постановление ЦК коллектив встретил с большим воодушевлением, потому что он вырос и сложился в работе над современной пьесой, привык проверять эстетическую ценность спектакля требованиями жизни, тесным контактом со зрителем.

В отличие от ряда периферийных театров, которые, желая оградить себя от возможных «случайностей», ориентировались на московскую театральную афишу, Калининский театр всегда стремился самостоятельно определять идейно-художественную ценность того

или иного драматического произведения. Не случайно после упомянутого постановления ЦК на его сцене впервые в стране были поставлены «Русский вопрос» К. Симонова, «Жизнь в цитадели» А. Якобсона, «Любовь на рассвете» Я. Галана (впервые на русском языке) и другие произведения советской драматургии. Театр заслужил высокую оценку газеты «Правда», которая в передовой статье 21 мая 1950 года писала:

«Особым вниманием и любовью трудящихся стали пользоваться те театры, которые сумели создать значительные спектакли на современные темы. Характерен в этом отношении пример Калининского театра, одного из передовых местных театров, о котором рассказывается в сегодняшнем номере «Правды». И далее в статье «Творческий коллектив театра» Ю. Лукин, анализируя спектакли и лучшие актерские работы, делал вывод: «Театр в г. Калинин вырос прежде всего на современном советском репертуаре. В этом и в повседневной творчески воспитательной работе с коллективом — основа его творческих успехов и живого контакта со зрителем. Руководство театра и режиссура, формируя репертуар, проявляют живой интерес к новой советской пьесе, творческую смелость и инициативу»¹.

Театр одним из первых в республике отказался от государственной дотации, перейдя весной 1948 года на самоокупаемость. За успешное выполнение промфинплана Совет Министров РСФСР наградил его в том же году денежной премией в сумме 25 тысяч рублей.

¹ Ю. Лукин. Творческий коллектив театра. «Правда», 1950, 21 мая.

Каковы же лучшие спектакли и актерские работы театра в послевоенные годы?

Театр и зрители сохранили большой и вполне понятный интерес к событиям только что минувшей войны. Образы героев борьбы с фашизмом, готовых отдать жизнь за счастье народа и идеалы коммунизма, были главными и любимыми в спектаклях «За тех, кто в море» (1946, режиссер В. А. Галицкий) и «Молодая гвардия» (1947, режиссеры Г. А. Георгиевский и А. Б. Аронов).

Пьесе лауреата Государственной премии Б. Лавренева «За тех, кто в море» в одном сезоне поставил 101 театр РСФСР, ее неизменный успех определило глубокое решение современных этических проблем. Проблема ответственности советского человека перед обществом как одна из существенных сторон его высокого морального облика, сформированного войной, решалась в образах мужественных военных моряков — командира дивизиона Харитонов (заслуженный артист РСФСР И. П. Лобанов), капитана-лейтенанта Максимова (А. А. Мальченко), молодого моряка Рекало (Ю. И. Фомичев) и матери комдива Софьи Петровны Харитоновой (Н. В. Гончарова). Эти характеры были воплощены артистами с большой убедительностью.

Следом за этой работой на калининскую сцену, как и на десятки сцен страны, вышла инсценировка романа А. Фадеева «Молодая гвардия», написанная Г. Граковым. Спектакль о юных бессмертных героях из донецкого городка Краснодона, поставленный одновременно в театре имени Вахтангова (режиссер Б. Захава), в Театре киноактера в Москве (режиссер

С. Герасимов), в Московском театре драмы (режиссер Н. Охлопков) и многих других, выявил разные направления театральной эстетики — от трезво-реалистического до эпического, романтического и интимно-психологического. Калининский спектакль оказался близким к спектаклю Сергея Герасимова в Московском театре киноактера. В нем не было ни внешней иллюстративности, ни постановочных эффектов. Главное внимание сосредоточивалось на образах бесстрашных комсомольцев, которые правдиво воплотили участники Всероссийского смотра театральной молодежи, молодые артисты театра Н. Буреев (Олег Кошевой), А. Федоров (Ваня Туркенич), Л. Борисова (Уля Громова), Н. Булкин (Сережа Тюленин), И. Туричин (Ваня Земнухов), Н. Мельникова (Люба Шевцова). Хотя спектакль был недостаточно сложен режиссерски, неровен по исполнению и не возобновлялся после критики инсценировки Г. Гракова в печати, он остался в истории театра одной из правдивых страниц художественной летописи Великой Отечественной войны.

В поисках своего оригинального репертуара театр обратился к важнейшей теме борьбы за мир и в 1947 году первым в стране поставил пьесу К. Симона «Русский вопрос» (режиссер Г. А. Георгиевский, художник В. А. Шестаков). Спектакль стал событием в жизни театра. Острая публицистичность соединялась в нем с правдивым реалистическим раскрытием личных судеб героев, с решением важнейших проблем идеологической борьбы в современной Америке. Авторы «Истории советского драматического театра», сопоставляя этот спектакль с постановками театров, где по сцене ходили некие «америка-

низированные» штампованные герои, отмечают: «А вот режиссер спектакля Калининского драматического театра Г. Георгиевский, впервые поставивший эту пьесу на советской сцене, раскрыл ее внутренний драматизм. В его спектакле, внешне скромном, без «толстых подошв» и «цветных пуловеров», решалась судьба людей. Поэтому игра актеров, и прежде всего Л. Вейцлера (Смит), была вдумчива, психологична, проста, естественна. Герой пьесы размышлял о жизни, о своей профессии, о человеческом достоинстве, о совести. В этом же ключе играли Смита — А. Пелевин (Московский театр имени Ленинского комсомола), Р. Плятт (Театр имени Моссовета) и Б. Смирнов (Ленинградский театр комедии), Джесси — А. Степанова (МХАТ), Макферсона — В. Полицеймако (БДТ) и многие другие»¹.

Критик В. Сухаревич в статье «Без масок» подробно анализировал психологически глубокую игру артиста Л. С. Вейцлера в роли журналиста Гарри Смита, для которого «русский вопрос» обернулся «американским вопросом». Отказавшись писать клеветническую книгу о Советском Союзе, честный американец терял работу, дом, любимую женщину, но не изменил своим убеждениям. Критик подчеркнул особую убедительность финального монолога героя о двух Америках.

Калининский театр создал высокоидейный спектакль, направленный против американских поджигателей войны.

¹ «Театр», 1947, № 5, стр. 27.

«Жизнь в цитадели» по пьесе эстонского драматурга лауреата Государственной премии Аугуста Якобсона, впервые поставленная в Калинин на русском языке, была принята зрителем с не меньшим интересом (режиссер А. Б. Аронов, премьера 30 июля 1947 г.). Заслуженный артист РСФСР К. Г. Лаврецкий в роли аполитичного эстонского профессора древних языков Аугуста Мийласа показал неизбежность крушения жизни в «цитадели», закономерность перехода аполитичной интеллигенции в дни войны на сторону трудового народа Эстонии, борющегося с фашизмом.

В этом спектакле, как и в «Русском вопросе», театр обнажал четкое размежевание идеологических сил. С одной стороны, старший сын профессора Ральф (Л. С. Вейцлер), превративший дом отца в фашистское подполье и надругавшийся над его идеалами, с другой — майор Советской армии Куслап (А. А. Мальченко), выражающий авторскую идею: «Сейчас существует только два пути — путь честных людей, путь, по которому наше поколение идет к бессмертию, и путь к пустыням позора и унижения».

В ряде послевоенных спектаклей театр продолжает активно разрабатывать тему борьбы сил мира и демократии с силами империализма. Это «Заговор обреченных» Н. Вирты, «Особняк в переулке» братьев Тур, «За вторым фронтом» В. Собко, а также пьесы прогрессивных современных западноевропейских драматургов — «Глубокие корни» Д. Гоу и А. Д'Юссо (1947) и «Преступление директора Риггса» Э. Чодорффа (1948).

Исполнительница главной роли Ганны Лихта в спек-



Е. З. Попова — Ганна
Лихта. «Заговор
обреченных» Н. Вирты.
1949

такле «Заговор обреченных» (режиссер Г. А. Георгиевский) Елена Захаровна Попова получила в 1949 году звание заслуженной артистки РСФСР. Еще в 1939 году, во время гастролей театра в Ленинграде, она замечательно сыграла Сюзанну в «Женитьбе Фигаро» и была приглашена в труппу Ленинградского Малого драматического театра. В дни эвакуации в г. Свердловске Е. З. Попова вступила во фронтовую бригаду местной филармонии, а вскоре после освобождения Калинин вернулась в наш театр, где сыграла свои лучшие роли: Машу («Кремлевские куранты»), Валю («Русские люди»), Ольгу («Нашествие»), Рашель («Васса Железнова»), Ларису («Бесприданница») и др.

Важнейшая тема — прозрение людей, изведавших ужасы фашизма, а затем постигших радость новой жизни и осознавших свою роль в борьбе за мир, — была раскрыта театром в спектакле «Любовь на рассвете» Ярослава Галана (режиссер А. Б. Аронов, художник Л. Н. Тимофеева, премьера 8 апреля 1953 г.).

Этот спектакль остается особенно памятной страницей в истории Калининского театра. Критик Л. Кулиджанов, анализируя спектакль, писал: «Театр не побоялся ни трудностей, ни ответственности, связанных с постановкой пьесы «Любовь на рассвете», которая не знала сценической истории в русском театре»¹.

К творческому наследию выдающегося украинского драматурга Я. Галана театр обратился в дни празднования 300-летия воссоединения Украины с Россией, и эта работа явилась ярким, романтически приподнятым сценическим воплощением идеи неразрывной братской дружбы русского и украинского народов.

Режиссер А. Б. Аронов ставил спектакль как народную романтическую трагедию, как острое политическое столкновение новых людей Прикарпатья с хитрым и подлым врагом. Зрители видели гуцульскую семью — отца и сына, и двух любящих друг друга людей, волею судеб оказавшихся непримиримыми врагами. Учительница Варвара (В. Ф. Гончаренко), ее приемная дочь Параска (В. Е. Ямчинова), сельский агроном-коммунист Мыкола Воркалюк (П. П. Званцев), сельский священник отец Юлиан, отказавшийся от своего сана (В. М. Брянский), матерый и хитрый ку-

¹ Л. Кулиджанов. Свидетельство творческой смелости. «Театр», 1953, № 8.

лак Штефан Петрич (И. П. Лобанов), скрытый враг — диверсант Лука (А. Ф. Годлевский) — это были яркие типические характеры в психологически глубоком и последовательном их развитии.

Театр привлек к работе над спектаклем львовского композитора лауреата Государственной премии А. Кос-Анатольского.

Переводчик пьесы Я. Галана лауреат Государственной премии Вл. Беляев писал о спектакле: «Театр русского города, находящегося далеко от места действия пьесы, сделал все возможное, чтобы правдиво показать жизнь и быт гуцульщины... Я видел спектакль «Любовь на рассвете» во многих театрах, как на украинской, так и на русской сцене, и считаю лучшей постановкой из виденных — спектакль на сцене Калининского театра»¹.

«Любовь на рассвете» шла не только на основной сцене, но и на сценах сельских клубов двенадцати районов области, была тепло принята на гастролях театра в Ленинграде летом 1953 года, транслировалась по ленинградскому телевидению как лучший гастрольный спектакль сезона.

Высоко оценивая работу над пьесами о патриотическом подвиге советского народа в годы войны, о борьбе за мир и демократию, нельзя, к сожалению, сказать то же о теме послевоенного строительства. Такие пьесы в репертуаре были, однако их недостаточно высокий художественный уровень, небогатый драматургический материал не позволяли театру создавать убедительные сценические образы людей труда.

¹ Архив Калининского драматического театра.



Л. С. Вейцлер —
Воропаев. «Счастье»
П. Павленко. 1948

Лучшей работой о современнике стала инсценировка романа П. Павленко «Счастье» (1948, режиссер Г. А. Георгиевский). Это был яркий и талантливый спектакль. Театральные критики, сравнивая «Счастье» в Калининском театре с постановкой Московского театра имени Ермоловой, отдавали предпочтение калининцам¹. Г. А. Георгиевский предпослал спектаклю своеобразный пролог: офицерский бал, на котором Александра Ивановна Горева говорит о своей любви

¹ Материалы обсуждения спектакля. «Пролетарская правда», 1948, 16 ноября.

к Воропаеву. Эта режиссерская находка усиливала романтический пафос спектакля. Сам Воропаев появлялся на сцене в распахнутой офицерской шинели, с орденами на кителе. Он шел, хромая, опираясь на трость. Артист Л. С. Вейцлер в этом физически слабом человеке, потерявшем на войне здоровье, но сумевшем стать для людей источником большой духовной силы, показал могучий характер коммуниста-организатора и вместе с тем «человечного человека». «Счастье» привлекало пафосом трудового героизма, который раскрывался в судьбе каждого из его героев: и Варвары Огарновой (О. В. Дроздова), и супругов Поднебеско (Ю. И. Фомичев, И. Филиппова), и Лены Журиной (А. Шиллингер). Зрители высоко оценивали спектакль, мобилизующий людей работать лучше, делать жизнь краше.

Молодой машинист Алексей Сибиряков (С. Мишулин) — «Зеленая улица» А. Сурова (1950), старый донецкий шахтер Макар Дубрава (И. П. Лобанов) — «Макар Дубрава» А. Корнейчука (1952), передовой рабочий Н. Леонтьев (А. А. Мальченко) — «Кандидат партии» А. Крона (1950) — эти работы стали серьезными заявками театра на глубокое решение проблемы положительного героя современности.

Спектакль же «Кандидат партии» имел особую, типичную для ряда спектаклей послевоенных лет судьбу. Успешно поставленный театром, он был подвергнут местной¹ и центральной печатью² резкой и неоправ-

¹ «Пролетарская правда», 1950, 1 декабря.

² «Правда», 1951, 2 февраля.

данной критике¹. Однако современная история театра оставила за ним положительную оценку².

