

С. Г. ЛАНДАУ

ИЗ ИСТОРИИ
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
В ОМСКЕ



1950

С. Г. ЛАНДАУ

80, 32(a) 211

11-22

2/3

**ИЗ ИСТОРИИ
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
В ОМСКЕ
(1765—1946 гг.)**



**ОМСКОЕ
ОБЛАСТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1950**

Предлагаемая вниманию читателей книга является первой попыткой сбора и систематизации материала по истории драматического искусства в Омске. Она, безусловно, требует в дальнейшем дополнений по определенным, оставшимся пока невыясненными, моментам дореволюционной истории, детализации ряда вопросов из жизни советского омского театра и особенно подробной разработки истории его послевоенного периода.

В связи с тем, что автор продолжает изучение местной театральной культуры, издательство просит читателей посылать свои отзывы о книге, замечания и пожелания, которые послужат ценным материалом в дальнейшей работе. Адрес издательства: Омск, ул. Театральная, 6.

ГЛАВА I

Народные истоки сибирского театра. Скоморошество и его антифеодалная, антицерковная направленность. Ярмарочные и солдатские представления, а также семинарский театр в Тобольске, как основа реалистической театральной культуры Андреева. Спектакли в „Оперном доме“ в Омске (1765—1796 гг.)

История зарождения и формирования отдельных местных театров в России даёт огромный материал для дальнейшего исследования, уточнения и обобщения основных этапов развития русской театральной культуры. Движущей силой развития её в дореволюционное время являлась непрерывная упорная борьба прогрессивных элементов театра с реакционными, борьба за высокие принципы реализма, за демократическое направление в искусстве.

«В каждой национальной культуре есть, — писал В. И. Ленин в «Критических заметках по национальному вопросу», — хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве ещё черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде господствующей культуры» (Соч., т. 20, стр. 8, изд. 4-е).

Значение местных театров в укреплении реалистических и демократических традиций русского сценического искусства в прошлом, составляющих гордость нашей национальной культуры, очень велико, но, к сожалению, ещё недостаточно изучено.

Ещё больший интерес представляет для нас история театра советского периода, отмеченная небывалым ростом и принципиально новым качеством театрального искусства периферии. За годы Советской власти коренным образом изменилось лицо местных театров, — развилось национальное по форме, социалистическое по содержанию сценическое мастерство.

Изучение истории местных театров обогащает советское марксистское театроведение новыми фактами и новыми именами людей, отдавших свои силы и творчество делу процветания русского театрального искусства.

Таким интересным, но мало изученным участком является и по сей день сибирский театр.

Истоки сибирского театра относятся к первым десятилетиям заселения Сибири русскими.

Скоморошество существовало в Сибири с давних времён. Разного рода сказители, потешники и игрецы появились в ней, главным образом, из северных областей Московского государства (из Устюга Великого, из Поморья, из Вятского и Пермского краёв) вместе с её ранними русскими засельщиками уже в XVI веке. Скоморохи являлись первыми носителями народного театрального искусства в Зауральи.

В противовес религиозно-консервативному нажиму византийско-православной церкви, в массе сибиряков развивалась огромная тяга к «потешным действиям». Недаром вслед за разосланной повсеместно в 1648 г. грамотой царя Алексея Михайловича, предписывающей жестокую борьбу со всеми видами скоморошества, через год (13 декабря 1649 г.) Верхотурский воевода Рафа Всеволожский в «памяти», т. е. распоряжении приказчику Ирбитской слободы Григорию Барабину строжайше предупреждает отдельно сибирских воевод: «В Сибири, в Тобольску и в иных сибирских городех и в уездах, мирские всяких чинов люди, и жены их, и дети в воскресенье и в господские дни... к церквам божиим не ходят, и умножилось в людех во всяких... всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество» («Акты исторические», изд. Археографической комиссией, т. IV, СПб, 1842 г., стр. 125).

Характерно, что царская власть воспринимала эти «действия» как мятежные и преследовала их за проявляющийся в них дух сатиры, «глумления», вызывающий в низших классах общества непокорство царю и церкви.

А то, что скоморохи действительно привлекали к себе немало зрителей, видно из дальнейших строк повеления воеводы: «и от тех сатаниных учеников в православных христианах учинилось многое неистовство: многие люди, забыв бога и православную христианскую веру, тем прелестникам—скоморохам последствуют и на бесчинное их прельщение сходятся по вечерам на позорища» (т. е. зрелища).

Как подтверждает эта «память», скоморошество распространилось уже в границах всего тогдашнего Зауралья.

Так с давних пор вокруг сибирского театра разгоралась острая политическая борьба.

Непосредственно в Омске возникновение сценических представлений относится к середине 60-х годов XVIII века. Здесь, по свидетельству «Домовой летописи» — единственного документа,

рисующего жизнь Омской крепости в тот период (напечатана Потаниным в «Чтениях Московского Общества Истории», 1870 г., кн. 4) были организованы в 1764/65 г. любительские спектакли, продолжавшиеся вплоть до конца века. Это одна из самых ранних известных нам попыток создания светского театра не только в Зауралье, но и во всей старой провинциальной Руси*.)

В середине XVIII века царское правительство усиленно занималось освоением и укреплением своих восточных окраин.

Крупные военные силы были брошены на постройку новой прииртышской линии укреплений. Омск должен был превратиться в передовой форпост на востоке, обеспечивающий безопасность от вторжения на русскую территорию «непокойных кочевых соседей» и прикрывающий ценные для России колывано-вознесенские рудные заводы.

Спешно начав работы по постройке новой, соответствующей своему военному назначению крепости, расположенной у самого устья Оми, и по укреплению всего Прииртышского района, назначенный Екатериной II губернатором генерал-поручик Шпрингер стянул сюда технические силы: разных строителей, топографов и других «хитрых дел мастеров», а также пополнил гарнизон и казацки соединения офицерским составом.

Один из представителей этой старой русской интеллигенции — инженерный капитан Иван Андреев и является автором «Домовой летописи». Он рассказывает:

«В сию ж зиму (1764/65 г. — С. Л.) к рождественской неделе учреждён от генерала был в чертёжной, для полирования молодых людей, оперный дом, где и чинили представления разных трагедий и комедий, под смотрением и предводительством моим, причём на расходы со зрителей сбиралось довольно денег и употреблялись на разные платья и уборы».

Из автобиографических сведений, изложенных в «Домовой летописи», выясняется, что Андреев был главным вдохновителем, руководителем и участником этого театра.

Значительное время прожив в Тобольске, в семье родственников своих купцов Корнильевых, он должен был познакомиться с тобольским духовным семинарским театром, процветавшим там с 1702 г. К середине XVIII века в репертуар и самое исполнение семинаристов всё больше проникали светские бытовые, реалистические элементы, в чём сказалось влияние народного искусства скоморохов. В праздничные дни спектакли давались в домах именитых граждан. К ним принадлежал и дом Корнилье-

* Кроме ярославского театра Волкова, организованного в 1750 г., есть указания на то, что в 1765 г. новгородский губернатор собирался «заводить» у себя театр (Дневник С. А. Порошина, ж. «Русская старина», СПб, 1881 г.). Около 1780 г. возник театр в Калуге, в 1781 г. — в Харькове, в 1786 г. в Тамбове, в 80-х гг. начались светские спектакли в Иркутске и на рубеже XIX века в Тобольске.

вых, которые впоследствии были издателями первых в Сибири журналов — «Иртыш, превращающийся в Иппокрену» (1789, 1790 и 1791 гг.) и «Библиотека учёная, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная, в пользу и удовольствие всякого звания читателей» (1794—1796 гг.).

Сам Андреев по роду своей службы, как инженерный капитан, немало колесил по Сибири и бывал в городах на торжках и вдоль всей линии прииртышских укреплений, где в казачьих поселениях и казармах бытовала разновидность народного театра — солдатский театр, о котором вскользь упоминает М. Знаменский («Восточное обозрение», 1889 г., № 24—25). «Царь Максимилиан» не сходил с казарменной сцены».

При построенном в Омской крепости (в том же 1764 г.) Екатерининском маяке также организован был большой торг, на котором нередко происходили представления бродячих «потешников» и «комедиантов».

Всё это не могло не быть известно Андрееву и подготовило плодотворную почву для его творческой деятельности в «Оперном доме», где он был чем-то вроде нынешнего режиссёра, ибо спектакли ставились под его «смотрением и предводительством»; он же руководил оформлением постановок, будучи опытным рисовальщиком, пиротехником, мастером на все руки.

Указанные выше источники театральной культуры Андреева должны были направлять его творчество, в основном, в реалистическое русло, в той степени, в которой оно было возможно в рамках господствующего тогда классицистического репертуара. А возможности для правдивой игры открывались в большей степени в жанре комедии: в трагедии же реалистические приёмы игры приходили в столкновение, в противоречие с условными абстрактными характерами и приподнятой, пафосной речью.

Репертуар на первых порах строился из трагедий и комедий, как пишет Андреев. Из русских оригинальных произведений к тому времени появились уже трагедии Ломоносова — «Тамира и Селим», трагедии Сумарокова — «Хорев», «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира», «Ярополк и Димиза», его же комедии «Тресотинус», «Чудовища», «Пустая ссора», «Опекун», «Приданое с обманом», трагедия Хераскова «Венецианская монахиня» и несколько других пьес подобного рода.†

В русской классицистической драматургии середины XVIII века подчёркивались патриотические и гражданские добродетели, развивались идеи приоритета долга, защиты родины, борьбы с галломанией и всяким подражанием иностранщине. Особенно это чувствовалось в комедиях, которые вообще отличались большим реализмом и свободой мнений.

Этот театр находил поддержку у Шпрингера (выученика русского кадетского корпуса, который он окончил в 1732 г.), стремившегося, как и всякая власть на местах, проводить «просветительскую» политику Екатерины II, целью которой было — с

одной стороны развивать дворянский класс, поднимать его общую культуру, с другой — отвлекать его от всякого рода вольнодумств и, развлекая, воспитывать в духе «просвещённого» монархизма.

Пышность театральных празднеств должна была свидетельствовать о прочности, неизбежности и процветании власти, что было особенно необходимо самодержавию, ввиду нарастающих в 70-х годах крестьянских волнений по всей России, а также в Сибири.

Небольшой «Оперный дом», расположенный в новом строящемся городе, в центре его военной и технической мысли — в чертёжной, — является первым известным нам в Зауралье специальным театральным помещением, где по монаршему повелению, как выражается сибирский летописец, — «полировалась» офицерская молодёжь.

Отсюда драматические представления, как средство развлечения и модного екатерининского «просветительства», быстро распространялись, привлекая всё новых и новых приверженцев — «любителей», главным образом, из числа местных военных чинов и служащих разных канцелярий, их жён и родственников.

В той же «Домовой Летописи» капитана Андреева сохранился дневник празднования «сырной недели», относящийся уже к 1774 г.: «К продолжению весёлостей недели масляной... в четверток у Делонца подполковника в школе наверху бал и ужин и опера «Лиза», в субботу тут же опера «Разношник», бал и ужин, в прошёный день вольное собрание по билетам, маскарад, бал и ужин на общественный кошт».

В 1796 г. Андреев упоминает в своей летописи об опере «Мельник».