Большой успех имела на сцене театра пьеса И. Попова «Семья» (режиссер А. С. Сафронов, 1952), в которой молодой тогда артист Б. Н. Лонин создал психологически правдивый образ Володи Ульянова. Е. З. Попова и А. М. Вольская удачно выступили в роли Марии Александровны Ульяновой, а В. Ф. Гончаренко и В. Е. Серова — в ролях сестер Ульяновых, Анны Ильиничны и Ольги Ильиничны. Рецензент «Пролетарской правды» И. Фурсин увидел особый успех театра в удачном изображении высокой идейности и нравственного величия семьи Ульяновых.

Этот спектакль стал важной вехой в дальнейшем освоении ленинской темы на сцене театра. На этом пути театр ожидали немалые трудности, связанные не только с созданием правдивого образа вождя, но и вообще с работой над историко-революционным материалом. Пример тому спектакль «Незабываемый 1919-й», которым театр начал работу в новом здании в 1951 году. Режиссер Г. А. Георгиевский и главные исполнители ролей — А. Ф. Годлевский, А. А. Добряков, Е. М. Савельев, А. А. Мальченко, О. В. Дроздова и другие не смогли преодолеть коренных недостатков пьесы Вс. Вишневского. Образы В. И. Ленина и питерских пролетариев в гражданской войне выглядели в пьесе обедненными.

¹ «История советского драматического театра», т. 5. М., «Наука», 1969, стр. 118.

² «Очерки истории русской советской драматургии. 1945—1954». Л., «Искусство», 1968, стр. 23.

Крупной работой театра, в которой участвовали и старшее и молодое поколения артистов, явился спектакль советской классики — «Любовь Яровая» К. А. Тренева (режиссер Г. А. Георгиевский, 1952). По замыслу режиссера, который руководствовался при этой постановке опытом МХАТ, основой сквозного действия в спектакле должна была стать идея спасения революции, что осуществлялось через центральный образ коммуниста-руководителя Романа Кошкина, которого играл народный артист РСФСР И. П. Лобанов. Спектакль правдиво передавал атмосферу гражданской войны, в нем не была ущемлена лирическая линия. Любовь Яровая в исполнении заслуженной артистки РСФСР Е. З. Поповой раскрывалась в преодолении трагедии, показывалась в процессе роста и превращения в стойкого борца. Артистка О. В. Дроздова сильнее выявляла волевые качества Яровой, обращая меньшее внимание на эмоциональный мир своей героини. Была найдена нужная мера комедийности в исполнении ролей Шванди (А. А. Андреев), Пикалова (Н. Г. Лукьянов). Артист А. Ф. Годлевский в роли Ярового правильно показывал сильного, умного, напористого врага. Отлично играла крестьянку Марью актриса А. И. Жемчужникова, профессора Горностаева — М. Я. Вепринский, его жену — Н. В. Гончарова.

Работа над пьесой А. Афиногенова «Машенька» (1952), которая готовилась сразу двумя составами (режиссеры А. Сафронов и М. Скворцов), была творческим отчетом молодых актеров. Ей предшествовала систематическая учеба, начавшаяся в театре с первых послевоенных лет под руководством главного режиссера Г. А. Георгиевского, режиссеров В. А. Га-



Артисты К. А. Крайнов, Б. Н. Лонин, Б. Ф. Волков, Л. Б. Борисова и А. А. Добряков в спектакле «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1953

лицкого и А. Б. Аронова. Этой работе активно помогали ветераны театра И. П. Лобанов, П. П. Званцев, Н. В. Гончарова. Из двадцати двух молодых актеров, занимавшихся в студии при театре, многие вошли полновластными членами в его творческий коллектив. Среди них Б. Н. Лонин, С. В. Мишулин¹, И. Н. Прокофьева,

¹ Спартак Васильевич Мишулин — ныне заслуженный артист РСФСР, в труппе Московского театра сатиры.

И. А. Тимофеев, М. Г. Лакеев, Р. А. Белова, Е. Ф. Камнева и другие. Выросли как талантливые исполнители сложных ролей артисты К. А. Крайнов, Л. Б. Борисова, И. Н. Прокофьева.

В начале 50-х годов в труппу пришли выпускники театральных вузов страны: Е. А. Гладкая, И. Соломонова, Т. Бизяева, Р. Солнцева, В. Улик, А. Мартынова, Л. Туманова, Ю. Шевчук, Б. Волков, Б. Каширин, К. Николаев. Многим из них, впервые ступившим на театральную сцену, были поручены роли, ставшие первым серьезным шагом на их творческом пути.

МОЛОДОСТЬ КЛАССИКИ

Школой жизненной правды для Калининского театра всегда была русская и советская классическая драматургия, пьесы Гоголя, Островского, Тургенева, Толстого, Чехова, Горького.

Много сил отдал театр постановкам «Ревизора», в которых дважды участвовал почти весь состав труппы (1945, режиссер В. А. Галицкий, 1952, режиссер Г. А. Георгиевский).

Художественно обе постановки решались различно. В первом «Ревизоре» городничего талантливо сыграл заслуженный артист РСФСР К. Г. Лаврецкий. Рецензент В. Ванслов писал: «Сколько красок нашел актер, как верно он сумел понять причины, рождающие те или иные слова или поступки изображаемого им персонажа!.. В его реалистическом исполнении Сквозник-Дмухановский показан как средоточие пороков своей среды, ее выразитель, и вместе с тем он вы-



Сцена из спектакля «Ревизор» Н. В. Гоголя. 1952

ше ее, он по-своему не глуп, и сам знает это»¹. Однако, отмечая актерские удачи А. А. Мальченко в роли Земляники, И. М. Шелапутина в роли Хлопова, В. П. Дальской (Анна Андреевна), К. А. Крайнова (Бобчинский), Н. А. Закиева (Добчинский), к режиссеру и исполнителям можно было предъявить и серьезные претензии. Не вполне справился с ролью Хлестакова способный артист Ю. И. Фомичев. Хлестаков не вы-

¹ «Пролетарская правда», 1945, 31 октября.

растал по мере движения пьесы в характер обобщающей силы, не был свободен от водевильности.

Элементы формализма были в оформлении спектакля художником Вячеславом Ивановым. По бокам сцены возвышались бутафорские жандармы, которые подобно атлантам поддерживали своды дома городничего. Подобная символика не вязалась с обличительными идеями спектакля.

Во втором «Ревизоре», поставленном к 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя, режиссер Г. А. Георгиевский и артисты искали не только убедительные внешние детали, но и психологически глубокую мотивировку поведения городничего (И. П. Лобанов), судьи Ляпкина-Тяпкина (П. П. Званцев), Земляники (А. А. Андреев), почтмейстера Шпекина (А. А. Добряков), Бобчинского (Е. М. Сазельев). Артист А. Ф. Годлевский, игравший Хлестакова, к сожалению, не избежал ошибок своего предшественника. Найдя отличный внешний рисунок роли, убедительно подчеркивающий ничтожество и пустоту Хлестакова, артист не поднялся до обличения хлестаковщины как типического социально-бытового и психологического явления в николаевской России.

Художница Л. Н. Тимофеева интересно оформила спектакль. Через открывающееся в доме городничего окно зритель видел панораму уездного города, что неожиданно расширяло рамки действия пьесы.

В пьесах А. Н. Островского с блеском развернулся яркий комедийный талант Н. В. Гончаровой. Сыгранные ею роли тетки Карандышева в «Бесприданнице», Анфусы Тихоновны в «Волках и овцах», Домны Пантелеевны в «Талантах и поклонниках», купчихи Бедонего-



Л. Н. Тимофеева,
художник театра

вой в «Богатых невестах», Глафиры Фирсовны в «Последней жертве» — это художественные образы, в которых яркими гранями сверкает реалистический талант истинно русской, национальной актрисы. Вот как оценивал рецензент ее игру в «Последней жертве»: «Глафира Фирсовна кажется сошедшей с полотна Федотова или Кустодиева, настолько живые и сочные краски нашла Н. Гончарова для ее воплощения на сцене. Безусловная бытовая и историческая верность в костюме, в манерах, чудесное умение донести текст Островского так, что каждое слово, каждая звучащая со сцены реплика неожиданно раскрывают всего чело-

века, показывают его с новой стороны, позволили артистке глубоко, во всей ее неприглядной красоте показать московскую купеческую кумушку. Женщина «с ноготком», злая сплетница Глафира Фирсовна ради денег способна на все: сосватать выгодную невесту, расстроить свадьбу, «удружить», «распечатать» так, что и горя не оберешься, продать... за шубу свою племянницу... Вездесущая и коварная, она как щука плавает в мутной воде интриг, ябедничая, раболепствуя, обманывая, оставаясь при этом неизменно верной одному только господину — рублю»¹.

Одной из лучших инсценировок театра был спектакль «Накануне» (инсценировка А. Н. Арбузова, 1951, режиссер М. Скворцов), отлично оформленный художником А. В. Марышевым. Подчеркнутый режиссером мотив единства славянских народов, русского и болгарского, приблизил этот спектакль к нашим дням. Героические характеры Елены Стаховой и Инсарова правдиво воплотили артисты Л. Б. Борисова и А. Ф. Годлевский. Спектакль верно передавал атмосферу тургеневского романа.

Драматургия Чехова и Горького была предметом особой заботы и внимания театра. Этот факт не случаен, так как традиции чеховской социально-психологической драмы и горьковских социально-философских пьес наиболее близки советской драматургии. К тому же именно с этими драматургами было связано неоценимое творческое наследие К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, имеющее столь важное

¹ В. Камьянский. Среди хищников. «Пролетарская правда», 1948, 26 октября.

значение для разработки вопросов теории театрального искусства, которая особенно пристально изучалась театрами на рубеже 40—50-х годов.

Спектакль «Дядя Ваня» (1949, режиссер Н. В. Чефранова), отмеченный психологической правдой образов и простотой мизансцен, четко противопоставлял людей возвышенных, благородных идеалов (Астров — Л. С. Вейцлер, Войницкий — И. П. Лобанов) чопорному, тупому ничтожеству, заедавшему чужую жизнь, — профессору Серебрякову (П. П. Званцев).

Кульминацией спектакля был «бунт» дяди Вани, за которым скрывался большой социально-психологический подтекст: необходимость критики общественных порядков, мешающих развитию прекрасного человека.

Однако работа над чеховской драматургией выявила и просчеты театра в овладении системой Станиславского. В 1952 году состоялся просмотр спектаклей театра творческой бригадой ВТО в составе Г. А. Товстоногова, Ю. А. Зубкова и А. С. Ковалевской. Бригада подвергла серьезной критике спектакль «Три сестры», поставленный в 1952 году режиссером А. С. Сафроновым, отметив недостаточную глубину разработки отдельных реалистических характеров, предъявив театру, как одному из лучших на периферии, высокие творческие требования. Бригада нацеливала театр на углубленное изучение «метода физических действий», овладение искусством раскрытия логики характера и поведения героев в предлагаемых обстоятельствах. Критиковали и спектакль «Девушки-красавицы» А. Симукова (1952, режиссер Г. А. Георгиевский), где также была нарушена логика сценического поведения персо-

нажей артистами А. Н. Казачком (Сергей), Б. М. Кашириным (Мороз), что приводило к идейным сдвигам, ослабляло реализм типических характеров в типических обстоятельствах.

Бригада положительно оценила спектакли «Любовь Яровая», «Накануне» и наиболее зрелую работу театра «Егор Булычов и другие».

Еще в первом послевоенном году (1946) театр серьезно включился в изучение горьковской драматургии. Не случайно, что в нашем городе в июне 1946 года проходила научная конференция ВТО, посвященная творчеству А. М. Горького. С докладами о драматургии А. М. Горького выступили доктор филологических наук, профессор С. Н. Дурылин, доктор искусствоведения, профессор Б. В. Алперс, кандидат искусствоведения И. И. Юзовский, доцент Калининского пединститута Н. П. Павлов.

Отчетом театра о работе над горьковской драматургией была показанная участникам конференции пьеса А. М. Горького «Мещане» (режиссер В. А. Галицкий). Критик Г. Г. Штайн оценил спектакль как серьезную творческую удачу театра, особо отметив прекрасную игру К. Г. Лаврецкого (Бессеменов), И. П. Лобанова (Тетерев), И. Н. Шелапутина (Перчихин), О. Г. Лаконской (Акулина Ивановна) и З. М. Вишняковой (Поля).

Вторая «встреча» театра с Горьким произошла в 1950 году. Спектакль «Егор Булычов и другие», поставленный режиссером А. Сивковой, несколько лет прочно держался в репертуаре театра. Народный артист РСФСР И. П. Лобанов творчески продолжил щукинские традиции. Резко отличался Булычов — Лобанов от

всех, с кем ему приходилось соприкасаться. Его характер обнажался во всей человеческой противоречивости и сложности. Этот принцип стал основным в работе и других исполнителей. В целостном ансамбле раскрывались многогранные горьковские типы: Шура (О. В. Дроздова), Глафира (Е. З. Попова), Меланья (А. М. Вольская), Павлин (Е. М. Савельев), Звонцов (А. Ф. Годлевский), Яков Лаптев (А. А. Мальченко). Успеху спектакля содействовали реалистические декорации художника И. В. Мячина.

Заметное место в репертуаре заняли пьесы западноевропейских классиков: драма О. Бальзака «Мачеха» (1949), трагедия Ф. Шиллера «Коварство и любовь» (1948), «Овод» Э. Л. Войнич и произведения комедийного жанра — «Дама-невидимка» Кальдерона, «Забавный случай» и «Лгун» К. Гольдони, «Укрощение строптивой» В. Шекспира, «Изобретательная влюбленная» и «Валенсианская вдова» Лопе де Вега. В шекспировском спектакле роль Петруччи отлично играл ведущий артист театра А. В. Пруссак.

Театр, как и раньше, тяготел к современной тематике, но на этом пути он столкнулся с немалыми трудностями, связанными с состоянием современной драматургии. Ложная теория бесконфликтности мешала драматургам создавать правдивые пьесы о современном герое-труженике, созидателе, строителе коммунизма. Ошибочно понятая борьба против низкопоклонства перед Западом фактически исключала из репертуара театра не только зарубежную классическую, но и современную западную драматургию. Отражением этих трудностей было обсуждение статьи В. Пенькова «О репертуаре Калининского областного театра»,

опубликованной в «Калининской правде» 23 мая 1952 года, проведенное по инициативе Калининского обкома КПСС. Партийное руководство области правильно указывало театру на недостаток в репертуаре театра хороших пьес о сегодняшнем советском человеке и его трудовых подвигах, на слабую работу с местными драматургами.