Из этого описания видно, что представления уже начали даваться в разных слоях общества, начиная от закрытых вечеров омского правителя и узкого круга его приближённых, высших офицерских чинов, и кончая нижними чинами и даже городским населением, купившим билеты на общественный маскарад.

За 30 лет, прошедших с момента первых светских любительских спектаклей в Омске, последние привились, вошли в быт и без них не обходилось ни одно большое торжество. Бросается в глаза характерное расширение репертуара. Если в 60-х годах Андреев говорит о том, как под его «смотрительством чинились трагедии и комедии», то в 90-х годах он называет главным образом «оперы».

Кроме классицистических трагедий и комедий, о которых говорилось выше, во второй половине XVIII века начала формироваться вместе с ростом буржуазии, наряду со «слёзной драмой» и «комическая опера».

К этому последнему жанру бесспорно принадлежат и указанные Андреевым оперы «Лиза», «Разношник» и «Мельник».

Отличительной особенностью «комической оперы», так же как и «слёзной драмы», по сравнению с классицистическими жан-

рами — является прежде всего «опрошение» сюжета: вместо поднятого, пафосного описания подвигов царей и героев-дворян воспроизводится быт простых людей, сельских или городских жителей; вместо трагической развязки — традиционный благополучный конец; вместо строгого разделения на трагедию и комедию — смесь грустного и весёлого, приближение к обыденной жизни. Именно в «комической опере» впервые в России появляется сочувственное изображение крестьянства, как носителя идеалов труда и добродетели. Показательно в этом отношении широко известное сочинение Аблесимова, упомянутое Андреевым, «Мельник — колдун, обманщик и сват».

Таким образом, в далёкой Сибири, у берегов тихой Оми, на маленькой сцене «Оперного дома» забил источник светского театрального искусства, правда, пока ещё слабый, несовершенный, дилетантский, но всё же и он, при полном отсутствии школ и какого-либо иного просвещения, играл свою положительную роль.

ГЛАВА II

Упадок театрального дела в Омске в первой половине XIX в. Любительские спектакли в чиновничье-дворянской среде, представления в Кадетском корпусе. Спектакли в омском остроге, как продолжение линии народного театра (1850—1854 гг.).

От театра начала XIX века в Омске не осталось почти никаких следов. Долго ли существовал «Оперный дом» в крепости — неизвестно.

О каких-либо любительских или иных представлениях не сохранилось никаких упоминаний, кроме нескольких беглых строк у Ипполита Завалишина, который в своём «Описании Западной Сибири» (М., 1862 г.) говорит: «В Омске в начале нынешнего столетия составила даже группа любителей сценического искусства, и в одной афише 1809 г. встречается в числе актёров имя Семёна Броневского, впоследствии генерал-губернатора Восточной Сибири». Это упоминание не вносит ничего принципиально нового в историю театра в Омске, а лишь продолжает линию любительских спектаклей господствующей верхушки, начатую при Андрееве.

Отодвинувшаяся далеко от Омска к началу XIX века граница русской оседлости и окончание постройки Колывано-Вознесенской линии укреплений привели к отмиранию особых военно-стратегических функций Омской крепости.

В годы Отечественной войны 1812 г. город перестал привлекать к себе столь пристальное внимание правительства.

П. А. Золотов в своих записях «Несколько слов об Омске» («Акмолинские ведомости» № 20, 1872 г.), подробно рисуя жизнь города в 1826 г., детально перечисляет все более или менее значительные, старые и новые постройки; почти с уверенностью можно сказать, что будь в это время в Омске какое-нибудь здание, где давались театральные представления, — он не преминул бы его отметить.

Переходя к следующему разделу, Золотов пишет: «Общественная жизнь при П. М. Капцевиче (цит. по «Исторической хронике» Словцова. «Труды акмолинского статистического комитета», 1877—1880 гг. — С. Л.) начала принимать характер европейский... Кроме официальных балов у главнейших проживающих здесь административных лиц в разное время года, зимою постоянно привлекал общество длинный ряд балов и вечеров с танцами в клубе, который устраивался в столовой зале военно-сиротского отделения или в каком-либо из свободных казённых домов в крепости или городе».

Всё это описание Золотова «общественной жизни» является описанием скудных развлечений, попрежнему касающихся очень узкого круга административных военных лиц и их жён. О театре, как мы видим, он даже не упоминает.

С конца XVIII и в первой половине XIX веков в Европейской России получили широкое распространение крепостные театры, основанные на труде крепостных актёров.

Для такого дворянско-крепостного театра в Омске не было почвы.

Не было в сугубо военном Омске (военные составляли 60 процентов всего населения города и почти $\frac{1}{3}$ всего военного населения в крае в первой трети XIX века) ещё и развитой купеческо-мещанской среды, какая имелась в то время в Тобольске, например, где уже на рубеже XVIII и XIX веков возник публичный театр, широко поддерживаемый и посещаемый тобольским купечеством.

Народные же массы, населявшие прилегающие к крепости форштаты, жили погружёнными в тяжёлые заботы и непосильный изнуряющий труд. Никаких сведений о народных развлечениях, так же как о солдатских самодеятельных спектаклях, в литературе не сохранилось. Даже если они были (а должны были быть) в ярмарочные дни, — там, где около Елизаветинского маяка шли торги, «неизменно бывали и выступления площадных комедиантов», — народное искусство почти всегда оставалось вне поля зрения буржуазных исследователей.

«Царизм, — писал товарищ Сталин в статье «Политика Советской власти по национальному вопросу в России» — стеснял, а иногда просто упразднял местную школу, театр, просветительные учреждения для того, чтобы держать массы в темноте. Царизм пресекал всякую инициативу лучших людей местного населения. Наконец, царизм убивал всякую активность народных масс окраин». (Соч., т. 4, стр. 356). С необычайной яркостью эта политика сказалась на общественной жизни Омска в эпоху разгрома декабризма. Царь группу за группой отправлял в Сибирь — узаконенную уже тогда страну каторги и ссылки — осуждённых по делу 14 декабря борцов за свободу.

Вслед за закованными в кандалы «государственными преступниками» летели на имя омского генерал-губернатора Кап-

цевича, друга Аракчеева, строжайшие наказания — никаких вольностей, даже в помыслах людей, не допускать.

«Капцевич, — писал Потанин (статья «Города Сибири», сб. «Сибирь, её современное состояние и её нужды», 1908 г.), — узкий аракчеевец, пытавшийся экспериментами над подчинённым ему народом доказать возможность осуществления безрассудных планов Аракчеева — превратить Россию в сплошное военное поселение». Таким образом, николаевская реакция принимала в Сибири, а тем более в Омске, особенно разнузданные и жестокие формы, крепчайшим административно-полицейским зажимом надолго затормозив развитие общественной мысли, просвещения, искусства.

В 1838 г. из Тобольска в Омск была переведена резиденция генерал-губернаторства Западной Сибири. С того времени намечается некоторый рост города. В нём размещается основная масса чиновничества, для обслуживания которого начинают развиваться ремёсла. К 1858 г. в Омске, по статистическим данным, числилось жителей уже 18 437 человек, что составляло по отношению к 1835 г., когда было 9 122 человека — 202,1 процента (Р. М. Кабо. «Города Западной Сибири», Москва, 1949 г., стр. 156). В 1857 г. было построено каменное здание «благородного собрания» (где теперь находится театр Музыкальной комедии), в котором давались для узкого дворянского круга балы и спектакли.

Однако, став военным и гражданским административным центром областного правления Западной Сибири, Омск застегнулся на все пуговицы своего официального мундира, в то время как Тобольск, потеряв бывшее значение, превратившись в место ссылки многих декабристов и других передовых деятелей эпохи, — стал одним из очагов сибирского просвещения.

«Многие сибирские города испытали на себе благотворное влияние интеллигентных (политических) ссыльных, но ни в одном из них подобное влияние не достигало таких значительных размеров, как в Иркутске. В особенности был свободен этой просветительной «заразы», — пишет с глубокой иронией Потанин («Города Сибири»), — другой генерал-губернаторский город — Омск».

В Омске всякая передовая мысль, творческая энергия встречала отпор, и просвещение проникало в массы очень медленно. Ещё в 1857 г. в городе не было ни одной книжной лавки, а вместе с тем на покупку игральных карт в 1860 г. омские богачи истратили 3 926 руб. 55 коп.

На недостаток культурных развлечений жалуется И. Белов в своих «Путевых заметках и впечатлениях о Западной Сибири» (1852 г.), относящихся к 40-м годам. Он отмечает, что общественная жизнь Омска сосредоточена только в кругу местной чиновной аристократии, тогда как «простонародное» население почти совершенно её лишено.

Репертуар же редких любительских спектаклей, устраиваемых высшей чиновной знатью, отличался типичной для периода реакции 30—40-х гг. XIX столетия, наступившей после подавления восстания декабристов, бездумностью, подчёркнутой развлекательностью, нашедшей выражение в основном жанре того времени — в водевиле.

Известны и несколько театральных представлений в казачьем училище, позже в сибирском кадетском корпусе (1842—1843, затем в 1845 г.), также не отличавшихся глубоким содержанием. (По материалам, опубликованным в журн. «Репертуар и пантеон», СПб, 1846 г., т. 13, стр. 155, «Благородный спектакль в Омске».)

Силами кадетов ставились всё те же водевили: «Воздушные замки», «Тётушка и добродетель», «Жена за столом, а муж под полом», «Жизнь или смерть, или самоубийцы от любви», «Отец, каких мало» и др.

Все эти отрывочные сведения, рисующие, по образному выражению М. Знаменского, «спазматические вспышки сценического искусства», говорят о том, что до середины XIX века в Омске театральное дело находилось в глубоком застое. Даже в 1859 г. Завалишин свидетельствует, что «в Омске театра нет» («Описание Зап. Сибири», 1862 г.).

Другой литературный документ, относящийся к 1850—1854 гг., подтверждает, что «в городе не было театра». Это «Записки из мёртвого дома» Ф. М. Достоевского, который провёл в омском остроге четыре года.

Да, в центре Западно-Сибирского наместничества, имевшем более 18 тысяч жителей, в эти мрачные годы николаевской реакции не было театра. В Омске царила, по выражению одного сибирского бытописателя, «хандра», весь город казался мёртвым. И по унылым улицам в жару и в холод, в дождь и в пургу, каждое утро и каждый вечер, однообразно звеня кандалами, проходила из острога на каторжные работы партия арестантов. Среди них был Достоевский.

Но и в отверженной, тёмной, страшной жизни каторжан были проблески радости, подлинного вдохновения и гордого сознания своего человеческого достоинства, когда в ней загорался свет искусства.

Достоевский рассказывает о спектаклях, устраиваемых арестантами в остроге. Описание это сделано настолько ярко, интересно и характерно, что обойти его молчанием невозможно.

Спектакль в остроге начался распространённой в то время и в Москве и в Петербурге комедией Григорьева (2) «Филатка и Мирошка — соперники», в которой ведущую роль играл арестант Баклушин.

«Филатка (Баклушин), — пишет Достоевский, — был великолепен. Он сыграл свою роль с удивительной отчётливостью. Видно было, что он вдумывался в каждую фразу, в каждое дви-

жение своё». Перед нами несомненно артистическая натура, для которой пребывание на сцене есть действие определённого персонажа в «предлагаемых обстоятельствах». «Каждому пустому слову, каждому жесту своему он умел придать смысл и значение, совершенно соответственное характеру своей роли».