Наметившиеся в 1952—1953 годах отрядные перемены в театральной жизни страны сказались и на работе Калининского театра. Они были связаны в первую очередь с объективной и трезвой оценкой состояния театра и драматургии, данной в программной статье «Правды» — «Преодолеть отставание драматургии», опубликованной 7 апреля 1952 года.

«В последние годы, — писала «Правда», — распространение получила вульгарная теория затухания конфликтов, вредно отразившаяся на творческой работе драматургов». В статье указывалось, что решающей причиной отставания драматургии явилось «неправильное понимание драматургами и критиками некоторых вопросов теории и практики социалистического реализма, и в первую очередь вопроса о конфликте как основе драматического произведения».

В начале 50-х годов создались благоприятные условия для работы Калининского театра. Он получил новое прекрасное здание со зрительным залом на 900 мест (архитекторы А. П. Максимов, П. В. Кухтенков, главный конструктор Б. В. Щепетов, руководитель работ — инженер И. М. Тихомиров). Вся область принимала участие в строительстве современного театрального здания. Промышленные предприятия города и области изготовляли необходимые конструкции и ук-

рашения, трудящиеся города участвовали в субботниках и воскресниках. Торжественное открытие нового театра состоялось в 10-ю годовщину освобождения города от фашистских захватчиков — 16 декабря 1951 года.

СОВРЕМЕННОСТЬ И ИСТОРИЯ

Итоги своей работы за послевоенный период театр подвел в 1953 году на гастролях в Ленинграде. На сценах Большого драматического театра, Театра комедии, Дома культуры Промкооперации, в летнем театре Измайловского сада он предстал перед ленинградским зрителем передовым периферийным театром современного репертуара. Особенно хорошо прошли на гастролях спектакли «Егор Булычов и другие» (режиссер Л. Сивкова), «Макар Дубрава» (режиссер А. С. Сафронов), «Стрекоза» (режиссер Р. Агамирзян), в которых успешно выступали артисты старшего и молодого поколений.

Гастроли вскрыли сильные и слабые стороны в творчестве театрального коллектива. Ленинградские театроведы и критики О. Персидская и А. Кочетов отметили слабость спектаклей классического репертуара, поставленных молодой режиссурой театра: «Тени» М. Г. Салтыкова-Щедрина (режиссер В. Черников), «Приваловские миллионы» по роману Д. Мамина-Сибиряка (режиссер А. С. Сафронов), «Лгун» К. Гольдони (режиссер М. Скворцов). Им не хватало высокой режиссерской культуры, единства творческого метода социалистического искусства при разных индивидуальных режиссерских почерках. Возрождение традиции

сатирического спектакля оказалось не по плечу молодым режиссерским кадрам.

Перед ленинградскими гастролями в театр пришел новый главный режиссер — заслуженный артист Литовской ССР С. Ф. Владычанский (Г. А. Георгиевский был назначен главным режиссером в Ставропольский театр). Его реалистический творческий метод, зрелый опыт, пристальное внимание к мастерству актера положительно сказались на творческой деятельности коллектива.

Работа над современной пьесой оставалась главной заботой театра, но он стремился и к большому жанровому и стилизовому разнообразию репертуара. Героические пьесы Т. Лондона «Настоящий человек» и «Хрустальный ключ» Е. Бондаревой, сатирическая комедия В. Минко «Не называя фамилий», лирические драмы «История одной любви» К. Симонова и «Таня» А. Н. Арбузова, историко-революционная пьеса И. Попова и А. Степанова «Порт-Артур», инсценировка романа «Воскресение» Л. Н. Толстого, «Золотопромывальники» Д. Н. Мамина-Сибиряка и «Вей, ветерок!» Яна Райниса определили лицо театра в 1954 году. Такое сочетание современности и истории обогатило театр в идейном и художественном отношении.

Высокие идеалы нашей жизни, образ передового человека современности воплотил театр в спектакле «Настоящий человек». Он был задуман режиссером А. С. Сафроновым как реалистический спектакль о прекрасных советских людях, о их мужестве и любви к Родине.

Артиста А. Ф. Годлевского в трудной роли Алексея Мересьева упрекали в некоторой сухости, однооб-

разии в одних сценах и, наоборот, в излишней напряженности в других. Но артисту удалось главное: он создал волнующий образ человека, от которого жизнь потребовала подвига, упорства, целеустремленности и который выстоял, выдержал, победил. И зрители с волнением следили за судьбой героя.

Старейшая актриса театра Н. В. Гончарова в эпизодической роли бабки Василисы создала образ настоящего человека, простой русской женщины с отзывчивым, чутким сердцем.

Смертельно больного, прикованного к больничной койке комиссара Воробьева зритель видел в немногих сценах. Но народный артист И. П. Лобанов сделал этот образ важнейшим в спектакле, убедительно раскрыв мудрость и жизнелюбие человека партии, героя современности, отдающего людям все богатство своего ума и сердца. «Работать над образом комиссара Воробьева мне было радостно,— писал артист.— Внутренний мир этого человека мне понятен и близок»¹.

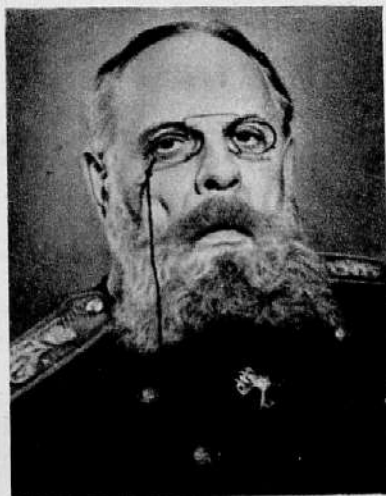
Ведущий артист театра И. П. Лобанов снова показал богатые грани своего дарования в крупных и разных ролях. С большой силой воплощал он и трагедию умного и сильного, но изуродованного собственническим миром Булычова, и целостный облик убежденного революционера Романа Кошкина. Характеры передовых людей современности — старого шахтера Макара Дубравы и комиссара Воробьева достойно венчали репертуарный список из трехсот ролей, сыгранных артистом за сорок лет творческой деятельности.

На своем бенефисном спектакле 29 сентября 1956 года по пьесе А. Н. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» в сложной роли Михея Михеевича Крутицкого И. П. Лобанов создал страшный образ человека старого мира, алчного купца, вырастающего до преступника. Своей работой артист обличал человеконенавистническую мораль буржуазного мира с позицией страстной партийности настоящего советского человека.

Стремление к созданию художественных образов крупного масштаба, к богатству сценической выразительности и, главное, желание глубже понять современность привели театр к историко-революционной героической пьесе. Опыт многих советских театров 50-х годов согрет этим желанием взглянуть на революционное прошлое из середины века, проверить им настоящее, осветить современность светом истории. В Калининне эту задачу выполнили спектакли «Порт-Артур» И. Попова и А. Степанова (1954, режиссер А. С. Сафронов) и «В дни первой бури» Д. Щеглова (1955, режиссер С. Владычанский).

При постановке «Порт-Артура» А. С. Сафронов преодолевал те же трудности, что и режиссеры Малого театра К. А. Зубов и П. А. Марков: образы людей из народа в инсценировке оказались бледными, невыразительными. Пафос инсценировки — в разоблачении тех, кто способствовал поражению России. А. С. Сафронов, следуя ленинской оценке русско-японской войны, построил спектакль на резком контрасте между истинными защитниками осажденной крепости и замаскированными предателями русского народа. Артист П. П. Званцев в остросатирическом

¹ «Калининская правда», 1955, 20 января.



П. П. Званцев —
Стессель. «Порт-Артур»
И. Полова и А. Степанова,
1954

портрете разоблачал бездарного, трусливого и лицемерного коменданта Порт-Артура Стесселя. Его жена (О. В. Дроздова), капитан Сахаров (Е. М. Савельев), японец Танака (Н. Г. Лукьянов), великий князь Кирилл (А. А. Мальченко) также предстали в характерном сатирическом обличье.

Люди из народа противостояли миру продажной царской бюрократии. На первом плане — солдат Филипп Блохин. Артист А. А. Андреев играл умного, отважного, выносливого защитника родины. Колоритные типы солдат создали артисты М. П. Рыбаков, В. Ерофеев, С. Мишулин, офицеров — А. А. Пруссаков (Борейко), Ю. Шевчук (Звонарев). Несмотря на скупой мате-

риал роли, адмирал Макаров был изображен И. П. Лобановым как человек огромного интеллекта и душевной цельности. Гример В. А. Пашков помог создать убедительный исторический портрет адмирала.

Историко-революционной теме была посвящена и пьеса «В дни первой бури», специально написанная Д. Щегловым для нашего театра к 50-летию первой русской революции. Драматург стремился дать точную историческую хронику событий декабрьского вооруженного восстания в Москве, но именно это стало источником художественной слабости пьесы. Режиссеру С. Ф. Владычанскому пришлось много поработать, чтобы сценические события не заслоняли живых человеческих характеров.

И все-таки театру не удалось подчинить единому драматическому действию весь сложный материал пьесы, преодолеть хроникальность и рыхлость ее композиции.

Однако работа над историко-революционной пьесой расширила идейно-творческий диапазон театра. Спектакль «Годы минувшие» по пьесе местного драматурга Н. Ветлугина, рассказывающий о нашем знаменитом земляке Михаиле Ивановиче Калинин (1956, режиссер А. С. Сафронов, художник В. С. Солодов), доказал это.

О жанре самого спектакля спорили театральные критики: трудно было заключить его в привычные рамки драмы, комедии или исторической хроники. Но это не мешало зрителям с интересом следить за событиями от первой до последней картины. Завязкой действия была сцена в кабинете М. И. Калинина в ноябре 1917 года, когда он, избранный городским голо-

вой революционного Петрограда, только что приступил к выполнению своих обязанностей. Беседой Калинина с демобилизованным солдатом Андроном Птахой, требующим «именем революции!» фунт сахара на дорогу, начиналась в спектакле главная тема — формирование нового человека в революции. Рязанский крестьянин Андрон Птаху усвоил одно: он «отвоевался», Советская власть дала ему землю, можно и домой, в деревню. Но разговор с М. И. Калининым заставил его впервые подумать, что рабочие и крестьяне стали теперь хозяевами страны. Сюжетом пьесы стала жизнь Андрона Птахы, сельского коммуниста, своими руками утверждающего Советскую власть в деревне. Андрон (А. А. Мальченко) — большой и сильный человек, он умен, жаждет до знаний, добр и нежен с женой, честен с товарищами, непримирим в борьбе с врагами. Успех спектакля определили и правдивые типы людей новой, советской деревни: середняка Бурцева (И. П. Лобанов), активиста Федора Чигорина (А. А. Пруссаков), Ульяны (О. В. Дроздова), Груни (Л. Туманова), матроса Шелавого (А. А. Андреев), Андрейки (С. В. Мишулин). Решительно отбросил сценические штампы П. П. Званцев в роли деревенского кулака Дубового. Ценой творческих усилий всего коллектива режиссеру А. С. Сафронову удалось преодолеть хроникальность действия пьесы.

Событием в театральной жизни было создание на сцене образа выдающегося государственного деятеля, любимого народом, — М. И. Калинина. Его талантливо играл артист А. А. Добряков. Несмотря на то что М. И. Калинин появлялся в пьесе всего в двух сценах — прологе и финале (он приезжал в деревню



А. А. Мальченко — Птаху и А. А. Добряков — Калинин.
«Годы минувшие» Н. Ветлугина. 1956

к Андрону Птахе в 1929 году), артист не только нашел точный внешний рисунок роли, но и выразительно показал мир человеческих чувств М. И. Калинина, как простого, общительного и по-народному мудрого руководителя.

В противоположность многим театрам, строящим репертуар с оглядкой на столичную афишу, Калининский театр в совместной работе с драматургами много сделал для создания своего оригинального репертуара и поставил еще два хороших спектакля — «От этого не уйдешь» В. Сухаревича и «Чистая совесть» по пьесе старейшего артиста театра П. П. Званцева.

Сорок лет сценической работы Петра Петровича Званцева театр отметил в 1956 году. Этому артисту разностороннего дарования пришлось сыграть многих отрицательных персонажей русской и зарубежной драматургии, но всегда мечтой его было создание положительного образа советского человека. Она сбылась в зрелые годы творчества, когда П. П. Званцев сыграл доктора Василия Васильевича («Настоящий человек»), инженера Язина («Несчастный случай»), врача Василия Ильича Соболева в собственной пьесе «Чистая совесть».

Русская драматургическая классика была представлена инсценировками романов Л. Н. Толстого «Воскресение» (1954, режиссер С. Ф. Владычанский) и Д. Н. Мамина-Сибиряка «На золотом дне» («Золотопромышленники», 1954, режиссер А. С. Сафронов).

Нужна была творческая смелость и зрелость коллектива, чтобы ставить «Воскресение» после знаменитого спектакля Московского Художественного театра, где роль «от автора» блестяще исполнял народный

артист СССР В. И. Качалов. И в калининском спектакле чтец стал важнейшей фигурой. Рецензент Н. Павлов хвалил артиста М. Л. Обуховского, который «провел эту роль безукоризненно, с истинным воодушевлением и пониманием, — ни одной фальшивой интонации, ни одного лишнего и ненужного жеста»¹. Чтец в спектакле не просто логически связывал отдельные эпизоды инсценировки, но и естественно участвовал в ходе действия. Голос Толстого-обличителя звучал в его репликах и комментариях с большой силой. Критика отмечала яркие сатирические сцены (заседание суда, встреча Нехлюдова с крестьянами в деревне и др.), в которых талантливо играли Е. М. Савельев (председатель суда), А. А. Андреев (прокурор), М. П. Рыбаков (купец-присяжный), А. М. Вольская (хозяйка дома терпимости), заслуженная артистка РСФСР Н. В. Гончарова (крестьянка Матрена).