Баклушин, повидимому, был наделён и подлинным комедийным темпераментом, так как Достоевский отмечает: «Прибавьте к этому старанию, к этому изучению — удивительную, неподдельную весёлость, простоту, безыскусственность и вы, если бы видели Баклушина, сами согласились бы непременно, что это настоящий прирождённый актёр с большим талантом. Филатку я видел не раз на московском и петербургском театре и положительно говорю — столичные актёры, игравшие Филатку, оба играли хуже Баклушина. В сравнении с ним они были пейзажи, а не настоящие мужики».

Если вспомнить, что эту роль исполнял на сцене замечательный актёр Мартынов, развивший и углубивший щепкинские традиции русского театра, то особенно интересным в этом свете становится подчёркивание Достоевским реалистических и демократических тенденций в игре Баклушина.

В другой пьесе «Кедрил-обжора» роль слуги Кедрила, по свидетельству Достоевского, замечательно исполнял арестант Поцейкин. В его исполнении, как подтверждает в своих воспоминаниях и находившийся в то же время в омском остроге политкаторжанин по делу польского восстания Ш. Токаржевский («Ф. М. Достоевский в омской каторге», сб. «Звенья», изд. Академия, 1936 г.), ещё ярче сказались демократические тенденции острожного спектакля, ещё острее зазвучали ноты социального протеста.

Суть фарса (попавшего в острог, по утверждению Достоевского, из солдатского репертуара) в том, что некий барин, находясь в безвыходном положении, обратился за помощью к чёрту, который согласился выручить барина из беды, если тот обещает ему отдать в вечное владение свою душу.

Сделка состоялась. Срок отдать чёрту душу настаивает барин в гостинице. Только что он уселся за стол, уставленный яствами, и расположился закусить, — появились черти, схватили его, связали ему руки и, несмотря на его отчаянное сопротивление, потащили в ад.

Кедрил, страшно перетрусивший, спрятался под стол.

«И вот он теперь один, — описывает Достоевский, — чертей нет, барина тоже. Кедрил вылезает, осматривается, и улыбка озаряет лицо его. Он плутовски прищуривается, садится на барское место и, кивая публике, говорит: «Ну, я теперь один... без барина!»

Все хохочут тому, что он без барина, но вот он ещё прибавляет полушёпотом, конфиденциально обращаясь к публике и всё веселее и веселее подмигивая глазком: «Барина-то черти взяли!» Восторг зрителей беспримерный».

Токаржевский подтверждает: «После этих слов публика разразилась неудержимым взрывом хохота, который сопровождался общим топотом ног, бряцавших кандалами и цепями, в которые закованы были каторжане...»

Здесь обнаруживается идейный смысл острожного спектакля. «Такое ликование объясняется тем, — продолжает Токаржевский, — что каждый из присутствовавших в каземате имел над собой какого-нибудь «барина», который в достаточной степени насолил ему, неоднократно заслужив его искреннее пожелание: «Чтоб тебя черти взяли!»

Антикрепостническая, антидворянская политическая направленность, следовательно, была уже тогда вполне осознана и актёрами и зрителями острожного спектакля.

После этих двух пьес шли маленькие бытовые сценки — пантомимы «О неверной жене мельника», «Влюблённый брамин» и другие, вперемежку с выступлениями оркестра, который с увлечением исполнял народные мотивы и песни. Представление было прервано появлением вдребезги пьяного плац-майора, запретившего «актёрам» играть. «Мрачное настроение обуяло всех каторжан, сгруппировавшихся в одну общую громаду, — пишет Токаржевский. — Все нахмурились, глаза засверкали молнией и сжатые кулаки грозно поднялись кверху.» Кое-как инцидент был сглажен некоторыми более гуманными офицерами.

Спектакли острожного театра повторялись несколько раз. Мысль о них возникала из года в год, но далеко не всегда удавалось осуществить её.

«Можно даже удивляться, смотря на этих импровизированных актёров, и невольно подумать: сколько сил и таланту погнубает у нас на Руси, иногда почти даром, в неволе и в тяжкой доле!» — с глубокой грустью восклицает Достоевский.

Острожный театр в Омске — неоспоримое тому доказательство. Перед нами — подлинные театральные представления, овеянные вдохновением и художественным мастерством, насыщенные демократическим содержанием как по характеру репертуара, так и по исполнению. Это совершенно замечательное по своему значению явление на русской сцене, глубокими корнями уходящее в народное творчество. С политической сатирой, с бытовыми сценками и пантомимами давно знаком театр демократических низов. Спектакли в омском остроге, исполнителями и зрителями которых являлись «подонки», отщепенцы дворянско-буржуазного общества, бунтари из крестьян, солдат и революционной интеллигенции, в те годы подъёма демократического движения, перед реформой 1861 г., несли в себе элементы протеста, осмеяния господ и всяческих начальников и глубокого сочувствия образам из народа. Они со всей убедительностью показывают, что наряду с любительскими спектаклями высших классов, в народе также жила глубокая тяга к театральному искусству, но возможности для проявления её были очень ограничены.

ГЛАВА III

Появление первых профессиональных актёрских трупп в середине XIX века. Постройка деревянного театра. Проникновение капиталистических отношений в театральное дело: частное предпринимательство и конкуренция. Антреприза Надлера. Влияние передовых идей русских демократов-шестидесятников на репертуар.

Первое упоминание о профессиональных актёрских труппах в Омске относится к началу сороковых годов XIX столетия.

«Небольшая труппа актёров, руководимая предприимчивым антрепренёром, приехавшим в Омск, открыла свою деятельность рядом спектаклей. Отсутствие сколько-нибудь удобного помещения, недоверие публики к такого рода начинанию, малочисленность населения вместе с суеверием, грубостью, невежественностью нравов, не остановили отважную горсть людей, так смело проложивших себе дорогу в незнакомой, суровой, угрюмой стране», — пишет сибирский старожил в статье «Театр в Сибири» (газ. «Суфлёр», №№ 13 и 14, 1881 г.).

Первые шаги профессионального театра в Омске встретили серьёзные препятствия. Мало развитая общественная жизнь не давала городу возможности обеспечить регулярное содержание даже самых скромных театральных коллективов. Актёры не могли поэтому прочно осесть на одном месте. Для того, чтобы оплатить свой труд и прокормить себя и семью, они должны были переезжать из города в город, едва обеспечивая этим жалкое, полное превратностей существование. Неуютные чужие подмошки, где часто из всех щелей свищет ветер, льёт дождь или сыплется снег. И — дороги, бесконечные глухие дороги, и во время распутицы и во время зимних стуж... Изю дня в день... Из года в год... И неизвестно, где ждёт уют и ласка, а где встретит презрительное равнодушие, а то и побои и ругань.

«Перелётные птицы» — образно назвал этих странствующих «рыцарей» театра писатель-демократ М. М. Михайлов в своём

одноимённом романе, рисуящем яркую и широкую картину провинциальной актёрской жизни.

Из Европейской России «перелётные птицы» начинают всё чаще и чаще залетать в Сибирь, прежде в восточную, как отмечает газета «Сибирь» (№ 6, 1877 г.), затем в западную. Появляются они и в Омске, пока ещё ненадолго, на 5—6 спектаклей.

С развитием капиталистических отношений, после реформы 1861 г. театр стал ареной частного предпринимательства, погнавшегося за лёгкой наживой.

Анализируя создавшееся положение, Ядринцев писал: «Купеческо-мещанские городские думы, не желая нести риска по содержанию труппы, предоставляли это частным антрепренёрам, среди которых было не мало тёмных личностей, не имевших никакого отношения к искусству». Сюда устремлялись целые толпы людей, выбитых из колеи новым экономическим укладом, а также набившие руку в спекуляциях дельцы и промышленники, превращавшие театральное дело в исключительно выгодную для них коммерцию.

Так в архиве сохранилось дело Акмолинского областного правления (Центр. Гос. историч. архив Каз. ССР, ф. 369, д. 774 по старой описи. Цитировано по тем. картотеке Госархива Омской области) о том, что в Омске в 1873 г. открыта была подписка на устройство постоянного театра, так как Городская Дума средств на это не отпускала. Собрано было в том же 1873 г. 2 тысячи рублей. 4 июля 1874 г. была избрана театральная дирекция из чиновников. В состав её входил и виднейший омский купец Быков, арендатор городской рощи, где предполагалось строить театр.

Новое здание было деревянным. Застраховано по данным Акмолинского областного правления в 4 000 рублей, из которых 2 000 рублей под страховой полис взято было из сумм Сибирского казачьего войска в 6 процентов годовых.

Однако это первое известное нам после шпрингеровского «Оперного дома» специальное театральное здание в Омске не обеспечило регулярного обслуживания города спектаклями. Как вёл дело купец Быков, нам неизвестно. Мы знаем лишь, что Быков еще ранее оценил доходность театра, когда содержал в роще, расположенной на берегу Оми, «вогзал», где происходили увеселительные гулянья и маскарады с музыкой, фейерверками и представлениями различных пьесок заезжими артистами.

Есть у нас сведения только об одном театральном антрепренёре по фамилии Надлер, который снимал в Омске у Быкова театр в 1876/77 г. (о нём — ниже).

В конце 1877 г. омский театр сгорел — опустошительные пожары были обычным явлением в городах Сибири.

Но несмотря на неудачи, постоянно находились «смельчаки», которые стремились вложить свой капитал и энергию в «театральное дело».

Среди протоколов заседаний Омской Городской Думы сохранилось несколько документов, характеризующих неудержимую тягу к театральному предпринимательству и типичные условия тогдашнего ведения этого дела.

На заседании Городской Думы 2 сентября 1877 г. обсуждалось ходатайство некоего Дунина-Гайжевского о постройке в Омске нового театра. Дунин-Гайжевский предложил Думе «выстроить в 2 года каменное здание, крытое железом, ценою от 17 до 18 тысяч, в котором будет 2 яруса лож и раёк; кроме того фойе, мастерская, парикмахерский магазин и обширный буфет с кондитерской и кухней». Дунин-Гайжевский обязался также завести необходимые для театра декорации, мебель, библиотеку, а из творческих сил «собрать всё, что есть лучшего в провинции, не жалея никаких издержек» (Госархив Омской области, ф. 30, ед. хр. 15.).

Большинство же пунктов ходатайства касаются коммерческой стороны вопроса. В задаток под постройку театрального здания Гайжевский просил Думу выдать ему всю ту сумму, которая осталась в виде страховой премии от сгоревшего театра. Через 15 лет он обязывался передать театр со всем инвентарём в ведение города. Интересен в этом ходатайстве, в особенности, следующий пункт: «Во всё время содержания театра в Омске... никто не должен давать в городе театральных представлений, а тем более не должно быть разрешено городом строить залы или балаганы, в которых можно было бы давать спектакли».

Дума ответила на это, что «город может принять на себя обязательство не разрешать постройку зал и балаганов, в которых можно было бы давать спектакли, впрочем кроме балаганов, устраиваемых временно, во время праздников для простого народа вместе с качелями и другими увеселениями. Включить же в условие, что со дня заключения контракта никто не должен давать в городе театральных представлений, дума не находит возможным».