Катюшу Маслову играли в спектакле две исполнительницы — артистки О. В. Дроздова и Л. Б. Борисова. Они обе правильно трактовали этот драматический характер, хотя Л. Б. Борисова играла более мягко, лирично, задушевно, делая вполне естественным приход Катюши к политическим, сумевшим разглядеть ее живую душу. Неудача постигла артиста А. А. Мальченко в роли князя Нехлюдова. Он выглядел больше как объект обличений чтеца, а не как сложный и противоречивый характер человека, переживающего душевный кризис, понявшего порочность жизни господствующих классов и открывшего для себя неведомый прежде мир народного горя.

¹ «Калининская правда», 1954, 19 сентября.

Среди работ режиссера А. С. Сафронова своей поэтичностью выделялся в те годы «Вей, ветерок!» по пьесе латышского классика Яна Райниса (1953), в котором превосходно были использованы свободолюбивые национальные мотивы народных песен. Режиссер Г. Г. Барышников прочно вошел в коллектив театра ярким спектаклем «Чертова мельница» И. Штока, где особый успех имели артист А. А. Мальченко в образе народного героя чешской сказки, борца за справедливость и счастье народное — солдата Мартина, и В. М. Брянский в роли Отшельника.

Виталий Михайлович Брянский отметил в 1954 году редкую творческую дату — полвека на сцене, из которых 25 лет были отданы Калининскому театру. Талантливый актер и режиссер, он и в эти годы сохранял общественную и творческую активность, оставался чутким воспитателем театральной молодежи. В число трехсот ролей артиста вошли и новые глубокие работы: отец Юлиан («Любовь на рассвете»), Отшельник («Чертова мельница»), Чир («Любовь Яровая»), дед Михаила («Настоящий человек»), Прохор Афанасьевич («В дни первой бури»).

Творческим отчетом театра стали гастроли в Москве в 1955 году в помещении Театра имени А. С. Пушкина. Москвичам были показаны спектакли: «Настоящий человек», «В дни первой бури», «Воскресение», «На золотом дне», «Чертова мельница», «Хрустальный ключ». Театральная пресса дала строгую, но справедливую оценку работы коллектива. Отмечая яркие индивидуальности актеров, творческую смелость в выборе репертуара, указывая на большие творческие возможности коллектива, рецензенты вместе с тем гово-

рили и о неопределенности творческого лица театра, разностильности его спектаклей, о трудностях поисков единого творческого почерка, упрекали за недостаточно высокую культуру некоторых спектаклей¹.

В 1956 году калининский спектакль «Годы минувшие» Н. Ветлугина был показан на сцене Московского Малого театра в числе лучших премьер страны; спектакли «Воскресение», «Золотопромышленники», «Чертова мельница» транслировались по Всесоюзному радио, а спектакль «В дни первой бури» — по телевидению.

Таким был наш театр в год XX съезда КПСС, накануне 40-й годовщины Октября.

50-е годы были итоговыми, юбилейными в творческой жизни многих ведущих артистов театра: В. М. Брянского, И. П. Лобанова, Н. В. Гончаровой, А. А. Мальченко, П. П. Званцева, Е. М. Савельева, А. М. Вольской.

Это были сложившиеся, зрелые мастера сцены, в творчестве которых проявились принципиальные особенности советского актерского искусства. Артисты широкого диапазона, воспитанники реалистической школы, мастера русской сценической речи, они смело перешагнули узкие рамки актерских амплуа, типичные для старой театральной провинции. Для каждого из них система Станиславского была не догмой, а неиссякаемым источником творческого роста и сценического своеобразия.

¹ Ю. Лукин. О культуре спектакля. «Правда», 1955, 18 августа.

Типичен для истории Калининского театра творческий путь сына тверского музыканта Александра Алексеевича Мальченко, пришедшего в театр статистом и выросшего до ведущего актера.

По окончании средней школы А. А. Мальченко вступил во вспомогательный состав труппы Н. В. Маргаритова — В. М. Брянского, участники которой были его первыми учителями. Вначале он выступал только в массовых сценах, приглядываясь к работе опытных актеров, но вскоре понял, что правдивость и простота исполнения создаются взыскательным, кропотливым трудом. Было немало трудностей в овладении этими законами творчества актера-реалиста. Не хватало театрального образования и запаса жизненных наблюдений. Но, сочетая упорный труд с учебой, прислушиваясь к суровой и справедливой критике товарищей, непрерывно изучая жизнь и людей, артист рос с каждой новой ролью. Медленно складывался его самобытный талант, который в первый раз поразил товарищей в спектакле «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча. Пламенные слова Павла Грекова, честного коммуниста: «Я спокоен потому, что знаю — партия не бросит человека, если он прав» — оказались созвучны тысячам сердец калининских зрителей — воинов фронта. В едином порыве аплодировали они исполнителю заглавной роли Александру Мальченко и говорили: «Если он и не член партии, то им будет, потому что очень по-партийному играет»¹.

В Коммунистическую партию А. А. Мальченко

¹ Лидия Закруткина. Человек прочных привязанностей. «Театральная жизнь», 1966, № 22, стр. 24.

вступил в июне 1941 года. Вместе с товарищами по театру эвакуировался в г. Советск, вернувшись вместе с ними в Калинин, поднимал родной театр. Десятки сложных ролей сыграны артистом, и каждая из них была тщательно продумана от мельчайших деталей текста, внешнего портрета, костюма, до глубин внутренней психологической правды. В 1956 году А. А. Мальченко — ведущему артисту театра, сыгравшему профессора Горностаева («Любовь Яровая»), Белугина («Женитьба Белугина»), Землянику («Ревизор»), Нехлюдова («Воскресение»), Андрона Птаху («Годы минувшие») и многие другие роли, было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. В то время шел тридцатый год его работы в Калининне.

В Драматическом театре имени М. Горького г. Ростова-на-Дону, куда перешел затем артист, им также были сыграны многие ведущие роли, показавшие лучшие традиции реалистической школы актерского мастерства, пройденной им в Калининском театре.

С ПАРТИЕЙ И НАРОДОМ

В середине 50-х годов борьба театра за создание спектаклей высокого художественного качества протекала в сложных условиях. Главный режиссер С. Ф. Владычанский оставил работу в Калининне. В театре была создана режиссерская коллегия во главе с Е. М. Ботвинниковым, которая разработала устав о коллегиальном руководстве. Художественный совет театра стремился преодолеть разностильность режиссерской работы, вдумчиво занимался формировани-

ем репертуара театра, его пропагандой среди зрителей. Режиссеры — заслуженный артист Узбекской ССР А. П. Фомин, А. С. Сафронов и Г. Г. Барышников были очень разными по уровню постановочной культуры. После первых мало удачных спектаклей («Хождение по мукам») быстро рос режиссер А. С. Сафронов. Своими квалифицированными постановками «Макара Дубравы», «Порт-Артура», «Годов минувших», умелой работой с актерами завоевал он прочный авторитет в коллективе. Режиссерской удачей были его спектакли: «В старой Москве» В. Пановой (1957), «Дали неоглядные» Н. Вирты (1958), «Именем революции» М. Шатрова (1958).

Пьеса «В старой Москве» запечатлела картины московской жизни начала века.

Режиссер А. С. Сафронов показал себя в этом спектакле мастером изображения бытовых контрастов, разных социальных слоев общества и хорошим постановщиком массовых сцен (в церкви, в городской думе). Художник А. С. Солодов и мастер люминесцентной живописи А. В. Третьяков создали правдивые картины старой Москвы.

Надежда Васильевна Гончарова в роли Марии Алексеевны Сушковой поднялась до большого художественного обобщения женщины из народа, воплотившей в себе силу материнской любви и материнского горя. 50-е годы для старейшей актрисы театра не только итоговые, это пора ее интенсивного творчества. За одно десятилетие она сыграла пятьдесят лучших своих ролей и была отмечена почетными званиями заслуженной (1947), а затем и народной артистки РСФСР (1956).



Н. В. Гончарова — старая
Хозяйка Нискавуори.
«Каменное гнездо»
Х. Вуолийоки. 1957

Замечательная актриса была активной общественной деятельницей — бессменным депутатом горсовета, членом Советского Комитета защиты мира, членом Калининского обкома КПСС.

Творческая биография Н. В. Гончаровой неразрывно связана с Калинином и калининской сценой. С 1920 года она актриса Малого Пролетарского, а с 1923 — Большого Пролетарского театра. После двух сезонов работы в Ярославле и Вологде Надежда Васильевна в 1928 году вступила в труппу Н. В. Маргаритова — В. М. Брянского.

Н. В. Гончарову можно назвать подлинной актрисой из народа. Она вышла из рабочей самостоятельно-

сти тверских текстильных фабрик, заимствовала старинный русский говор от своей бабушки М. А. Одиноквой, бывшей крепостной крестьянки тверской деревни. Ее сценической школой была жизнь и русская классическая драматургия. Еще в молодости, только ступив на театральные подмостки, она пробует силы в характерных ролях: Анфуса Тихоновна («Волки и овцы»), Домна Пантелеевна («Таланты и поклонники»), ключница Улита («Лес»), сваха-сплетница Глафира Фирсовна («Последняя жертва») и многих других. Но уже в 30-е годы актриса выходит за узкие рамки амплу комической старухи с гротесково-шаржевым рисунком роли. Мать Мотылькова в «Славе» В. Гусева и Марфа Тимофеевна в «Дворянском гнезде» стали ролями, в которых Н. В. Гончарова обнаружила большой талант психологического раскрытия образов русских женщин высокой духовной красоты.

Нянька Демидьевна («Нашествие»), бабка Василиса («Настоящий человек»), Мосевна («Золотопромышленники»), Матрена («Воскресение») и другие образы, созданные актрисой, поражали умением перенести на сцену настоящую правду жизни. С особенной силой это проявилось в ее работах пятидесятых годов. Марья Алексеевна («В старой Москве»), Екатерина Ивановна («Мать своих детей» А. Афиногенова, 1958), старая Хозяйка Нискавуори («Каменное гнездо» Хеллы Вуолийоки, 1957) стали настоящими шедеврами сценического творчества.

«Каждый раз, когда появляется на сцене эта маленькая сухонькая женщина с пучком седых волос, заколотых на затылке, одетая в скромное серенькое платье, вокруг нее создается атмосфера удивитель-

ного покоя, домашности и какой-то особой духовной чистоты. Это ощущение вызывается всем, что делает актриса, — и тем, как споро и ловко снуют ее морщинистые натруженные руки, постоянно занятые каким-нибудь делом, и неторопливой, плавной речью, и умным проницательным взглядом, который все видит и все понимает. Кажется, что этой женщине невозможно солгать, нельзя причинить обиду и боль, утаить от нее свои сокровенные мысли. Такой предстает перед нами Екатерина Ивановна Лагутина в исполнении Н. В. Гончаровой в спектакле «Мать своих детей» А. Н. Афиногенова»¹.

Несколько удачных спектаклей поставил в 1956—1957 годах режиссер Г. Г. Барышников: «Олеко Дундич» М. Каца и А. Ржешевского, «Фабричная девчонка» А. Володина, «Мораль пани Дульской» Габриели Запольской, «Доктор» Б. Нушича.

Ярким патриотическим спектаклем стал «Олеко Дундич». История народного учителя из Сербии, сражавшегося в рядах Красной Армии в годы гражданской войны и выросшего в легендарного героя — Красного Дундича, нашла талантливого истолкователя в лице артиста А. Ф. Годлевского. Приподнятый романтический тон спектакля вполне соответствовал пьесе, а главный исполнитель создал высокогероический, глубоко правдивый образ жизнерадостного, обаятельного человека, естественно передавая и его народный юмор, и легкий сербский акцент. Это была большая удача Александра Федоровича Годлевского,

¹ Л. Васильева. Три поколения. «Театральная жизнь», 1959, № 12, стр. 24.

одного из ведущих артистов театра. Он вошел в труппу в конце 40-х годов уже сложившимся актером, но именно в коллективе Калининского театра окончательно сформировался и раскрылся его своеобразный талант.

Арбенин («Маскарад»), Хлестаков («Ревизор»), Инсаров («Накануне»), Протасов («Живой труп»), Мересев («Настоящий человек»), Фучик («Прага остается моей») — вот далеко не полный перечень ответственных ролей, сыгранных артистом на калининской сцене. В 1958 году ему было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

В одной из лучших комедий сербского драматурга и театрального деятеля Бронислава Нушича, «Доктор», главную роль Животы Цвийовича с особенным успехом сыграл Евгений Маркович Савельев (1906 — 1967).

Тридцатилетие творческой деятельности этого талантливой артиста было отмечено в 1956 году присвоением ему звания заслуженного артиста РСФСР. Представитель реалистической школы мастеров старшего поколения, исполнивший более 200 самых различных ролей, Е. М. Савельев отличался широким творческим диапазоном — от яркой сатиры до глубокого психологизма и высокой трагедийности. С неистощимой творческой выдумкой и изобретательностью он искал нужные художественные приемы и средства воплощения образа. Меньшевик Черобанин («В дни первой бури»), делец Живота («Доктор»), Чебутыкин («Три сестры») и другие работы артиста отличались искусством внешнего перевоплощения, тонким постижением психологии героя.



А. Ф. Годлевский —
Олеко Дундич. «Олеко
Дундич» М. Каца и
А. Ржешевского. 1956

В 50-е годы с огромной ответственностью он работал над образом В. И. Ленина в пьесе Вс. Вишневского «Незабываемый 1919-й». Артист упорно шел от внешнего рисунка образа (грим, манеры, интонация) к художественному постижению ленинской мысли, ленинской веры в народ, в победу революции.

Е. М. Савельев поставил ряд спектаклей — «День живых», «Миллион за улыбку», «Павлина», «Камень на дороге», «Цыган» и др., показав себя одаренным режиссером.

В 1966 году ему было присвоено звание народного артиста РСФСР.

Творческие удачи актеров не снимали, однако, общих трудностей, которые переживал театр в 1956—1957 годах: отсутствие главного режиссера, просчеты в репертуаре, слабая посещаемость отдельных спектаклей.

Положение изменилось к лучшему вследствие больших идеологических сдвигов, которые произошли в жизни страны после XX съезда КПСС, определившего, в частности, задачи литературы и искусства на современном этапе коммунистического строительства.

Идеологические проблемы, разработанные XX, XXI и XXII съездами партии, новая Программа КПСС оказали на советский театр самое благотворное влияние.

Коллектив Калининского театра пошел по пути решительного обновления репертуара современными пьесами. В 1958 году к руководству театром вернулся заслуженный деятель искусств РСФСР Г. А. Георгиевский. Ведущее место на афише театра заняли пьесы: «В поисках радости» В. Розова, «Обоз второго разряда» Д. Давурина, «Дали неоглядные» Н. Вирты, «Весна в Москве» В. Гусева, «Именем революции» М. Шатрова, «Алмазы» местного драматурга Н. Глазовой. Русская классика была представлена инсценировкой романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные».

В эти годы расширились и окрепли связи театра со зрителем. Он взял шефство над бригадами коммунистического труда, рождающимися на предприятиях города. Постановкой комедии «Дикари» С. Михалкова началось движение по подготовке внеплановых спек-



Е. М. Савельев — Болинброк и Н. В. Хонина — Абилай.
«Стакан воды» Э. Скриба, 1961

таклей, самостоятельно подготавливаемых артистами в нерабочее время. Так были поставлены «Нора» Г. Ибсена, «Два клена» Е. Шварца, чеховская юбилейная программа, «Правда хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского, «Четверо под одной крышей» М. Смирновой и М. Крейндель, «Щедрый вечер» Б. Блажека и др. В этом опыте интересны не только увеличение премьер и разнообразие в репертуаре.



Е. М. Ботвинников,
директор театра

«Актерская самодеятельность» пробуждала творческую инициативу, чувство коллективизма, заинтересованность в качестве спектакля, помогала четче определить творческие профили актеров. Внеплановые спектакли стали своего рода учебным плацдармом для повышения актерского мастерства. Главный режиссер Г. А. Георгиевский всемерно поддерживал постановщиков.

Дружно и самоотверженно работал весь коллектив театра, возглавляемый коммунистами Е. М. Ботвинниковым, Г. А. Георгиевским, А. А. Лавровым, И. П. Лобановым, Н. В. Гончаровой, А. Ф. Годлевским,



О. В. Дроздова —
Анна Каренина.
«Анна Каренина»
Л. Н. Толстого. 1949

В. П. Важновым, Е. М. Савельевым, А. А. Вокачем, Н. П. Пастуховым, Е. З. Поповой, А. М. Вольской, М. Л. Обуховским, Б. Н. Лониным, И. А. Грибковым. Активно работали артисты А. А. Андреев, О. В. Дроздова, Т. Ф. Бизяева, А. А. Пруссаков, В. Ф. Гончаренко, М. П. Рыбаков, В. К. Сурудина, А. А. Янсон, А. А. Добряков, а также сотрудники производственно-технических цехов В. Д. Сташевич, Н. П. Руфова, Д. В. Орлов, Н. С. Тяпкина, Н. М. Неробеев и другие.

Ярко выявилось творческое и общественное лицо многих артистов труппы, например Ольги Вячеславовны Дроздовой. Она пришла в Калининский театр в

1948 году, имея за плечами опыт работы в Киевском драматическом театре имени И. Франко и Московском гастрольном драматическом театре. Актриса большой театральной культуры и творческого горения, она сыграла много ведущих ролей: Анна Каренина, Любовь Яровая, Саша Негина («Таланты и поклонники»), Глафира («Волки и овцы»), Бедонегова («Богатые невесты»), Ирина («Три сестры»), Катарина («Укрощение строптивой»), Лидия Стахова («В дни первой бури»), мадам Стессель («Порт-Артур»), Варвара Огарнова («Счастье»), Софья («Последние»). Став одним из инициаторов внеплановых спектаклей, она зарекомендовала себя незаурядным режиссером. В 1958 году О. В. Дроздовой было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР.

В конце 50-х годов театр уделял пристальное внимание пьесам о молодежи, о судьбе поколения, вступающего в жизнь. «Фабричная девчонка» А. Володина, «В добрый час», «В поисках радости», «Неравный бой» В. Розова — эти спектакли выявили большие возможности одаренной актерской молодежи, еще теснее сблизили театральный коллектив с молодым зрителем. Актриса Е. А. Гладкая при подготовке роли Женьки Шульженко («Фабричная девчонка») знакомилась с работой молодых прядильщиц Калининского хлопчатобумажного комбината. Ей, удачливой исполнительнице ролей Маринэ Перадзе («Стрекоза» М. Бараташвили), Поэмы («Не называя фамилий» В. Минко), Тани («Таня» А. Арбузова), пришлось овладевать качественно новым жизненным материалом. Для исполнения роли Женьки мало было свойственных актрисе девической обаятельности и искрящегося юмора. На-

до было выявить гражданскую, партийную позицию юной героини, непримиримой к фальши, ложной пафадности, фразерству и формализму. И актриса раскрыла за внешней грубоватостью и резкостью Женьки добрую и честную натуру работницы-комсомолки.

Образы молодых героев розовских пьес создали артисты Ю. Шевчук (Андрей Аверин), Б. Лонин (Слава). Первая крупная работа выпускника Ленинградского театрального института Альберта Янсона — Олег Савин («В поисках радости»), в котором обаяние юношеской чистоты и наивности соединены с большой душевной принципиальностью.

Выразительный тип советской женщины-матери воссоздала в этом спектакле Антонина Михайловна Вольская. Ее героиня Клавдия Васильевна Савина не только любящая мать, но и друг, человек, много сделавший, чтобы ее дети выросли настоящими людьми. Актрисе принадлежит убедительное истолкование на калининской сцене таких крупных женских характеров, как Мария Александровна Ульянова («Семья») — собранная, волевая натура матери Ленина, женщина-ученый Елена Николаевна Снежинская («Третья молодость» бр. Тур). В репертуаре своего любимого драматурга А. М. Горького она добилась большой психологической правды в образах Анны («На дне»), игуменьи Меланьи («Егор Булычов и другие»).

Дочь луганского рабочего-революционера, А. М. Вольская — одна из самых активных актрис-общественниц Калининского театра, она секретарь партийной организации, член Калининского обкома КПСС, депутат городского Совета. В 1957 году ей было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР.



А. М. Вольская — Мария
Ильинична Ульянова.
«Третья, патетическая»
Н. Погодина. 1960

В ответ на решения февральского (1958 г.) Пленума ЦК КПСС о сельском хозяйстве театр подготовил спектакль «Дали неоглядные» Н. Вирты. Эта пьеса о современной советской деревне, о торжестве коллективного труда, сделавшего отсталый колхоз передовым, впервые появилась на сцене Московского театра имени Моссовета. Опыт Ю. А. Завадского помог коллективу Калининского театра. В исполнении артиста А. А. Андреева коммунист Матвей Хижняков, ставший председателем колхоза «Крутые горы», чтобы приблизить его к «далям неоглядным» коммунистического завтра, словно шагнул из самой жизни на

сценические подмостки. В спектаклях театра давно не было такого убедительного сценического портрета человека современной деревни, человека действия, непримиримого врага косности и равнодушия.

Тема деревни заняла заметное место и в комедиях, поставленных театром в конце 50-х годов: «Песнь Софьи» (1958, режиссер С. Аннапольская) по пьесе осетинских драматургов Р. Хубецовой и Г. Хугаева и «Стряпуха» А. Софронова (1959, режиссер А. Сафронов). Первая показывалась по московскому телевидению и имела большой успех у зрителей.

Пристальное внимание к произведениям советских драматургов, отражающих современность, сказалось и в постановке спектаклей о героях, формирующихся в созидательном творческом труде: «Трасса» молодого драматурга И. Дворецкого и «Алмазы» местной писательницы Н. А. Глазовой (режиссер Г. А. Георгиевский), «Весна в Москве» В. Гусева (режиссер А. С. Сафронов). Здесь интересными были женские характеры, созданные молодыми актрисами И. Д. Соломоновой (Надя Коврова) и Т. Ф. Бизяевой (Нина Ратмирова). Обе они выпускницы школы-студии МХАТа. Но если талант И. Д. Соломоновой отличался лиричностью, тонким психологизмом в ролях Беатриче («Лгун»), Дисперанды («Чертова мельница»), то Т. Ф. Бизяева обнаружила склонность к яркой характерности, когда еще в спектакле «Таня» она сыграла 85-летнюю старуху. Способность молодой актрисы создавать сильные, волевые, крупные характеры в ролях героического плана проявилась в «Обозе второго разряда» Д. Давурина (Маша) и особенно в «Барабанщице» А. Салынского.

Среди спектаклей русской и западноевропейской классики в конце 50-х годов были «Стакан воды» Э. Скриба (режиссер Н. В. Балашова), «Униженные и оскорбленные» — инсценировка романа Ф. М. Достоевского, «Тысяча душ» — инсценировка романа А. Писемского. Порадовав зрителей превосходным актерским мастерством в таких разных спектаклях, как «Тысяча душ» и «Стакан воды», театр не добился заметных успехов в «Униженных и оскорбленных». Инсценировщики этой пьесы Л. Рахманов и З. Юдкевич пытались «улучшить» роман, «вымарать» из него «достоевщину», что отрицательно сказалось на спектакле.

УРОКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЛЕНИНИАНЫ

19 октября 1960 года на собрании творческой интеллигенции Калинина с докладом «О повышении роли работников культуры и искусства в коммунистическом воспитании трудящихся» выступил секретарь обкома КПСС Н. Г. Корытков. Он отметил успехи театра в подготовке спектаклей о современности и подчеркнул главную задачу работников искусства на современном этапе — воспитание человека будущего¹. Драматургия рубежа 50—60-х годов с ее обостренным вниманием к нравственным проблемам шла к решению образа современника через обращение к ленинской теме. На этот путь встал и театр, глубоко понимавший, что для людей нашего времени

живым воплощением характера нового, коммунистического человека был и остался Владимир Ильич Ленин.

Еще в послевоенное десятилетие театр подошел к ленинской теме в пьесах «Семья» и «Незабываемый 1919-й». Тогда он не смог полностью преодолеть догматических взглядов на историю, мешавших развитию историко-революционного жанра в искусстве. Новые пьесы о Ленине сразу привлекли внимание театра. Еще в 1958 году был поставлен спектакль «Именем революции» по пьесе М. Шатрова, а в 1960 году театр обратился к «Третьей, патетической» Н. Ф. Погодина, завершающей его драматическую трилогию о В. И. Ленине.

Пьеса «Именем революции» (режиссер А. С. Сафонов) была поставлена к 40-летию Ленинского комсомола как спектакль для молодежи. Полный революционной романтики, он воскрешал боевой 1918 год. В судьбах ее героев — беспризорников Пети (Н. А. Тимофеев) и Васи (В. Е. Ямчинова) артисты раскрывали, как народ, партия, Ленин формировали характер нового человека.

Роль В. И. Ленина была поручена Александру Афанасьевичу Добрякову. В этой пьесе он имел для ленинской роли большой, добротный материал и хорошо понимал, что от его исполнения зависел успех всего спектакля. Артист изучил огромный документальный материал, труды В. И. Ленина, мемуарную литературу, кино- и театральную Лениниану, фотографии, сохранившиеся записи ленинского голоса, опыт лучших исполнителей этой роли в разных театрах и кинофильмах. Пример В. А. Пашков сделал полный грим В. И. Ле-

¹ «Воспитывать человека будущего». «Калининская правда», 1960, 19 октября.

нина. Потребовались месяцы упорного труда, прежде чем артист вышел на суд зрителя. А. А. Добряков добился не только большого портретного сходства. Он нашел выразительные и точные детали, убедительные краски для изображения мудрого и чуткого, полного юмора, живого и деятельного Ленина.

И когда театр взялся за постановку «Третьей, патетической» (режиссер Г. А. Георгиевский), роль В. И. Ленина была снова поручена А. А. Добрякову. В этом спектакле проблема воспитания человека, которую Ленин и партия ставили с первых дней революции, решалась в более сложных жизненных столкновениях. Пьеса была проникнута пафосом современности, в ней во весь голос ставился волнующий вопрос: как создается новый, коммунистический человек? В судьбах ее героев зритель ощущал могучее влияние действенного ленинского гуманизма.

«Третья, патетическая» ставилась в Калининском театре после отличного спектакля МХАТа, где роль Ленина исполнял народный артист СССР Б. Смирнов (1960). Этот спектакль был школой для калининских артистов. Режиссер Г. А. Георгиевский и художник В. С. Солодов много сделали для правдивого воспроизведения сложной обстановки нэпа. Сцены на заводе, у гвоздилинского особняка, на ступеньках Смольного показывали возмужание характеров коммунистов под влиянием Ленина. Талантливая игра артиста С. А. Чередникова (Федор Дятлов), заслуженного артиста РСФСР П. В. Алдахина (Ипполит), Н. А. Парахиной (Ирина) заставляли глубоко задуматься о роли партии в жизни каждого советского человека.

А. А. Добряков в труднейшей роли В. И. Ленина

естественно жил и действовал в спектакле. Но по сравнению с Б. Смирновым калининскому артисту не хватало глубины в изображении внутреннего мира В. И. Ленина.

Работу над образом Ленина театр продолжил и в других спектаклях 60-х годов. В пьесе А. Штейна «Между ливнями» (1964) в роли В. И. Ленина выступали два артиста: Г. Л. Аннапольский и Е. М. Савельев. Тот и другой сделали многое для правдивого психологического воспроизведения внутреннего мира вождя революции. В двух главных сценах-монологам логика сценического поведения следовала за логикой ленинской мысли.

Особенно удался рисунок образа артисту Г. Л. Аннапольскому. Однако театр, ставивший эту пьесу первым в стране, не сумел преодолеть всех недостатков ее ранней сценической редакции.

Не достиг успеха театр в спектакле «Вьюга» по пьесе В. Раздольского (1967, постановка Г. А. Георгиевского, режиссер А. А. Вокач). Художественно неисследованный материал — борьба В. И. Ленина за подписание Брестского мира — был слабо раскрыт в пьесе, а главные ее сюжетные линии, связанные со сложнейшими характерами эпохи — В. И. Ленина и А. А. Блока, развивались параллельно, не пересекались. И если артист О. Лелянов верно сыграл поиски Блоком своей ноты в «музыке революции», то образ В. И. Ленина (заслуженный артист РСФСР В. Ростовцев) оказался обедненным¹.