Этот любопытный документ приподнимает завесу над торгашескими тенденциями в царской России в театральном «строительстве». В нём остро звучат ноты конкуренции, боязни соперничества со стороны предпринимателя театра.

Со своей стороны Городская Дума не могла идти на то, чтобы, во-первых, ущемить интересы благородного любительства высших классов и, во-вторых, лишиться дохода от сдачи мест для праздничных балаганов с выступлениями ярмарочных комедиантов, фокусников. Плата за вход на эти представления взималась мизерная, но охват зрителей был огромный, ибо массы жаждали развлечения и тянулись к театру; доход эти балаганные представления приносили немалый как арендаторам, так и городскому самоуправлению.

Золотов приводит описание большого народного гулянья на святой неделе в Омске, относящееся к 1876 г. Среди качелей, каруселей был устроен грубо сколоченный из досок балаган, в ко-

тором давались представления кукольного театра Петрушки. Спектакль этот поражал площадными трюками, гвоздём которых были потасовки.

Царское правительство не было заинтересовано в приближении забытых народных масс к подлинным источникам культуры и искусства. Хотя петрушечный театр в значительной мере и был носителем острой сатирической мысли, но ограничение народных зрелищ только этими примитивными формами театра и лишение их уже имевшихся высоких достижений русской передовой демократической драматургии было явлением реакционным, тормозившим идейный и культурный рост народа.

Повидимому, однако, указанное выше соглашение с Дуниным-Гайжевским не состоялось, так как мы находим протокол обсуждения Думой 21 октября 1877 г. нового, менее грандиозного, но более реального ходатайства об устройстве в Омске театра. Городской голова доложил Думе, что дворянин Николай Юрьев Львов-Тургенев предложил приспособить манеж в крепости для театральных представлений. Для этого Городской Управой должны быть произведены следующие работы: «настлан пол, устроены ложи, балкон, помещение для оркестра и сцена с рамами (кулисами), сделана мебель на сцену, в ложи и партер кроме декораций, которые сделает Львов-Тургенев. За всё означенное Львов-Тургенев обязуется уплачивать городу в продолжение контрактационного срока по 8 рублей за каждый спектакль, концерт, маскарад, вообще за каждое публичное собрание, какое будет устроено им в манеже. На приспособление манежа к театру и заведение необходимой мебели потребуется сумма от 800 до 1 000 рублей, которую можно покрыть из капитала, следующего от страхового общества за сгоревший театр» (Госархив Омской области, ф. 30, ед. хр. 15.).

Дума приняла это предложение Львова-Тургенева.

Войсковой манеж городского гарнизона, находившийся в крепости, был приспособлен под театральное здание. Это — второе, известное нам помещение профессионального театра в Омске. Но в следующем году недостаточно оборотистый, «без купеческой жилки», дворянин Львов-Тургенев потерпел финансовый крах и «вследствие понесённых им убытков при арендовании театра, отказался от продолжения аренды».

Некоторое время омичи снова оставались без театра. Сведений о нём больше не встречается вплоть до начала 80-х годов.

Зимой 1882 г. в Омске была закончена постройка нового здания театра взамен сгоревшего в 1877 г. Оно было расположено на самом высоком месте города, где нынче стоит Дом пионеров.

«К сожалению, — пишет об этом театре корреспондент «Сибирского вестника» (№ 54 за 1886 г.), — новый театр оказался не удовлетворяющим даже самым скромным требованиям... Построен крайне плохо, удобств в нём нет буквально никаких.

Зимой страшный холод. Стены во многих местах так изогнулись, что становится страшно».

Но любовь к театру пересилила все опасения, и сначала публика посещала новый театр очень охотно. «Однако, вскоре в дело вмешалась театральная дирекция. Первоначально в неё входили лица, принимавшие активное участие в постройке театрального здания и, видимо, любившие театральное дело, — пишет В. Жеребцов в своей статье «Театр в старой Сибири» («Записки Гос. Ин-та театрального искусства им. Луначарского», 1940 г., стр. 130), — но затем вошли люди, для которых звание директора было лишь способом бесплатно посещать театр и водить сюда своих чад и домочадцев. В дирекции начались интриги, склоки». Выжимая все соки из случайно заезжающих артистов, театральная дирекция отказывала им при этом даже в самом необходимом: в мебели для сцены, в декорациях и даже в лампах. «При таком положении не могло быть и речи о процветании театрального искусства», — заключает В. Жеребцов в своей статье.

Спектакли прекратились. Потом снова возобновлялись с перерывами, когда появлялась на омском горизонте какая-нибудь новая стая «перелётных птиц».

Судьба этого театрального здания не лучше судьбы предыдущих. Под опекой «деловой» дирекции, назначенной Думой, здание окончательно развалилось, стало небезопасно в пожарном отношении и в 1891 г. было снесено. К началу 90-х годов спектакли снова начали ставиться в здании войскового манежа в крепости.

Все эти подверженные разным случайностям спектакли кочующих актёрских трупп, колесивших в кибитках и санях по дорогам старой Сибири, а позже — по рекам на пароходах, ещё нельзя назвать вполне систематическим театральным обслуживанием города. Не было уверенности в том, что через неделю спектакли не сорвутся, не было гарантии в приезде очередной труппы, не было известно, кто собирается приехать, что представляет собой тот коллектив, который задумал завернуть в Омск, и надолго ли? Жизнь театра далёкой сибирской провинции то замирала, иной раз даже на целый год, то снова возрождалась. Но и в этот период своего существования Омский профессиональный театр, как и театры других городов, нес большую общественно-полезную функцию. Несмотря на несистематичность представлений, он являлся выразителем острой идеологической борьбы между передовыми и реакционными тенденциями в русском искусстве в эпоху подъёма революционно-демократического движения.

Целиком завися от антрепренёра, пуще смерти боящегося «прогореть», труппы вынуждены были считаться с главной потребительницей театра — богатеющей русской буржуазией. Вкусы этой малокультурной, но уже всевластной публики во многом определяли и репертуар театра и характер его использования. Это сказывалось в том, что наряду с идейной классической дра-

матургией было много выигрышных «кассовых» пьес третьего сорта качества, разных переводных комедий, фарсов, водевилей и оперетт, преследующих одну цель — развлекать и увеселять. Классические пьесы шли в соединении с лёгкими одноактными пустячками — шутками, сценками и дивертисментами «на разъезд», задачей которых было — смягчить в восприятии зрителя часто более глубокие впечатления от первой вещи, — дабы не «смущать умов» думами и вопросами.

Самым главным бичом провинциального театра была погоня в «кассовых» интересах за быстрой сменой постановок, которая вела к тому, что больше двух-трёх раз пьеса не шла (иначе сбор не окупили бы даже расходы на освещение). Поэтому времени на подготовку спектакля всегда было мало. Огромную роль в таком спектакле играл суфлёр.

Типичным представителем провинциального театрального предпринимателя был и Я. Надлер. Он привёз в Сибирь труппу в 18 человек, среди которых было несколько талантливых актёров, таких как Славянов, Головинский, Зверева, Воронцова, которые, по отзывам рецензентов, «выдержанно выполняли роли в лучших пьесах».

Особенно выделялась среди актёрского персонала Надлера талантливая и опытная актриса Зверева — прекрасная исполнительница ролей в пьесах Островского.

Сам Надлер был мастером на все руки: играл в водевиле, мелодраме, отличался и в чтении юмористических рассказов. Его видел Южин в роли Неизвестного в «Аскольдовой могиле» — в 1878 г. в Тифлисе. Постановка была, по воспоминанию Южина, со всей привычной тогда «мишурой театральнойщины».

Приехав в Омск, новый антрепренёр захотел, по словам местного критика, «поразить и удивить невежественную Сибирь своим просветительским рвением», сразу с налёта привлечь к себе внимание всех слоёв населения, «ослепив их блеском и разнообразием сценического материала». Прежде всего, он устанавливает небывалую до того регулярность представлений — по 3 спектакля в неделю, из которых 2 абонементных. Кроме того, он устраивает маскарады, даёт «детские» утренники, ставя на них водевили с прячущимися под стол любовниками, организует общедоступные представления по «пониженным ценам» и с пониженными художественными достоинствами и даже литературные чтения «для народа». «Начиная от кровавых и ужасающих мелодрам, продолжая классиками, еврейскими рассказами (!), просвещая зрителя и услаждая водевилями, он перешёл к опере, опереткам и, наконец, к апофеозу современного искусства — к шансонетке, со всеми её атрибутами. Словом — чего хочешь, того просишь» («Сибирь», № 6, 1877 г.).

Однако даже в затхлой атмосфере этого дяляческого театрального предприятия всё же пробивались новые передовые реалистические тенденции.

60—70-е годы — эпоха деятельности революционных демократов, великих русских патриотов Чернышевского и Добролюбова, Некрасова и Салтыкова-Щедрина, эпоха подъёма народного самосознания, всколыхнувшая самые отдалённые, самые глухие углы. Театр становился ареной особенно страстной борьбы тех двух культур, тех двух идеологий, о которых говорил В. И. Ленин в «Критических заметках по национальному вопросу» (Соч., т. 20, стр. 8, изд. 4-е).

Отражение этой борьбы мы можем наблюдать и в театральном репертуаре тех лет. В заметках члена Западно-Сибирского Географического общества, любителя театра, омского офицера Николая Шухова зафиксирован весь репертуар, шедший в сезон 1876/77 г. в Омском театре, при упомянутом уже антрепренёре Я. Надлере. По этой записи можно судить о том, что представляет собой в идейном и художественном отношении Сибирский театр 70-х годов. Общее количество перечисленных пьес — 96. Произведения разделены на 5 групп: драмы, комедии, водевили, трагедии и оперетты, в которых попадают часто совсем не соответствующие данным определениям вещи. Очевидно, так они значились на получивших широкое распространение афишах.

В соответствии с реальной расстановкой общественных сил самое большое место в репертуаре театра занимали водевили — 27 названий, вроде «Без собаки быть бы драке», «Водевиль с переодеванием», «Госпожа-служанка», «Живчик», «Она его ждёт», «Сумасшедшая актриса», «Тайна женщины», «Что такое любовь», «Безутешная вдова» и другие.

Следующее по количеству место занимает раздел комедий — 23 названия. За редким исключением — это лёгкие бездумные вещи, примыкающие или к водевилям или к фарсам, такие как: «В людях ангел — не жена, дома с мужем — сатана», «Где мой зять», «Скандал в благородном семействе», «На ловца и зверь бежит» и др.

Оперетты и драмы поделили почти поровну третье место в репертуаре Надлера. Правда, к тринадцати названиям оперетт причислена и известная опера Верстовского «Аскольдова могила». Среди оперетт наряду с оффенбаховскими «Птичками певчими» и «Еленой прекрасной» встречаются близкие к фарсам — «Если женщина захочет», «Царство женщин» и пр., а также старинные пьески с пением вроде «Званный вечер с итальянцами».

Раздел, озаглавленный Шуховым «Драмы» и состоящий из 14 названий, соединяет самые различные по характеру и идейной направленности произведения: тут и мелодрамы с ужасами — «Мёртвая петля», «Дитя» и трагедия «Велизарий», и либерально-народнические пьесы — «На скамье подсудимых», «Чужое добро в прок не идёт», и разные историко-патриотические (в тогдашнем официальном понимании этого слова, а по существу псевдоисторические и псевдопатриотические) вещи вроде «Костромских лесов», «Царской невесты» и пр. и переделки с иностранного —

«Эсмеральда» (по роману Гюго «Собор Парижской богородицы») и русская обработка «Дамы с камелиями» Дюма.