¹ А. Банкетов, М. Саблина. Вглядись в знакомые черты. «Советская Россия», 1968, 21 марта.

Уроки сценической Ленинианы Калининского театра поучительны. Только изучая многолетний опыт работы над ленинской темой, начиная со спектакля «Человек с ружьем», пристально вглядываясь в ленинские черты, тщательно взвешивая все достижения и просчеты, театр может пойти дальше в глубинном художественном раскрытии ответственной темы современности.

В борьбе за героическое искусство театр не раз обращался к масштабным историко-революционным спектаклям, к событиям Великой Отечественной войны. Эта традиция живет, остается ведущей и на современном этапе его развития. Она ярко проявилась в спектаклях «Барабанщица» А. Салынского (1959), «До свиданья, Анна!» Б. Полевого и С. Радзинского (1960), «Огненный мост» Б. Ромашова (1963), «Русские люди» К. Симонова (1965), «Шифровка для Блюхера» Ю. Семенова (1967), «Парень из нашего города» К. Симонова (1968) и др.

Особое место в этом ряду заняла инсценировка романа Б. Н. Полевого «Глубокий тыл» — спектакль «До свиданья, Анна!». Землякам, рабочим «Пролетарки» посвящен роман писателя, воскресившего события тяжелой военной зимы 1941/42 года. Жизнь рабочего коллектива прифронтового Калинина, текстильщиков, восстанавливающих сожженную ткацкую фабрику, и в романе и в его инсценировке раскрывается через изображение цельных и мужественных людей — членов семьи потомственных рабочих Калининских. В этом сложном многоплановом спектакле сказался большой опыт и художественный вкус режиссера Г. А. Георгиевского. «Все его части прозвучали строй-



В. С. Ростовцев — Ленин и А. М. Вольская — Крупская.
«Вьюга» В. Раздольского. 1967

но и мощно, как гимн трудовому подвигу советского рабочего класса»¹, — писал рецензент В. Камянский. Работница прядильной фабрики С. Н. Галкина в своем взволнованном признании выразила настроение большинства калининских зрителей: «Вот так же, как герои спектакля, калининские текстильщики восстанавливали родную «Пролетарку» после освобождения города от

¹ «Калининская правда», 1960, 27 ноября.

немецко-фашистских захватчиков. Не буду скрывать: некоторые сцены так взволновали меня, что я не могла сдержать слез»¹.

Главная героиня — рядовая работница Анка, выросшая в эти суровые годы в крупного партийного работника, в «нашу Анну». Актриса Н. С. Парахина играла обаятельную русскую женщину — умную, мужественную, строгую, нежную, прекрасную даже в горе². Спектакль показал, как в это суровое время не одиночки, а многие люди становились настоящими героями. Таковы и старый Степан Михайлович Калинин (А. А. Добряков), и юная Галка (Н. В. Хонина), работница Перчихина (Н. В. Гончарова), Женя Мюллер (В. К. Сурудина), секретарь райкома Северьянов (А. А. Андреев), предфабкома (Т. Ф. Бизяева). Спектакль «До свиданья, Анна!» был показан в Москве, в Кремлевском театре.

Режиссерский опыт Г. А. Георгиевского в постановке историко-революционных и военных пьес проявился в спектакле «Огненный мост» и был использован заслуженным деятелем искусств Башкирской АССР С. Крутовым в работе над пьесой К. Симонова «Русские люди». Она с успехом шла на калининской сцене в годы войны, но и в новой постановке прозвучала свежо и своевременно. Ее гуманистическое содержание, крупно выписанные характеры наших людей снова привлекли театр. «Аккуратист, военная косточка Васин — Годлевский, могучий, налитой спокойной силой Глоба — Андреев. Некрасивый, мужиковатый, с

умным сердцем и бесстрашным духом Сафонов — Важнов... Золотоволосая, ясноглазая, застенчивая и робкая с любимым, стойкая и мужественная перед врагом Валя В. Сурудиной... Звнящая тишина в зале, когда Валя рассказывает Сафонову о двух березках, что стоят у ее родной избы в Новониколаевке. И поэтический образ Родины возникает среди горя, крови и гибели людей»¹. Так, желая подчеркнуть гражданственный пафос спектакля, писал рецензент «Театральной жизни».

Полностью разделяя мысль народного артиста СССР Г. А. Товстоногова о том, что «без героико-романтических пьес и спектаклей советский театр не может жить, расти и развиваться»², Калининский театр взялся за постановку героической драмы Ю. Семенова «Шифровка для Блюхера» (режиссеры Г. А. Георгиевский и С. Н. Крутов), премьера которой была приурочена к 50-летию Октября. Спектакль получил высокую оценку в печати.

СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ

Героическое существует и проявляется не в одной только романтической и «пафосной» форме. Героизм современного советского человека внешне незаметен, небросок, потенциален. Он раскрывается в бесконечном разнообразии человеческих судеб, характеров, конфликтов. В этом смысле принципиальное значение

¹ Н. В. Балашова. Когда наступает тишина. «Театральная жизнь», 1966, № 1, стр. 24.

² Г. Товстоногов. Мера гражданственности. «Театр», 1965, № 8, стр. 4.

¹ «Калининская правда», 1960, 27 ноября.

² Там же.

имел в работе театра спектакль «Коллеги» (инсценировка В. Аксенова и Ю. Стабового), поставленный режиссером Г. А. Георгиевским перед XXII съездом КПСС в сезон 1961/62 года. Спектакль был удостоен диплома на смотре театров Российской Федерации и показан на сцене Кремлевского театра. «Коллеги» были поставлены во многих театрах страны: в Алма-Ате, Воронеже, Горьком, Днепропетровске, Ленинграде, а в Москве сразу в двух театрах — имени Н. В. Гоголя и в Малом. Но именно калининский спектакль привлек всеобщее внимание. Это произошло потому, что в нем проявились лучшие стороны реалистического творческого почерка театра.

В основе пьесы лежала история трех друзей, выпускников медицинского института, их будничные дела. Но за ежедневной работой врачей, за верной дружбой трех товарищей скрывалось нечто большее — самоотверженное и героическое, позволяющее поверить, что этим скромным молодым людям по плечу серьезные дела и смелые подвиги. Подлинным героем спектакля стал Саша Зеленин. Артист Г. Л. Аннапольский увидел в этом скромном, интеллигентном юноше человека высоких идейных убеждений, прямого, мужественного, отдающего людям не только свои знания, но и сердечную теплоту. Товарищи Саши — Владик Карпов (В. П. Важнов) и Леша Максимов (Ю. И. Шеффер) — тоже развивающиеся характеры. За юношеской бравадой одессита Владика Карпова вырисовывался волевой, мужественный хирург. Леша Максимов на глазах зрителя вырастал из мечущегося влюбленного мальчика, спорщика и «фрондера» в настоящего человека.

Слаженный ансамбль артистов-исполнителей (Демпфер — А. А. Вокач, Вера — Т. Ф. Бизьева, Инна — Н. В. Хонина, Зоя — В. Е. Ямчинова, Ярчук — Е. М. Савельев, Филимон — М. П. Рыбаков, Завидонов — А. А. Добряков, Егоров — А. А. Андреев) подчеркивал своей игрой ведущую идею спектакля: только в творческом труде, в преодолении жизненных испытаний формируется характер молодого советского человека.

Коллектив театра увлеченно работал над спектаклем. Артисты побывали на кафедре хирургии Калининского медицинского института. Набор хирургических инструментов, подаренный театру хирургами, был использован в спектакле. Режиссер Г. А. Георгиевский рассказывал о своих исканиях в работе над спектаклем в журнале «Театральная жизнь»: «Я взялся ставить пьесу «Коллеги» не потому, что хорошо знал, а потому, что пристально интересовался современной молодежью, о судьбах которой так по-разному пишут писатели и поэты. Я стал присматриваться, разговаривать с молодежью везде: на улице, в клубах, на выставках. Вступал с ними в споры об абстрактном искусстве и реализме, пытался понять их взгляды, их настроения. В процессе репетиций я искал особый ключ к решению этой темы, пытался проникнуть в новые явления жизни»¹.

Зрители убеждались, что молодых врачей-коллег связывает не только профессия, но и большая дружба, творческое горение, активное отношение к жизни. Театр говорил о главном — о призвании человека, о его

¹ «Театральная жизнь», 1962, № 6.

месте в жизни, о красоте человеческих отношений. Поэтому спектакль был тепло принят не только калининцами, но и москвичами во время гастролей 1963 года.

Помимо этой работы калининцы показали на сцене Кремлевского театра еще два спектакля — «Палата» С. Алешина и «Богатые невесты» А. Н. Островского. Если «Коллеги» получили всеобщее признание, то «Палата» вызвала немало критических замечаний и споров. Пьеса Алешина шла в Москве в отличной постановке Малого театра, в сравнении с нею калининская постановка проигрывала. Но московские гастролы еще раз подчеркнули основную идейно-эстетическую направленность в работе Калининского театра — стремление ставить и решать большие нравственные проблемы.

В 60-е годы театр ориентировался на психологические драмы А. Арбузова, В. Розова, А. Штейна, С. Алешина, В. Пановой и других. Творчество этих драматургов отразило новые гуманистические тенденции нашего времени в понимании вопросов воспитания человека в быту, в семье, с их именами связаны и важнейшие стилевые искания в драматургии на современном этапе ее развития. «Иркутская история» (1960) и «Мой бедный Марат» (1965) А. Арбузова, «Якорная площадь» (1959) и «Ленинградский проспект» И. Штока (1961), «Океан» А. Штейна (1961), «В день свадьбы» (1965) и «Традиционный сбор» (1967) В. Розова, «Проводы белых ночей» (1962), «Еще не вечер» (1965) В. Пановой, «104 страницы про любовь» Э. Радзинского (1965), «Семья Плахова» В. Шаврина (1966), «Цыган» А. Калинина и Н. Провоторова — в этих спектаклях от-

разились успехи и трудности решения проблемы положительного героя наших дней.

Сильной стороной «Иркутской истории» (режиссер С. Аннапольская) была строго реалистическая разработка характеров главных героев — Вали (Л. Гаибова), Виктора (Г. Аннапольский) и Сергея (В. Важнов), в чем нашему театру, безусловно, помог опыт вахтанговцев, первооткрывателей этой пьесы. Художник Г. Ратнер позаимствовал у них элементы условного декоративного оформления. Однако в постановке на калининской сцене спектакль во многом проигрывал. В нем, в частности, не была достаточно выявлена функция одной из важных ролей — Хора. Назойливый комментатор происходящих событий, навязывающий зрителю свои выводы, Хор «сюсюкал», комиковал, впадал в мелодраматизм, переставал быть «душой пьесы», судьей поступков героев, совестью рабочего коллектива, каким его видел драматург. Подчас он просто мешал реалистической игре исполнителей, терял свою психологическую и оценочную функцию. А театральные условности, стремление режиссера С. Аннапольской обнажить весь постановочный механизм спектакля противоречили тонкому лиризму актерского исполнения.

Промахи спектакля не были случайностью. Они отражали стилевые искания театра 60-х годов в области сценических форм и меры условности при реалистической игре.

Значительно больше удался театру «Ленинградский проспект» И. Штока, пьеса вполне традиционная по драматургической основе. Форме спектакля соответствовал строгий стиль, сложившийся в творчестве И. П. Лобанова (Василий Забродин) и Н. В. Гончаровой

(Клавдия Петровна), А. Ф. Годлевского (пенсионер Скворцов) и других исполнителей. Режиссер А. С. Сафронов как в этом спектакле, так и в прорвавшейся несколько лет в репертуаре театра «Якорной площади» (того же И. Штока) следовал реалистической поэтике спектакля.

Однако условные формы в драме 60-х годов, к которым обратился театр, служили средством психологического анализа, помогали глубже выявить те движения души, которые раскрывают самое сокровенное в человеке. Поиски театральных художников В. С. Солодова, Г. Л. Ратнера, Е. М. Акишина в изобразительном решении ряда спектаклей выражались в легкости декораций, применении проекций, максимальном использовании сценического круга. Но иногда условность оформления оказывалась совершенно необязательным элементом стиля, приходила в противоречие с идеей пьесы, оказывалась простой данью моде. Так произошло, например, со спектаклем «Еще не вечер» В. Пановой. В нем тема борьбы с пьянством, нечетко разработанная автором, не нашла глубокого режиссерского прочтения. Осталась приниженной роль коллектива в борьбе за человека. Режиссер Ю. К. Николаев и художник Г. П. Белов усугубили этот недостаток¹.

Нарушение меры сценической условности стало помехой в разработке важной идейно-нравственной темы. Но в большинстве постановок эта мера была соблюдена. Так, вполне оправдана условность оформле-

ния спектакля «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова художником Г. Л. Ратнером (1960, режиссер А. С. Сафронов). Он посвящался памяти комсомольца-дружинника Лени Гаврильцева из города Ногинска, посмертно награжденного орденом Красной Звезды. При оформлении использовалась цветовая символика, боролись два цвета: комсомольцы-дружинники — красный цвет революции, и хулиганы-бандиты — черный цвет порабощения. Фоном большинства картин художник сделал светло-голубой цвет, подчеркнув этим оптимистическое звучание пьесы. Поиски своеобразной условной поэтики в оформлении этой постановки увенчались успехом.

В идеологической борьбе за формирование нового человека театр становится непримиримым врагом собственнических инстинктов, религиозных предрассудков и суеверий, пьянства, хулиганства, равнодушия к людям. Целая галерея спектаклей 60-х годов отвечала этим задачам: «Домик в овраге» Н. Глазовой (1961), «К морю-океану» Ю. Петухова (1964), «Петровка, 38» Ю. Семенова (1965), «Убийцы и свидетели» Я. Волчека (1967).