Последний раздел шуховских «Записок» — самый маленький, состоящий только из 2-х названий, — раздел трагедий. В нём значатся «Разбойники» и «Мария Стюарт» Шиллера.

В этом пёстром калейдоскопе названий однако встречаются подлинно значительные произведения русских классиков: Островского — «Бешеные деньги», «На бойком месте», «На всякого мудреца довольно простоты», Гоголя — «Ревизор», «Женитьба», Сухово-Кобылина — «Свадьба Кречинского».

Известно, как высоко оценивали писатели-демократы Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Щедрин роль драматургии Гоголя и Островского в развитии критического направления в литературе, в борьбе с существующими общественными порядками, в защите интересов народа.

«Гоголю многим обязаны те, — писал Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы», — которые нуждаются в защите, он стал во главе тех, которые отрицают злое и пошлое...

...Должно приписать исключительно Гоголю заслугу прочного введения в русскую изящную литературу сатирического — или, как справедливее будет назвать его, критического направления».

Отсюда понятно, какую огромную роль играло в то время появление на сцене таких произведений, как «Ревизор» Гоголя, который в ряде городов был даже запрещён, или «Бешеные деньги» Островского, а также «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Разбойники» Шиллера и других, звучавших остро злобно. Они давали выход настроениям протеста и борьбы русского революционно-демократического лагеря. Они укрепляли связи театра с большой литературой. Они поднимали его до высокого назначения театра — учителя жизни, трибуна и борца.

Но всё же преобладающим в репертуаре Надлера оставался развлекательный спектакль с внешними эффектами, трескучим пафосом, грубой буффонадой и пошлым каскадным жанром.

Умея прекрасно заискивать и льстить вкусам буржуазного зрителя, Надлер жестоко эксплуатировал актёров. Сохранилась брошюра, изданная Надлером в Москве. Именуется она «О правилах поведения актёров и взимание штрафов за нарушение оных». Это надлеровское «произведение» весьма красноречиво повествует, как антрепренёр обирал актёров. Актёры обязываются всем, хозяин — ничем. Он мог по своему усмотрению вычистить всё месячное жалование у актёра.

Особенно интересен был его расчёт с бенефициантами. Здесь вступала в свои права магическая «половина».

Показателен, например, расчёт с бенефициантом С. Он получил валового сбора за спектакль 188 рублей. Надлер высчитал у него 70 рублей за расход по театру, который в действительно-

сти равнялся (как говорит корреспондент газеты «Сибирь», № 24, за 1877 г.) приблизительно только 14 рублям, затем — 7 рублей 50 копеек за афиши, 5 рублей авторских. За вычетом всех этих расходов ещё отложил себе половину чистого сбора — 59 рублей. На долю бенефицианта из 188 рублей осталось 52 рубля 50 копеек.

Артистка С., на бенефисе которой была поставлена неходовая пьеса, после подобного расчёта должна была ещё приплатить 6 рублей антрепренёру из своего жалования.

И всё же, несмотря на случайность спектаклей того первого периода деятельности профессиональных трупп, на неудовлетворительность общего состояния репертуара и режиссуры, слабость актёров и неприспособленность театральных зданий, — роль театра в общественной жизни провинции, особенно такой удалённой от центра, как Сибирь, была очень велика.

Немало было среди русского провинциального актёрства талантливых, глубоко преданных народу и своему делу энтузиастов, неизвестных тружеников сцены, которые несли светоч подлинного высокоидейного искусства в самую глушь страны.

Постановки произведений таких великих реалистов-сатириков, как Гоголь, Островский, и западных классиков, как Шиллер, при отсутствии библиотек, развивали культуру и будили общественное сознание сибиряков. При всех своих недостатках омский театр 70—80-х годов явился преддверием к новому периоду развития театральной культуры, начало которой относится уже к 90-м годам XIX века, когда на омской сцене окончательно утверждается постоянное профессиональное драматическое искусство.

ГЛАВА IV

Развитие Омска в связи с постройкой Сибирской железной дороги (1893—1895 гг). Омское драматическое общество и начало постоянной деятельности профессионального театра. Труппа П. П. Медведева, борьба её за реалистическую реформу сцены. Гастроли В. В. Чарского и Г. Н. Федотовой. Театр купца Сичкарева.

С проведением железной дороги Омск превращается в один из крупных экономических центров Сибири. Заметно возрастает торговля, промышленность, усиливается строительство новых предприятий, новых капитальных зданий и соответственно увеличивается народонаселение. Омск становится одним из самых населённых сибирских городов.

Станция, железнодорожный посёлок приносят с собой вместе с гулом паровозов и передовые идеи революционного движения. Там, среди рабочих-железнодорожников, впервые возникают рабочие социал-демократические кружки, организуются стачки и забастовки. Оттуда же прибывают новые люди, новые настроения, новые мысли.

Словом, к концу XIX столетия Омск перестаёт быть городом заикнутым, военачиничьим.

Вместе с экономическим и политическим развитием города растут культурные потребности населения. Возникают, хотя и скромные, но собственные очаги культуры. Примерно в эти годы в Омске открываются 2 медицинских школы, техническое и лесное училища, учительский семинарий. Появляется своя учащаяся молодёжь. Укрепляются старые и возникают новые общества: музыкальное, медицинское и др., устраиваются публичные лекции.

С некоторым запозданием по сравнению с другими городами Сибири в Омске организуется драматическое общество, объединяющее наиболее культурную часть омской интеллигенции. Целью его было — развитие театрального искусства, по возмож-

ности, систематическое обслуживание населения спектаклями силами любителей и приглашённых профессиональных трупп, контроль за деятельностью антрепренёров, помощь всяческим театральным начинаниям.)

Драматическое общество сыграло большую роль в жизни омского театра. Именно оно явилось той централизующей силой, которая превратила случайные стихийные спектакли и театральные начинания в систему сезонных антреприз.

В первые годы своего существования общество достигло многого. Оно объединило и привлекло к себе всех имеющихся в городе, прежде расплывённых по разным семейным и клубным кружкам, любителей сценического искусства. Раз или два в месяц их силами давались драматические представления. Лучших, наиболее опытных и одарённых любителей в кружке драматического общества насчитывалось в то время до 40 человек — состав по количеству исполнителей равный солидному театру. Многие из членов кружка уже играли на сцене по нескольку лет.

Драматическое общество, однако, не ограничивалось рядовыми «кассовыми» спектаклями. Оно стремилось расширить свою деятельность и нередко устраивало спектакли по пониженным ценам — для «народа и учащихся», стараясь популяризировать среди так называемой «широкой публики» театральное искусство.

Не надо, однако, преувеличивать идейно-воспитательное значение этих любительских представлений, идеологически безусловно не выходящих за рамки интересов господствующих классов.

Главная заслуга драматического общества состояла всё же не в любительских спектаклях, а в том, что оно фактически ввело в систему работу профессиональных трупп в Омске. Так, по приглашению общества, летом 1893 г. давала спектакли труппа П. П. Медведева, сына одного из крупнейших русских провинциальных антрепренёров, «короля антрепренёров», как его называли в актёрской среде, актёра и режиссёра П. М. Медведева, сыгравшего большую роль в развитии отечественного театра.

Медведев открыл сезон в Омске «Женитьбой Белугина». «Успех спектакля с каждым актом всё увеличивался, аплодисменты и вызовы без конца. Самые отчаянные скептики должны были признать себя побеждёнными: триумф труппы был полный», — вспоминает об этом первом медведевском спектакле рецензент «Степного края» (№ 14, 1894 г.).

Однако, этот первый успех ещё не мог быть решающим. Для труппы такого склада, как медведевская, нужно было время, чтобы примениться к новым обстоятельствам и вкусам, требованиям зрителя, развернуть свои силы. И для публики нужно было время, чтобы узнать и полюбить новых актёров, их манеру держать себя на сцене.

Но вскоре театральная общественность города оценила достоинства медведевской труппы. При немногочисленном составе

исполнителей среди них был ряд талантливых актёров (Лепковский, Стрелкова, Гусев). Остальные — хотя и ничем особенно не выдающиеся провинциальные актёры, «в большинстве своём — почти всегда поддерживали ансамбль». Это было следствием, безусловно, серьёзной постановки дела со стороны антрепренёра, от которого всегда зависел в те годы общий дух труппы, её отношение к работе над спектаклем и своим обязанностям. На это указывают все рецензенты: «Несмотря на убожество наших декораций, пьесы обставляются прилично; выходы никогда не перепутываются и не случается обычных запаздываний; даже самые мелкие актёры твёрдо знают места и ведут свои роли толково, не портя ансамбля» («Степной край», № 11, 1893 г.).

Как ни странно нам кажется сейчас то, что такие простые, обычные, совершенно обыденные вещи ставятся в заслугу театру, в те времена далеко не все труппы соблюдали элементарные требования творческой дисциплины. Сама обстановка спешной работы вынуждала к тому, что второстепенные исполнители только «подыгрывали» ведущим актёрам, часто плохо и невпопад; в спектаклях не было общего тона, слаженности, разработанных мизансцен, так как каждый актёр готовил роль сам, лишь на двух-трёх сводных репетициях, на ходу договариваясь с остальными о том, где кто будет стоять, откуда выходить и т. п.

Декорации, представлявшие собой несколько трафаретных вариантов оформления (дом, сад, богатая и бедная комната и пр.), только приблизительно подходили к каждой отдельной пьесе и без конца повторялись с изменением небольших деталей из спектакля в спектакль.

Но добросовестное и серьёзное отношение актёров к своему труду помогало новой труппе преодолевать эти обычные в провинции трудности. Спектакли при всей неровности своей имели всё-таки определённую целостность и единство. А это могло быть при одном условии — если чей-то опытный глаз и энергичная рука следила за постановками, внося в них режиссёрскую мысль.

«Что в труппе Медведева есть опытный режиссёр, — пишет «Откровенный театрал», — это не подлежит никакому сомнению, иначе дело не могло бы идти так, как оно идёт в настоящее время» («Степной листок», № 3, 1893 г.).

Уже это было новостью для провинциальных трупп того времени и новостью очень положительной на общем фоне коммерческих театральных предприятий, процветавших в отдалённых углах России. Ещё любопытнее дальнейшие замечания рецензента «Степного листка».

«Однако, — продолжает «Откровенный театрал», — большим недостатком режиссёрской части, по нашему мнению, является погоня за реализмом. Погоней этой мы считаем привычку большинства исполнителей поворачиваться к публике спиной и так вести целые сцены. Мы знаем, что среди молодых актёров это

ещё очень модная и нас, вероятно, не замедлят обвинить в ретроградстве».

Далее рецензент приводит в воображаемом споре аргументы своих противников: «Это прежде актёры мерным шагом выступали на сцене, расчерченной, как шахматная доска, и уходили пятясь задом, но это чистейшая дичь», — и тут же возражает им: «Ходить затылком вперёд вас никто не заставляет, но зачем же без видимой надобности публике спину показывать?»

— А затем, что мы стараемся не играть, а жить!

— Да неужели же настоящая жизнь только в том заключается, чтобы спину поворачивать?

— Именно! Мы должны забыть о том, что в театре есть публика. В жизни же никогда не думают, к которой стене можно спиной поворачиваться, а к которой нельзя.

Ошибаетесь, господа реалисты-модники, — заключает автор статьи, — о том, что в театре есть публика, которая следит за каждым вашим шагом... вы обязаны думать постоянно...»

Этот спор между театром и местными его «ценителями» очень показателен и является выражением идеологической борьбы за передовое реалистическое искусство; передовые деятели сцены, доказывая правоту новой тогда теории «четвёртой стены», требующей от актёра правдивой, естественной (как в жизни) игры, ратовали за принципы реалистического искусства, которые были обоснованы демократическими деятелями русской культуры, во главе с Чернышевским, Добролюбовым, Островским и другими и только ещё начинали практически развиваться в театре (в работах Ленского в Малом театре и Станиславского в Московском Обществе искусства и литературы). Местная же косная критика, высказываясь за «уважение к публике», защищала тем самым старые вкусы, давно установившиеся и до сих пор незыблемые в провинции каноны театральной игры с «оглядкой» на высокопоставленного зрителя, с монологами, обращёнными в зал, а не к партнёру, с подачей наиболее выигрышных фраз на повышенном голосе, вопреки настроению и смыслу пьесы и пр.

Для нас в этом споре важно одно — тот несомненный факт, что труппа Медведева привезла в Сибирь новые веяния, только ещё нарождавшиеся в недрах русского театра и волновавшие умы передовых его деятелей начала 90-х годов. Сущность их сводилась к требованию реализма, к борьбе со штампами и театральной рутинной, к желанию придать больше серьёзности и вдумчивости сценическому исполнению, к сознанию необходимости единства спектакля, а следовательно, хотя бы минимального примитивного режиссёрского контроля над ним.

Всё же многие, неизбежные для провинции недостатки были налицо и в труппе Медведева. Так, критика не раз обрушивается на театр за невыдержанность стиля спектакля не только в декорациях (что было выше тогдашних возможностей), но и в актёрской игре. В рецензии на спектакль «За монастырской сте-

ной» критик восклицает: «Плохие вы итальянцы, господа!» В рецензии на драму «Сумасшествие от любви» он корит исполнителей испанских грандов за «вульгарность», в отсутствии местного колорита обвиняет постановки «Уриэля Акосты», «Василисы Мелентьевой», «Гамлета» и др.

Иногда не в силах осуществить многие постановочные эффекты, антрепренёр беспощадно «резал» великие произведения искусства, выбрасывая целые сцены, нарушая тем самым психологическую и историческую правду (например, сцены Лаэрта в «Гамлете» и др.).

Сохранились в практике театра и пережитки старой театральной рутины. Например, в целях привлечения зрителя по традициям мелодрамы давались заманчивые и «душещипательные» названия каждому акту пьесы на афише. Так, шиллеровская трагедия «Коварство и любовь» была «расписана на 9 картин, с такими интригующими названиями, как: приют любви, поток страсти, дьявольская месть, адский замысел» («Степной листок», № 11, 1893 г.).

Но надо отдать справедливость Медведеву, что у него всё же мало встречалось в практике такой погони за дешёвым эффектом. При небольших возможностях, спектакли труппы всё-таки большей частью производили глубокое впечатление. Упомянутый выше омский рецензент—противник театральных новшеств вскоре сам по достоинству оценил значение труппы Медведева.

«Несколько лет сряду у нас не было актёров и вот, наконец, заехала к нам хотя маленькая, но очень порядочная труппа, спектакли которой идут настолько хорошо, что пока ни один из них не провалился, а это большая редкость в самых огромных труппах», — читаем мы в «Степном листке» (№ 4, 1893 г.).

Так, сама действительность рассудила спор между критиком и театром в пользу творческого духа искания и первых робких попыток к улучшению театрального дела, начатых Медведевым.

Но был другой серьёзный счёт, предъявленный критикой театру: это счёт за его репертуар.

«Репертуар Медведев даёт довольно разнохарактерный. Есть всего понемножку: и Шпажинский, и Яковлев, и Невежин, и Крылов, и Суворин, и Потехин и многие другие, а преимущественно переводы и переделки представителей современной драматургии Запада, имя которых легион. Насмешили нас «Оболтусами и ветрогонями», угостили пресловутым «Кино», поразили «Семьёй преступника». Не поставлено только ничего из нашего классического репертуара», — пишет критик «Степного листка» (№ 23, 1893 г.). То же подтверждает рецензент «Степного края» и др.

Приходится считаться, к сожалению, с тем, что мы имеем возможность судить о работе театра в те годы исключительно по

рецензиям в местных газетах, буржуазно-либеральные и охранительные тенденции которых не позволяли более передовым критикам порою честно и прямо высказывать свои взгляды.

Действительно, в начале гастролей на афишах пестрело немало таких переводных истасканных драм и мелодрам, как «Кин, или гений и беспутство» — Дюма, «Грешница» — Пальма, «От судьбы не уйдёшь» — Лангомира.

Однако, руководители театра видимо прислушались к голосу справедливой критики и постепенно выравнивали репертуар, включив в него ряд крупных и серьёзных подлинно идейных классических произведений. Так, вслед за «Женитьбой Белугина» был поставлен ряд пьес Островского, Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского», Гоголя «Ревизор» и «Женитьба», Карла Гуцкова «Уриэль Акоста», Шиллера «Коварство и любовь» и Шекспира «Гамлет».

Нельзя забывать при рассмотрении репертуара того времени одну особенность старого театрального быта, а именно — систему бенефисов.

Эта система давала актёрам право для своих бенефисов выбирать любую пьесу, какая им понравится. Актёры же в этих случаях нередко думали единственно о том, чтобы подобрать для себя наиболее яркую и выигрышную роль.

Так попадали на сцену пьесы вроде «От судьбы не уйдёшь» Лангомира, поставленной актёром Гусевым в свой бенефис, о которой критик с возмущением восклицает: «Изумляемся, из какой архивной пыли, из какого мрака забвения извлёк господин Гусев такую пустую, бессодержательную пьесу. Драма эта, несмотря на русские фамилии, действительно, не более как переделка чужих нравов на русский лад» («Степной листок», № 21, 1893 г.).

Однако были и другие случаи, когда именно актёр в свой бенефис ставил идейные, значительные пьесы, как это было с Лепковским, который с большим подъёмом сыграл Уриэля Акосту и Гамлета.

Е. А. Лепковский уже в то время, будучи ещё молодым актёром, представлял собой по всем отзывам даровитую и интересную творческую индивидуальность и, как говорила критика, «нёс на своих плечах весь репертуар». Он сыграл за сезон в Омске более 30 ролей, среди которых особенно удачно Андрея Белугина, Андрея Колычева (в «Василисе Мелентьевой»), Василия (в «Каширской старине»), упомянутых уже Акосту и Гамлета; из комедийных — Кочкарёва (в «Женитьбе»), Хлестакова (в «Ревизоре»), Кречинского (в «Свадьбе Кречинского»).

Выделялись своей искренней и талантливой игрой молодая героиня Стрелкова и опытный комик Гусев, хороший исполнитель ролей Осипа, Подколёсина, Расплюева, Африкана Саввича, Полония и др.

В начале гастролей медведевской труппы публики в театре было мало. «Но под конец всё изменилось, — пишет Санчо, автор

«Театральных картинок» в том же «Степном листке». — И распорядители, повидимому, одумались, изменив к лучшему свой репертуар, и публика оценила всю сумму хороших минут, которые дала ей труппа, и наполняла театр, горячо выражая свою благодарность».

При этом замечательно то, что труппа всё больше и больше завоевывала симпатии зрителя, не только развлекая сытую буржуазную, чиновничью и военную публику, но всё сильнее овладевая думами передовой молодёжи и демократического «райка». «Раёк» (или, как мы теперь называем верхний ярус, — галерея), где помещался демократический зритель, почти всегда был набит доотказа, несмотря на то, что он представлял собой шаткий помост с перилами, без всяких сидений, откуда было очень плохо слышно и почти ничего не видно.

Благодаря своим прогрессивно-демократическим симпатиям, профессиональной честности, преданности искусству и одарённым артистам, преодолевавшим своей проникновенной, правдивой, идейно устремлённой игрой пустоту низкопробного репертуара, труппа Медведева в свою бытность в Омске придала театру большое общественное звучание.

На зиму 1894 г. драматическое общество пригласило в Омск труппу томского антрепренёра Н. А. Корсакова, происходившего из сибирской актёрской семьи Ярославцевых-Астаповых. На сценах появились широковещательные объявления и ярмарочно-пёстрые, ярко раскрашенные афиши. У театралов глаза разбежались. Однако розовым надеждам не суждено было сбыться.

Идейное и культурное значение труппы Корсакова, по отзыву рецензента Санчо, «не подымалось над развлекательными маскарадами и буфетной стойкой... Единственно, что эта труппа может ставить, — это фарсы и лёгкие комедии, да сантиментальные и ходульные мелодрамы. Это им по плечу, но ничего из серьёзного репертуара».

Приблизительно так же оценивает труппу Корсакова «Откровенный театрал».

«Грустно сказать, — пишет он, — во что превратился наш театр, благодаря опереточному, маскарадно-буфетному ведению дела... Что общего с искусством могут иметь эти призовые маскарады, эти вакханалии...»

Устами этих критиков передовая интеллигенция, понимавшая высокую роль, которую призван был играть театр в провинции, защищала свои общественные и художественные позиции. Но, к сожалению, голос просвещённых требовательных критиков оставался «гласом вопиющего в пустыне».

Труппа Корсакова, несмотря на то, что в ней были талантливые актёрские силы (как, например, сильная драматическая актриса Строгова, более пятнадцати лет работавшая на сценах сибирских театров, и сам Корсаков, по отзывам, культурный и опытный актёр), представляла собой типичное для сибирских городов

«дело», в котором процветали крикливые эффекты для зазывания публики, упор на развлекательность.

На таком же, примерно, уровне были труппа Екатеринбургской актрисы Понизовской (1895 г.), в своё время блестящей исполнительницы роли Глафиры в «Волках и овцах» и других ролей Островского, и украинская труппа — Мирова-Бедюха, гастролировавшие в Омске в последующие годы (1896/97).

Наряду с этими последними типично провинциальными труппами конца XIX века, в Омске всё же побывали несколько крупных театральных деятелей. Они пронесли сквозь толщу всяческой театральной пошлости большое настоящее искусство. Среди них можно назвать гастролы В. В. Чарского (в 1895 г.) и в особенности Г. Н. Федотовой (в 1897 г.).

Приезд известного провинциального трагика В. В. Чарского имел для Омска очень большое значение. Чарский привёз с собой классическую драматургию. Любимыми ролями его были: Гамлет, Отелло, Шейлок, Лир—Шекспира. Хотя и несколько рациональный, холодный трагик, Чарский был умным и культурным художником сцены и горячим пропагандистом великого драматурга в провинциальной глуши.