Правда, остро актуальные спектакли театра не всегда отличались необходимым идейно-художественным единством. Однообразное место действия пьесы «К морю-океану» сделало короткой ее сценическую жизнь. Зато в спектакле «Убийцы и свидетели» было вполне оправдано и единство места и отсутствие занавеса — зрительный зал стал продолжением зала судебного, в котором сидели и зеваки, и родственники обвиняемых, и невызванные свидетели, равнодушные к преступлениям. А на сцене до мельчайших реа-

¹ Г. Кадыш. Вопреки правде жизни. «Калининская правда», 1966, 21 января.

листических подробностей была воспроизведена обстановка суда над убийцами.

Постановка пьес В. Розова, А. Арбузова, Э. Радзинского направила внимание театра на исследование и анализ внутреннего мира современного молодого человека. Много споров среди зрителей вызвали розовские спектакли «В день свадьбы» (1964, режиссер М. Б. Шнейдерман), «Затейник» (1966, режиссер Ю. К. Николаев), «Традиционный сбор» (1967, режиссер С. Н. Крутов). И не удивительно, герои этих пьес нелегко шли к решению жить по большому счету, жить не ища компромиссов с собственной совестью. Своей жизнью, поисками они словно вызывали зрителей на эти споры.

Лучшей актерской работой была роль Михаила Заболотного, сыгранная молодым артистом театра А. С. Спиваком в спектакле «В день свадьбы», а затем в одноименном кинофильме¹. Но в этой пьесе, впервые поставленной на калининской сцене, как и в спектакле «Затейник», спор вызывала пассивная режиссерская трактовка образов людей нечестных, вступающих в сделку с совестью. Она ослабляла утверждение положительного примера. В другой работе — «Традиционном сборе» театр более успешно выявил высокий нравственный мир Сергея Усова (О. П. Лелянов) и Алексея Каменева (А. А. Андреев) — людей, пронесших через свою трудную жизнь душевную чистоту юности.

Широкий общественный резонанс вызвал спек-

¹ Н. Балашова. Парень в косоворотке. «Театральная жизнь», 1965, № 7.

такль «Мой бедный Марат» А. Арбузова (1966, режиссер А. А. Вокач), потому что в нем театр шагнул за рамки личных отношений молодых героев: Марата (В. А. Нефедов), Лики (С. В. Пархомчик) и Леонидика (А. С. Спивак), увидел сквозь «любовный треугольник» конфликт двух мировоззрений, двух жизненных позиций. Артисты, играя в свойственной театру реалистической манере, раскрыли душевное мужество людей, не побоявшихся начать жизнь сначала и по-новому. Художник В. Солодов создал соответствующие поэтике спектакля лаконичные условные декорации.

В 1965 году была поставлена пьеса Э. С. Радзинского «104 страницы про любовь», в которой спор о месте и значении «физиков» и «лириков» в нашей сегодняшней жизни решался в пользу последних. Главные роли играли молодые артисты: Наташу — Н. В. Хонина и С. В. Пархомчик, Евдокимова — О. П. Лелянов и А. С. Спивак. Они верно передавали не только приметы внешности, речи своих современников — молодежи 60-х годов, но, главное, стремления, раздумья и процесс формирования их нравственных идеалов. Положительным героем спектакля стал не ученый-интеллектуалист Электрон Евдокимов, а скромная, добрая, духовно глубокая стюардесса Наташа, в любви которой раскрывался ее большой и прекрасный внутренний мир. Режиссер Г. А. Георгиевский создал динамичный спектакль, с интересом встреченный молодежью.

Рядом с решением морально-этических проблем, со стиливыми исканиями в области психологической драмы шли поиски в комедийном жанре, который прежде занимал в репертуаре весьма скромное место. Комедия, сатира, гротесковое заострение образов, ис-

пользование «неправдоподобных» форм не имели в театре прочных художественных традиций, поэтому на пути возрождения комедийных жанров перед коллективом вставали большие трудности.

Среди внеплановых спектаклей начала 60-х годов шло несколько комедий: «Дикари» С. Михалкова, «Щедрый вечер» В. Блажека, «Стряпуха» и «Миллион за улыбку» А. Софронова, «Четверо под одной крышей» и «У себя в плену» М. Смирновой и М. Крайндель. Многие из них ставились с хорошим вкусом, живо и увлеченно. Успешно выступали в качестве режиссеров артисты О. В. Дроздова, А. А. Вокач, Е. М. Савельев. Но в 1963 году появились чисто развлекательные спектакли: «Чудесное превращение» В. Шаврина (1963, режиссер М. Б. Шнейдерман), «Чужая голова» М. Эмэ (1963) и др., мало помогавшие воспитанию идейной убежденности и высоких художественных вкусов зрителя, формированию прочных традиций театра в постановке реалистической комедии. На это справедливо указывали не только критики¹, но и зрители — верные друзья театра. К сожалению, и в последующие годы в активе театра не было большой социальной комедии.

Мало представлена в репертуаре 60-х годов и классическая пьеса. В основном это Островский — «Невольницы» (1960), «Старое по-новому» (1962), «Богатые невесты» (1963), «На бойком месте» (1964), «Бесприданница» (1965), инсценировки романов П. Мельникова-Печерского «В лесах» (1965) и А. И. Гончарова «Обыкновенная история» (1966). Перед любым теат-

¹ Г. Кадыш. Доверие вернуть нелегко. «Театральная жизнь», 1966, № 16.

ром, ставящим классическую пьесу, встают сложные и увлекательные проблемы ее современного прочтения. Классика не может выглядеть на сцене как реставрированный музейный экспонат. Она близка современному зрителю своим гражданским и гуманистическим пафосом, глубиной человеческих характеров, богатством и совершенством форм. Опыт лучших театров прекрасно доказывает, как современно и по-новому могут прозвучать классические пьесы сегодня. Однако постановки А. Н. Островского в Калининском театре 60-х годов показывают, что их режиссуре не хватало современной трактовки. Даже в спектакле «Богатые невесты» (1963, режиссер А. С. Сафронов), показанном на гастролях в Москве, Островский был увиден прежде всего как правдивый бытописатель и гораздо меньше как борец против «темного царства» невежественных купцов и «просвещенных» дворян. Рецензент спектакля М. Бартенсон похвалил вдумчивую, серьезную игру В. К. Сурудиной (Белесова), А. С. Спивака (Цыплунов), А. В. Пруссакова (Гневышев), но справедливо упрекнул режиссера за отсутствие страсти, темперамента в этой «осторожно-традиционной» постановке.

Есть в работе театра и другая крайность. О ней говорил на XII съезде ВТО в докладе «За дальнейший расцвет советского театра» народный артист СССР М. И. Царев: «К глубокому сожалению, надо отметить, что в области истолкования классики в недавнем прошлом наметились тревожные тенденции, справедливо осужденные печатью и общественностью. Некоторые спектакли («Три сестры» на Малой Бронной, «Смерть Тарелкина» в Театре имени Маяковского, «Доходное ме-

сто» в Театре сатиры, «Последние» в Калининском областном театре) были поставлены с позиций нарочитого, насильственного «осовременивания» классики»¹.

Оформление спектакля «Последние» (1968) художниками М. Гран и Е. Чайко в Калининском театре тоже было далеко не реалистическим. Подобными же ошибками в выборе художественных средств и деталей предметной изобразительности грешило оформление спектаклей «Старое по-новому» А. Н. Островского (1962, режиссер М. Е. Веснин, художник Г. Л. Ратнер) и «Дети Ванюшина» С. А. Найденова (1968, режиссер А. Д. Смеляков, художник В. С. Солодов).

Элементы модернизации классиков были в спектакле «Три свадьбы» (1969, режиссер Ю. К. Николаев, художник Г. П. Белов). Тематически объединив комедии «Свадьба» А. П. Чехова, «Сильное чувство» И. Ильфа и Е. Петрова и «Мещанская свадьба» Б. Брехта, посвященные разоблачению мещанства, режиссер попытался привести к одному художественному решению эти совершенно различные по стилю произведения. Более всего при этом эксперименте пострадал Чехов.

Путь театра к правильному и современному прочтению классики противоречив и труден. Одна из трудностей состоит в том, что спектакли классического репертуара требуют подчиненности всех художественных элементов определенной стилистической системе, при которой все элементы формы служат идейно-образному содержанию. Если с этих позиций подойти к ряду спектаклей Калининского театра, то установить их сти-

левые закономерности будут трудно. Режиссер А. Сагальчик, поставив в нашем театре инсценировку М. Толчинского «В лесах» по роману П. И. Мельникова-Печерского, правильно подчеркнул в спектакле такие мысли и чувства героев прошлого, в которых современному зрителю видны много близкого, ценит утверждение справедливости, честности, верной любви. Но при этом произошло явное отступление от реалистической стилистической системы романа. Художник Г. П. Белов не уловил закономерностей стиля произведения и, следуя «моде», создал условное оформление.

Артисты А. М. Вольская (Аксинья Захаровна) и А. Ф. Годлевский (Никифор), Н. В. Хонина (Настенька) и другие вопреки условному оформлению создавали глубоко правдивые сценические характеры, но когда на сцене появлялась скульптурная по точности фигура купца Потапа Чапурина, фальшь декоративного фона спектакля обнажалась с особенной силой.

В этой роли выступал Александр Александрович Андреев — артист широкого творческого диапазона, проработавший в Калининском театре двадцать лет и принятый в 1969 году в труппу Ленинградского Большого драматического театра. Культурный, одаренный актер большой сценической выразительности, А. А. Андреев сыграл на калининской сцене сто различных ролей в современном и классическом репертуаре. В прошлом выпускник Свердловского театрального училища и ученик Г. А. Георгиевского, начинавший как артист эстрады, он вырос в большого мастера сцены. Последняя его крупная роль в театре — король Лир в одноименной трагедии Шекспира (1968, режиссер А. А. Вокач). Критика высоко оценила шекспировский

¹ «Советская культура», 1970, 13 мая.

спектакль, свежо и молодо поставленный театром, отметила глубокую человечность образа Лира. Основой роли артист сделал отношения Лира с дочерьми. Нежный отец, умеющий прощать, ищущий душевной близости с молодежью, трагически воспринимающий взаимное непонимание между людьми, — такова была главная тема андреевского Лира, прозвучавшая в спектакле. Можно спорить о важности других проблем, о сценическом прочтении образов шекспировских героинь актрисами Т. Бизяевой (Гонерилья), В. Зуховицкой (Регана), К. Киреевой (Корделия), можно принять упрек театру в ослабленности философской направленности спектакля, но главное бесспорно: игра А. Андреева определила современное прочтение Шекспира, заставила весь актерский ансамбль уйти от стилизованно-театрального Шекспира и стремиться к достоверному воспроизведению жизни. «Хочется прежде всего не горевать о недостатках, — делает вывод рецензент И. Сегеди, — а радоваться тому, что театр поставил серьезный спектакль, во многом интересный и самобытный по своему решению»¹.

Работа А. А. Андреева в нашем театре получила высокую оценку. В 1962 году ему присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. В 1967 году он награжден орденом Ленина.

Свежее, современное прочтение классики проявилось и в инсценировке «Обыкновенной истории» (режиссер Г. А. Георгиевский). Театр нашел в старом романе И. А. Гончарова вполне современные пережи-

¹ И. Сегеди. Лир и его дети. «Театр», 1969, № 3, стр. 19.



А. А. Андреев — король Лир и К. В. Киреева — Корделия.
«Король Лир» В. Шекспира. 1968

вания молодого человека, вступающего в жизнь, вечные споры старшего и молодого поколений о жизни и творчестве, о любви и дружбе.

Молодой артист В. Ф. Речман глубоко прочитал роль Александра Адуева, правдиво передал шарханье незрелого молодого человека от романтической любви и пылкой дружбы к жестокой хандре и разочарованию в жизни.

Новаторское истолкование Гончарова сделало Адуева-дядю главным героем спектакля. Артист А. А. Вокач открыл в нем много привлекательного: ум, образованность, честность, энергию.

Театровед Марк Поляков, высоко оценивая игру артиста, писал: «Режиссер Г. А. Георгиевский решает пьесу как драму не племянника, а дяди. Адуев-старший определяет атмосферу спектакля. В превосходном исполнении А. А. Вокача возникает тема двух практических подходов к жизни: Петра Ивановича и Начальника. Очень тонко, сдержанно и сценически обаятельно А. А. Вокач рисует ироничного, замкнутого и целеустремленного человека, равно не принимающего романтические пассажи Александра и нищету бумажной деятельности Начальника. Превосходна сцена с чиновниками — гоголевская картина»¹. Действительно, режиссер почувствовал пушкинское и гоголевское начала таланта Гончарова и умело использовал их для характеристики дяди и племянника в сценах чиновничьего Петербурга. Однако критик был совершенно прав, отмечая в спектакле «чужие интона-

ции», неточный финал, порою «потерю чувства вкуса и меры»¹.

Художник В. С. Солодов нашел верные, художественно-точные детали оформления спектакля. Решетка Летнего сада, стена петербургского здания, комфортабельный кабинет дяди, чердак племянника — все это значимо и подчас символично, помогает зрителю глубже понять изображаемое и вынести приговор адуевщине, в каких бы контрастах она ни проявлялась. Спектакль «Обыкновенная история» был превосходно поставлен в московском театре «Современник» (режиссер Г. Волчек), но и калининский спектакль дал свое, оригинальное прочтение Гончарова. Стремление идти в ногу со столичными театрами, оставаясь оригинальным в своем истолковании современной и классической драматургии, — давняя и хорошая традиция нашего театра.

ТЕАТР ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ

Калининский драматический театр возник в первые годы Советской власти, на заре развития социалистической культуры, в старой Твери. Это время хорошо знает Алексей Иванович Лазарев (1899), память которого сохранила многие славные страницы истории театра. Крестьянин села Медное, потом питерский рабочий, красноармеец продотряда в гражданскую войну, один из первых комсомольцев, А. И. Ла-

¹ Марк Поляков. Записка без даты. «Наш современник», 1967, № 4, стр. 103.

¹ Марк Поляков. Записка без даты. «Наш современник», 1967, № 4, стр. 103.