В Омске Чарский сыграл «Гамлета» и «Отелло» Шекспира, кроме того «Семью преступника» Джиакометти, «Бой бабочек» Зудермана. Пропагандировать Шекспира в провинции было нелегко. Часть зрителей, воспитанных на лёгких театральных жанрах, и театральные коммерсанты-антрепренёры встречали имя Шекспира холодно и недружелюбно, не ожидая от него ни удовольствия, ни барышей. Да и постановочные возможности до предела ограничивали творческие замыслы артиста, решившегося на постановку пьес Шекспира. Приходилось идти порою на любые компромиссы — урезать и приспособлять текст, выбрасывать целые сцены, привлекать публику тем, что рядом с величайшими созданиями драмы ставить водевили и дивертисменты.

Однако, несмотря на всё это, значение Чарского в ознакомлении омского зрителя с серьёзным классическим репертуаром Шекспира велико.

Ещё более неизгладимое впечатление произвели на омичей гастролы артистки Московского Малого театра Гликерии Николаевны Федотовой. Они начались 8 июня 1897 г. драмой Вильде «Преступница». Вслед за этим прошли на омской сцене с её участием «Укрощение строптивой» Шекспира, «Мадам Сан Жен» Сарду, «Цепи» Сумбатова, «Вторая молодость» Невежина, «Василиса Мелентьева» и «Гроза» Островского.

Для этой последней своей большой гастрольной поездки по России Федотова выбрала самые крупные создания своего таланта, над которыми вдохновенно и любовно трудилась десятки лет: Катерину из «Укрощения строптивой» она исполняла 27 лет, Василису Мелентьеву из одноимённой драмы Островского — 30 лет, Катерину из «Грозы» — 35 лет. Последняя роль была результатом

всей её творческой жизни — вершиной её мастерства. Понятно то глубокое впечатление, которое произвела Федотова на омичей. После «Грозы» рецензент «Степного края» (№ 16, 1897 г.) писал об этом замечательном образе, который Добролюбов назвал «лучом света в тёмном царстве»: «Точно что-то родное, давно знакомое и вместе с тем, неожиданно новое, драгоценное и светлое пришло, озарило всё вокруг и снова исчезло. Ещё темнее показалась нам наша скудная действительность».

В конце 90-х годов энергичный предприниматель Сичкарёв, державший в Омске доходные дома, предвкушая большие барыши, решил на свой риск строить деревянный театр, ассигновав на это около 20 тысяч рублей.

Новое здание появилось в Омске в 1898 г. Оно было расположено недалеко от Любинской рощи — на берегу Оми.

В целях наибольшей доходности и возможности приспособиться к любым условиям и удовлетворить любые вкусы, Сичкарёв выстроил свой театр в виде цирка с ареной и окружающими её амфитеатром и галлереей, всего на 800 мест. Представления шли попеременно то цирковые, то драматические. В последнем случае земляной пол арены застилался и в глубине её выстраивалась портативная сцена, огороженная примитивными ширмами и задником. Громогласный дешёвый духовой оркестр обслуживал и те и другие зрелища.

Неприглядное, сырое, холодное, грязное снаружи и внутри здание, слабо освещённое керосиновыми, всегда коптящими площадками, скорее напоминало жалкий балаган, чем театр.

Не могли удовлетворить омичей и качество постановок сичкарёвского театра и самый его репертуар.

Несмотря на то, что на афишах стояли иной раз названия произведений классиков — Островского, Чехова, Толстого, они тонули в общем репертуаре Сичкарёва, который отличался неимоверной пестротой и беспринципностью.

Рядом с указанными немногими классическими произведениями на афишах красовались пьесы тогдашних модных буржуазных авторов Невежина, Гнедича, Ге и третьесортные русские и переводные мелодрамы, фарсы, комедии, вроде «Хоть умри, а найди дочке мужа», бульварно-авантюрные и пошлые семейно-психологические драмы, как «Жертва за жертву», «Дочь каторжника», «Загубленная доля» и другие.

В дополнение к этим низкопробным спектаклям Сичкарёв развлекал омских зрителей дивертисментами очень низкого пошиба.

Отсюда — появление на афишах всяких «завлекательных» названий, как объявление о том, что в конце представления такой-то актёр будет «летать по воздуху, глотать шпаги, есть пылающую паклю, жарить яичницу без огня на ладони». Или: «состоится представление биоскопа Кржеминского со специальным сеансом исключительно для мужчин за особую плату».

Единственной заботой Сичкарёва было — предельно сократить постановочные расходы и одновременно сорвать максимальный сбор.

Несмотря на погоню за барышами и всяческое приспособление к вкусам разнообразных слоёв публики, антреприза Сичкарёва кончилась дефицитом.

Не лучше дело велось и при других антрепренёрах сичкарёвского театра, например, при широко известном в Сибири, бывшем извозпромышленнике Леонове-Кравченко, по прозвищу «извозчик» или «выжига», который и «к актёрам относился ничуть не лучше, чем к лошадям, стараясь выколотить из них как можно больше прибыли...» (М. Велизарий. «Путь провинциальной актрисы», 1938 г.).

Для Омска начала 1900 г. такой театр, иронически прозванный «сичкарёвкой», уже устарел, и омский корреспондент журнала «Театр и искусство» (№ 27, 1905 г.) даёт ему резко отрицательную оценку.

ГЛАВА V

Театр на рубеже XIX и XX веков. Постройка и открытие нового каменного театрального здания. Революционный подъем 1905—1906 гг. Общая культурно-просветительная направленность антрепризы Долина. Пьесы Горького на сцене Омского театра. Острая политическая борьба вокруг театра.

К 1900 г. Омск по уровню развития стал вполне театральным городом и имел право и все основания для того, чтобы выдвинуться в ряд первых по театральной культуре центров Западной Сибири. Он мог «выдержать» целый сезон любую солидную драматическую труппу. Но строить серьезную работу на базе непригодных для театра случайных сценических площадок, вроде зала Общественного собрания, войскового манежа или даже «сичкарёвки», было невозможно.

Прежде всего требовалось разрешить вопрос о специальном помещении.

Необходимость иметь свой постоянный профессиональный театр, соответствующий возросшим идейно-художественным потребностям, стала бесспорной для всех передовых людей Омска, кроме «отцов города», т. е. членов Городской Думы.

В административном военно-чиновном центре Западной Сибири царил атмосфера тупой канцелярщины и обычного страха перед нововведениями.

Ещё 3 мая 1894 г., как сообщает журнал «Артист» (№ 38, 1894 г.), происходило совещание членов Омского драматического общества, на котором решено было устроить несколько спектаклей для образования фонда на постройку театрального здания. Однако средств от этих спектаклей едва хватило на ремонт манежа к следующему сезону, и мысль о постройке театра осталась неосуществлённой.

Во время отчёта драматического общества, происходившего 27 февраля 1896 г., этот вопрос снова стал на повестке дня.

«Степной край» 8 февраля того же года поместил подробный протокол этого заседания, на котором председатель драматического общества внёс предложение — построить новый театр на средства займа, при содействии Городской Думы.

«Неужели город в этом важном деле не подаст руки помощи? — взывает корреспондент «Степного края». — Статочное ли дело: Омск имеет чуть ли не 40 000 жителей и в нём нет ни одного порядочного общественного здания — ни клуба, ни зала, ни театра!»

Но Городская Дума не подала руки помощи. Не поддержала она попыток и частных предпринимателей.

Только спустя три года на заседании от 17 февраля 1898 г. Городская Дума признала, наконец, необходимым устройство в Омске городского театра. «Ввиду недостаточности у города средств на постройку его может быть ассигновано не более 100 000 рублей. Деньги эти могут быть приобретены посредством займа в одном из кредитных учреждений... Если при театре устроить три или четыре магазина, то таковые при существующей в настоящее время арендной плате на них принесут доход от 5 до 6 тысяч рублей в год. Это даст возможность не только производить из доходов театра уплату процентов, но даже погашать долг», — говорится в протоколе заседания Думы.

Была выделена специальная комиссия во главе с городским головой Остапенко, которой поручалось избрать место для постройки театра, составить проект и смету на постройку.

15 мая, то есть через два месяца, комиссия определила, что «самым удобным местом для постройки театра была бы базарная площадь... а театральное же здание должно быть устроено на 800 зрителей с партером не менее 300 мест, с двумя ярусами лож, кроме бенеуара, с тремя выходами с фасадной стороны и двумя боковыми и двумя с задней стороны. При театре должно быть фойе, буфет, комната для кассы, гардеробная и другие вспомогательные помещения... Кубическое содержание этого сооружения должно заключать около 2 000 куб. сажен» (из протокола заседания Городской Думы от 15 мая 1898 г. Госархив Омской области, ф. 30, ед. хр. 23).

Составление проекта и плана театра следует, по мнению комиссии, предложить местным архитектурным силам, объявив для этого конкурс. Срок для представления проектов назначить не позже 1 октября 1898 г.

Городская Дума согласилась с мнением комиссии и предоставила ей широкие полномочия и полную свободу действия, которой члены комиссии, как мы увидим впоследствии, и не преминули воспользоваться в своих интересах.

Спустя три года — 8 июля 1901 г. — в Омске состоялась торжественная закладка нового городского театра.

Постройка его длилась более четырёх лет. Ответственным исполнителем и наблюдателем за всем строительством театра был

назначен инженер Хворинов — за вознаграждение из расчёта 4 процента со стоимости постройки.

В середине 1905 г., наконец, Хворинов приказал снять леса. Перед омичами выросло большое двухэтажное каменное здание, построенное по образцу столичных театров. Красивый, в строгих пропорциях фасад, с выдающимся вперёд подъездом. Над подъездом открытая терраса и такие же, но несколько меньше, балконы над боковыми служебными входами. Небольшой купол над зрительным залом, окружённый вышками на угловых выступах здания, примыкал к фронтому, увенчивавшему сцену.

Затейливые линии позднего барокко подчёркивались цепью пилястр, идущей вокруг всего театра, и лёгким орнаментом баллюстрад на балконах второго этажа. На крыше и на балконах красовались фигурные вазы, а на стенах выделялись лепные украшения. Между пилястрами по фасаду в двух глубоких нишах были установлены бюсты великих русских писателей-современников Чехова и Толстого.

Внешний вид театра превзошёл все ожидания омичей.

После иркутского четырёхярусного театра на 1 000 мест, постройка которого закончилась в 1897 г. и обошлась более чем в 300 тысяч рублей, Сибирь ещё не видела такого солидного и красивого театрального здания. Правда, ходили слухи о больших злоупотреблениях, имевших место среди членов строительной комиссии. Но всё это выяснилось гораздо позже, в 1906 г., когда в газете «Иртыш» (№ 44, 1906 г.) появилась заметка «Отчёт театральной комиссии городского театра», которая начиналась словами: «Наконец, приподнята стыдливая завеса с ореола славы Городской Думы прежнего состава с городским головой Остапенко во главе...» Окончательное разоблачение этого дела относится, однако, только к 1912 г., когда проводилась ревизия Омского городского управления. Несмотря на чрезвычайно запутанное дело-производство были обнаружены большие хищения общественных ценностей и преступная бесхозяйственность Думы.

Омскому театру предлагали свои услуги несколько популярных и незаурядных провинциальных антрепренёров. Среди них и знакомый уже Омску П. П. Медведев. Однако, Городская Дума остановилась на Е. М. Долине, по отзывам прессы, хорошо рекомендовавшем себя в Архангельске.