А. И. Лазарев,
директор театра,
организатор
театрального дела
в Калининe

зарев с 1922 по 1938 год был актером, директором Калининского театра, управляющим зрелищными предприятиями Тверской губернии, с 1938 года — начальником областного отдела по делам искусств Калининской области, а с 1953 года — заместителем начальника и начальником областного Управления культуры. Этот человек — «живая история местных театров и самый точный справочник о людях искусства», написал о нем Б. Н. Полевой¹. Талантливый организатор театрального дела на калининской земле, он остается энтузиастом нашего театра.

¹ Борис Полевой. В ту тяжелую зиму. «Новый мир», 1970, № 6, стр. 145.

Сейчас Калининский драматический театр — один из крупнейших театральных коллективов Российской Федерации — имеет свое оригинальное творческое лицо. Оно сложилось на основе единой актерской школы, заветов К. С. Станиславского. Народный артист РСФСР Г. А. Георгиевский, много лет возглавлявший театр, называет себя сторонником мхатовского направления, «метода физических действий», разработка которого продолжается в творческой лаборатории режиссера и народного артиста СССР М. М. Кедрова при ВТО. При всем разнообразии тем и жанровых форм калининских спектаклей каждый из них выполнен в единой реалистической манере, с гражданским темпераментом и углубленным, психологически достоверным раскрытием сложных сценических характеров.

Определенность творческих позиций, создание театрального ансамбля, который является не простой группой актеров, а коллективом единомышленников, — было главной заботой руководителей театра на протяжении всей его пятидесятилетней истории.

Четверть века директором театра был заслуженный работник культуры РСФСР Евгений Михайлович Ботвинников — крупный театральный деятель и прекрасный организатор. Он много сделал для выдвижения театра в число передовых творческих коллективов страны, для выработки им единой творческой программы и воспитания актера-гражданина.

С 1937 года заведует труппой театра заслуженный работник культуры РСФСР Николай Потапович Пастухов — опытный организатор спектакля, знаток сцены, человек, бесконечно влюбленный в театр, пользующийся авторитетом в коллективе.

Руководители театра и ведущие артисты всегда отличались особым вниманием к творческой учебе театральной молодежи, видя в этом «секрет молодости» труппы. В театре постоянно дебютировали молодые режиссеры — выпускники Московского ГИТИСа имени А. В. Луначарского, молодые художники, защитившие на калининской сцене свои дипломы. Коллектив постоянно обновлялся выпускниками театральных вузов страны.

В 1962 году при театре был открыт филиал школы-студии МХАТа, в которой без отрыва от работы учились семнадцать молодых актеров. Их участие в повседневной творческой жизни театра было одним из важных моментов профессиональной подготовки. Занятия по актерскому мастерству вел Г. А. Георгиевский, заведующим учебной частью студии был Н. П. Пастухов. Педагоги стационарной студии МХАТа приезжали из Москвы, чтобы на публике, в спектаклях оценить работу своих студентов-заочников. В 1967 году первый выпуск студии влился в труппу театра.

С 1969 года театр возглавляет ученик народного артиста РСФСР Г. А. Георгиевского — заслуженный артист РСФСР Александр Андреевич Вокач, работающий в Калинин с 1957 года. Выпускник Московского ГИТИСа, он зарекомендовал себя талантливым, психологически глубоким, ищущим артистом и режиссером. В Калининском театре им сыграно более ста героических и характерных ролей, из которых главные: Демпфер («Коллеги»), Дубровин («Огненный мост»), Хлебников («В старой Москве»), Терехов («Палата»), Абдильда («Третья, патетическая»), Рилькен («Между ливнями»), Адуев-дядя («Обыкновенная история»),



О. П. Лелянов — Аркадий и Б. Ф. Заволокин — Сергей Луконин
«Парень из нашего города» К. Симонова

Гиацинтов («Шифровка для Блюхера»), герцог Корнуэльский («Король Лир») и др.

А. А. Вокач поставил спектакли: «Щедрый вечер» Б. Блажека, «Мой бедный Марат» А. Арбузова, «Убийцы и свидетели» Я. Волчека, «Король Лир» В. Шекспира и др. В 1968 году ему присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

В 1969 году народным артистом СССР, лауреатом Ленинской и Государственных премий, профессором Георгием Александровичем Товстоноговым в нашем театре, как и на сцене БДТ, поставлена пьеса Даниила Аля «Правду! Ничего, кроме правды!». Это актуальный остро публицистический спектакль, в основу которого положена подлинная стенограмма суда над Октябрьской революцией, организованного мракобесами США в 1919 году.

Не каждый театр имеет за плечами традиции большого спектакля, отражающего ведущие тенденции времени, в котором историко-философская мысль была бы облечена не в иллюстративные эпизоды, а в монументальную сценическую форму. И не в каждом театре смог бы Г. А. Товстоногов творчески воссоздать спектакль своего замечательного театра. А в Калининском театре «Правду! Ничего, кроме правды!» остается живым спектаклем и на третий год постановки. Эта «документальная хроника в двух судебных заседаниях» волнует и трогает зрителей так же, как и на премьере в 1969 году. Чудовищная история суда над Октябрьской революцией, предпринятая американскими империалистами, чтобы оправдать интервенцию против Советской России, сыграна в Калининском драматическом не менее интересно, чем в Ленинграде.



Н. Н. Пастухов,
заслуженный работник
культуры РСФСР,
заведующий труппой
театра

Немало монументальных спектаклей было поставлено за послевоенные годы режиссерами Г. А. Георгиевским, А. С. Сафроновым, С. Ф. Владычанским. Это «Годы минувшие», «В дни первой бури», «Порт-Артур», «Любовь Яровая», «До свиданья, Анна!», «Настоящий человек», «Третья, патетическая», «Коллеги». И в оригинальных пьесах, и в инсценировках романов театр стремился к глубокому прочтению страниц истории нашей Родины, создавал монументальные и в то же время индивидуализированные жизненные характеры. При этом особенностью эпического спектакля всегда был высокий гражданский

пафос и подлинная партийность. Не случаен успех театра и в спектакле Д. Аля, в котором зритель так горячо принимает оживленные театром протоколы и документы истории. И в то же время это новаторский по форме, оригинальный спектакль рубежа семидесятых годов, в котором воплощены лучшие стилевые традиции театра.

Они прежде всего в сопричастности зрителей со всем, что происходит на сцене. Вместе с ведущим, Лицом от театра, роль которого темпераментно играет артист Б. Ф. Заволокин, зрители активно включаются в события спектакля. Они становятся участниками яростной дискуссии с реакционными американскими сенаторами, ложь и клевету которых неоднократно повторяли и повторяют хозяева Америки, верноподанные Желтого Дьявола. Зрители принимают сторону смелых и честных американцев, говорящих подлинную правду о Советской России, писателей и журналистов Джона Рида (Ф. Л. Брин), Альберта Риса Вильямса (Ю. К. Срослов), Луизы Брайант (Т. Ф. Бизяева), Бесси Битти (Н. В. Хонина), полковника Раймонда Робинса (В. С. Ростовцев).

Спектакль интересен не только отличной режиссерской работой мастеров — Г. А. Товстоногова, Ю. Е. Аксенова и художника А. М. Янокопулоса. Успех его был бы невозможен без вдохновенного творческого труда всего коллектива театра, без превосходных работ калининских артистов.

Заглавную роль сенатора Овермена, ведущего судебное заседание, с пристрастием допрашивающего свидетелей, отлично играет А. А. Вокач. Он создает великолепный гротеск, зловещую фигуру защитника



А. А. Вокач,
заслуженный артист
РСФСР, главный
режиссер театра

американского империализма, попирающего правду, затыкающего рот честным свидетелям Октябрьской революции. Вокруг него создается убедительный ансамбль однообразных, одетых в черное тупоголовых сенаторов (артисты К. К. Забелин, Н. П. Бутрехин, Ю. С. Слободин, А. В. Пруссаков, О. П. Лелянов, В. А. Синицкий) и лжесвидетелей, от мелкого политика Дениса (Р. М. Романов) и высокопоставленного американского посла в царской России Френсиса (А. Ф. Годлевский) до предавшей революцию престарелой эсерки Екатерины Брешко-Брешковской (А. М. Вольская).

В сложную композицию спектакля отлично вписы-

ваются «исторические лица» — Александр Ульянов (В. А. Гунин), Георгий Димитров (Е. С. Пучков, А. А. Исаченко), Николай Чернышевский (С. И. Лесных), лейтенант Петр Шмидт (А. Н. Абакумов), Авраам Линкольн (А. Ф. Годлевский), Джон Кеннеди (А. А. Смирнов). Приемы кино и телевидения, сложный свето-звуковой монтаж помогают постановщикам предельно заинтересовать зрителей документами и фактами истории, пробудить активную работу мысли, интеллекта.

В спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!» театр продемонстрировал не только режиссерское искусство Г. А. Товстоногова, но и свою актерскую и постановочную культуру. Спектакль занял достойное место на юбилейной афише театра в дни 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина и остается значительной работой последних лет, в которой проявилась высокая идейность и своеобразный художественный почерк театра.

В репертуаре театра по-прежнему преобладает современная пьеса: «Дело, которому ты служишь» Ю. Германа, «Физики и лирики» Я. Волчека, «Простая вещь» Б. Лавренева, «Верность» В. Пановой, «Вызов богам» А. Делендика, «Так и будет» К. Симонова, из произведений драматургической классики — «Старик» А. М. Горького, «Король Лир» В. Шекспира, из современной зарубежной драматургии — «Лиса и виноград» («Эзоп») Г. Фигейреду, «Пятая колонна» Э. Хемингуэя, «Дальше — тишина» В. Дельмара.

Благодаря гастролям по Украине и России театр в последние годы стал хорошо известен во многих городах страны: в Харькове, Кировограде, Чернигове,



Сцена из спектакля «Эзоп» Г. Фигейреду. Клея — Н. В. Хонина, Эзоп — В. С. Ростовцев, Ксанф — Б. Ф. Заволокин, Агностес — В. З. Гатаев, Мели — Г. Ю. Заволокина. 1968

Полтаве, Кишиневе, Виннице, Кривом Роге, Луганске, Туле, Рязани, Воронеже. Его спектакли видели миллионы телезрителей. Много сделал для повышения уровня работы театра его директор Иван Иванович Ивович. Сегодня в труппе театра заслуженные артисты РСФСР — А. А. Вокач, А. М. Вольская, А. Ф. Годлевский, В. С. Ростовцев, режиссер Ю. К. Николаев, заведующий труппой заслуженный работник культуры РСФСР Н. П. Пастухов, артистки Т. Ф. Бизяева, Л. В. Васильева, Г. Ю. Заволокина, В. Ф. Гончаренко, К. Н. Лелянова, Ю. А. Розова, Л. В. Савельева, М. М. Сбитнева, А. В. Федорова, Н. В. Хонина, артисты А. Н. Абакумов, Б. Ф. Заволокин, П. И. Ларюшин, О. П. Лелянов, Б. Н. Лонин, А. В. Пруссаков, В. К. Рассказов, Р. М. Романов, В. А. Сеницкий, Ю. С. Слободин, А. А. Янсон и другие.

В театре в разные годы работали художники Н. В. Игнатьев, Л. Н. Тимофеева, отдавшая театру всю свою творческую жизнь, Л. А. Окунь, М. В. Ковалев, З. А. Бриклин, М. С. Варпех, А. В. Марышев, Вячеслав Иванов, В. С. Солодов, Г. Л. Ратнер, Н. М. Сегал, И. В. Мячин, П. П. Засорин, Г. П. Белов. Отдельные спектакли оформляли народный художник СССР, лауреат Ленинской премии В. А. Фаворский, заслуженный деятель искусств РСФСР В. А. Шестаков, заслуженный артист Узбекской ССР В. И. Козлинский, заслуженный деятель искусств РСФСР профессор М. П. Бобышев.

Театральная жизнь Калинина тесно связана с именем Н. М. Сидельникова, который с первых лет Октября работал дирижером симфонического оркестра, был заведующим музыкальной частью и композитором в театре. Более двадцати лет музыкальной частью за-



Артисты А. А. Янсон, А. В. Пруссаков, В. К. Сурудина, В. А. Сеницкий и другие в спектакле «Простая вещь» Б. Лавренева. 1970

ведовала М. К. Одынец, заменила ее дочь Т. Е. Сеницкая.

Четыре десятка лет отдал театру А. А. Лавров. Пройдя путь от сотрудника вспомогательного состава до заместителя директора, он показал себя инициативным, энергичным хозяйственником, безгранично любящим театр. А. В. Третьяков, создавший в театре осветительный цех и лабораторию люминесцентной живописи, удостоен золотой медали ВДНХ.

Театр имеет квалифицированный художественно-производственный состав. Большинство его сотрудников — люди с многолетним стажем, подлинные энтузиасты театра. Среди них заведующий бутафорским цехом Н. М. Неробеев, художник-исполнитель П. Д. Петушков, художники-гримеры В. А. и З. К. Пашковы, реквизитор Н. С. Тяпкина, заведующий поделочным цехом Д. В. Орлов, заведующий электроцехом Н. И. Квасников, заведующие костюмерным цехом В. Д. Сташевич, Н. П. Руфова, Л. И. Герасимова, машинист сцены И. А. Грибков, заведующая хозяйством Д. А. Ключева.

Много лет отдали работе в театре В. Ф. Афанасьев, И. Ф. Давыдов, А. С. Тимофеев, А. В. Полякова, Е. Ф. Аваш, С. В. Жуков, М. А. Иванов, М. Я. Агошкова, Е. С. Пучков, С. С. Мелехова, М. А. Семенова, А. А. Ключев, А. Д. Вахонина, Л. И. Стриженова, Н. В. Грибкова, А. М. Зороастрова, Е. И. Проняева.

В биографии театра 1971 год — юбилейный. 27 марта исполнилось 50 лет его деятельности в советскую эпоху. Пройден большой творческий путь. Юбилей театра — это прежде всего его отчет перед зрителем, который ждет спектаклей больших идей и чувств, высокого художественного звучания. Он по-прежнему хочет видеть пьесы о Ленине и партии, о революционной истории нашей страны, о героической сегодняшней современности.

Долг коллектива Калининского театра — умножать его полувековые реалистические традиции, быть передовым отрядом борцов идеологического фронта.

Цена 30 коп.



МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ 1971