Наконец, наступил долгожданный день. «Дорогая затея омских отцов города, двигавшаяся черепашьим шагом почти 5 лет, осуществилась», — пишет корреспондент «Степного края». 24 октября новый театр открыл сезон бессмертной комедией Гоголя «Ревизор». Долин подписал контракт с Городской Думой на три года. Труппу подобрал довольно сильную, в которой в разные сезоны работали тогда ещё молодые талантливые актёры И. А. Слонов (впоследствии нар. арт. РСФСР), по отзывам старожилов, замечательно игравший Ваську Пепла («На дне») и ряд других обра-

зов, М. М. Тарханов (впоследствии нар. арт. СССР), уже тогда отличавшийся блестящим исполнением ролей рабочего Слюдкина («Финка»), Градобоева («Горячее сердце»), Тихона («Гроза») и др.

Г. ОМОКЪ

Новый городской театръ.

ДИРЕКЦІЯ

Е. М. ДОЛЖИНА

Въ субботу, 24-го сентября 1905 год.

Открытие зимняго сезона

ТРУППОЮ РУСС. ДРАМАТИЧЕС. АРТИСТОВЪ

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЬ:

РЕВИЗОРЪ.

Комедія въ 5 д., соч. Гоголя.

Участвующіе: Г-жи Голодкова, Діаннина, Дольская, Донская, Ивановская. Г-г. Александровъ, Бѣловонь, Барскій, Боредиянъ, Вишневецкіи, Григорьевскій, Долинъ, Донской, Кастровскій, Корсаковъ, Плотниковъ, Покровскій, Рагозинъ, Сомовскій, С. Титовскій и др.

Режиссеръ Н. Н. Бельковъ

Костюмы собственн. издѣланы. Начало въ 8¹/₂ ч. в.

Слѣдующій спектакль въ воскресенье, 25 сентября.

Открытие зимняго сезона.

Открытие зимняго сезона.

1. Объявление об открытии нового городского театра. Газета «Степной край» от 21 сентября 1905 года.

В их творчестве остро звучали ноты социального протеста. В помощь себе, как постановщику, Должин пригласил старого, очень преданного театру и опытного режиссёра и актёра И. И. Белокопия.

Если обрадовалась омская публика появлению у неё такого театра, то не меньшую радость испытало старое провинциальное сибирское актёрство. Ему, привыкшему скитаться по неудобным, неуютным сценическим подмосткам Сибири, наконец, улыбнулось счастье — работать в настоящем большом культурном театре, где было тепло и светло, где самая обстановка располагала к творческому труду. С момента открытия сцена Омского театра являлась притягательным центром, куда стекались, сменяя друг друга, квалифицированные театральные силы старой провинции.

Шёл 1905 год, грозный год первой русской революции. К осени революционное движение охватило всю страну. Оно нарастало с огромной силой. «Народ бился на баррикадах от Ревеля до Одессы, от Польши до Сибири» (В. И. Ленин, Соч., т. 9, стр. 397, изд. 4-е).

В Омске, где революционное движение возглавлял пламенный большевик В. В. Куйбышев, проводивший непримиримую борьбу с меньшевиками, эсерами и буржуазно-либеральными партиями, начиная с сентября 1905 г., прокатилась волна демонстраций и забастовок, охватившая широкие слои трудящихся, в первую очередь железнодорожников и металлистов. Работала подпольная большевистская типография. Омск становился революционным центром Западной Сибири.

Общий идейно-политический подъём не мог не отразиться и на театре. Стремление к художественному обновлению, к оздоровлению и расширению репертуара, идейно-политическому углублению спектаклей отмечает деятельность долинской труппы на первом этапе антрепризы (1905/06 г.).

Репертуар долинской труппы, особенно первых двух сезонов, построен был в основном на классических произведениях русских и западных авторов и лучших пьесах новых драматургов. Так, наиболее интересными, значительными спектаклями 1905/06 г. были «Ревизор», «Горе от ума», «Дядя Ваня», «Лес», «Царь Фёдор Иоаннович», «Вишнёвый сад» и «Свадьба» (в один Чеховский вечер), «Дети Ванюшина», «Горячее сердце», «Катерина Маслова» (инсценировка по роману Толстого «Воскресенье»), «Жепитьба Белугина», «Без вины виноватые», «Уриэль Акоста», «Гамлет» (в переводе Полевого), «Разбойники» и замечательные горьковские пьесы — «На дне», «Мещане», «Дети Солнца», «Дачники», «Варвары» (повидимому более ранняя постановка в России, вопреки предполагаемой до сих пор постановки в «Современном театре» в Петербурге 6 апреля 1907 г.).

Особенное внимание критики и зрителей приковывали к себе постановки горьковских пьес, в особенности «На дне» и «Мещане» (режиссура Белокопя), которые появились на омской сцене в напряжённые дни 19—25 октября, когда, в связи с выходом царского манифеста (17 октября), забастовочное движение, «охватив почти всю страну, вплоть до самых отдалённых районов, охватив почти всех рабочих, вплоть до самых отсталых слоёв» (Краткий курс истории ВКП(б), стр. 74), достигло наибольшей силы. В Омске в эти дни была объявлена большая забастовка железнодорожников; рабочие, учащиеся, молодёжь, часть интеллигенции устраивали революционные демонстрации, сходки, летучие митинги, которые жестоко подавлялись карательными отрядами конной полиции.

В одной из рецензий омского критика рисуется то острое и сильное впечатление, которое спектакль произвёл на публику. По оценке рецензента, артисты глубоко прониклись образами



2. Новый каменный театр. 1905 год.

песы и играли сильно и воодушевлённо. «Глубокому впечатлению, — замечает рецензент, — способствовала сама пьеса, которая содержит в себе много-много светлых здравых мыслей, в которых и видится и слышится много голый истины и горькой правды» («Степной край», 25 октября 1905 г.).

«...Пьеса Горького — сама жизнь, но не серая обывательская... а сильная героическая, призывающая к созидательной работе всех, кто только может и хочет, а потому желательно, чтобы Долин повторил «На дне», а также в непродолжительном времени поставил и другие горьковские произведения», — заключает рецензент.

Это мнение свидетельствует о том, что горьковские постановки были осуществлены Белоконом не в натуралистических, а в подлинно реалистических тонах, благодаря чему в них подчёркивались идеи борьбы и протеста, заложенные в пьесах. Идеальный смысл горьковской драматургии на омской сцене не был приглушён.

Так шла в театре борьба за большую тематику, за новую идейную драматургию и за нового протестующего героя. В борьбе этой участвовали, как видим, и передовая критика, и сам театр, его актёры и режиссёры.

Огромное впечатление, которое производили на публику постановки пьес Горького, было не случайным явлением. После постановки в МХТ пьеса «На дне» обошла всю провинцию.

Однако, вскоре вышло специальное постановление цензурного управления, в котором говорилось, что без особого ходатайства местных губернаторов в каждом отдельном случае разрешения на постановку «На дне» даваться не будет.

Не ограничиваясь этим, в конце 1903 г. Министерство внутренних дел отдало специальное распоряжение: 1) всячески сопротивляться дальнейшему распространению на сцене пьесы «На дне» и 2) сделать редакторам местных газет соответствующее внушение. И всё же, как мы видим, несмотря на все заградительные мероприятия, спектакль «На дне» был поставлен в Омске и повторялся неоднократно с огромным успехом так же, как и другие пьесы Горького.

Обращение к Горькому означало в то время открытое и наиболее последовательное утверждение на сцене революционной тематики и нового революционного пролетарского героя.

«...Горький — безусловно крупнейший представитель пролетарского искусства, который много для него сделал и ещё больше может сделать», — писал В. И. Ленин в своих «Заметках публициста» в 1910 г. (Соч., т. 16, стр. 186, изд. 4-е). До высокого революционного пафоса поднимались горьковские спектакли, а также в значительной мере другие, пропагандирующие идеи борьбы за свободу и независимость человеческой личности. Таким пафосом борьбы в первых двух сезонах были насыщены, кроме «На дне» и «Мещан», «Дети солнца», «Варвары» и инсцени-

ровка повести Горького «Трое» и пьесы «Власть тьмы», «Катерина Маслова» (инсценировка по роману Толстого «Воскресенье»), даже «Уриэль Акоста» Гюцкова.

Осенью 1906 г., в период наибольшего революционного подъёма, в дни, когда по инициативе В. В. Куйбышева в Омске была созвана Западно-Сибирская конференция социал-демократических организаций, один из демократически настроенных омских критиков пишет: «Мы надеемся, что он (Долин. — С. Л.) в новом сезоне также пойдёт навстречу желанию публики и не забудет тех новых течений, которые так мощно ворвались в русскую жизнь вместе с волной освободительного движения» («Степной пионер», № 44, 1906 г.).

Политическая направленность этого требования ещё яснее проступает в другой статье того же критика. «Дело в том, что за этот год много воды утекло и омская публика (как и вообще все российские граждане) выросла вдвое. Заставили её вырасти все «прелести» российской конституции до военно-полевых судов включительно. Этот-то рост приходится констатировать, а раз это так, то необходимо считаться с тем, что публика, идя в театр, будет ждать уже большего, чем имела, и предъявлять другие требования и к артистам, и к декорациям. Она неминуемо потребует от артистов отзывчивости на то новое, что явилось в русскую жизнь, и если артисты вместе со своим директором пренебрегут этим требованием, то они рискуют играть только для себя» («Степной пионер», № 46, 1906 г.). Так, во весь рост вставал вопрос об общественном назначении театра и вокруг него разгоралась борьба: более передовая часть критики оспаривала у реакционной прессы право театра на злободневность, на защиту демократических идеалов, вместо развлечения сытых буржуа.

«Театр должен теперь больше, чем когда-либо, служить идее избавления общества от полицейского, бюрократического принципа в жизни... Он должен присоединиться к лучшим людям, и изображением на своей арене затхлого и невозможного старого «бесеменовского мира» возбудить в обществе отвращение к нему и показать путь к новой, светлой жизни», — утверждали демократически настроенные представители омской интеллигенции.

И эту роль в значительной мере омский театр выполнял.

В те грозные годы достаточно было одного слова в горячем монологе героя, чтобы оно как искра воспламенило наэлектризованную революционными настроениями демократическую часть зрителей. Не раз театр, место общественного сбора, превращался в очаг революционной агитации — с верхних ярусов и галлерей бросались листовки и прокламации, запевались запрещённые, «мятежные» песни, о чём свидетельствуют сохранившиеся в Омском архиве документы Омского полицейского управления, стремившегося пресечь мятеж и революцию.

Так, 15 января 1906 г. в театре были распространены прокламации «Ко всем» в количестве 500 экземпляров, изданные

Омским Комитетом РСДРП; 15 мая того же года в театре также распространялись революционные листовки. У одного из пойманных на «месте преступления» зрителей была найдена листовка, написанная Лениным (Соч., т. 8, стр. 521—523, изд. 4-е, «Три конституции или три порядка государственного устройства». Госархив Омской области, ф. 216, ед. хр. 27).

14 марта 1907 г. начальник Омского жандармского управления издал секретное предписание омскому полицмейстеру: «В городском театре в момент опускания занавеса с верхнего яруса разбрасываются в громадном количестве прокламации омского комитета РСДРП; необходимо срочно обнаружить виновных и принять самые решительные, самые активные меры для устранения беспорядков в театре» (Госархив Омской области, ф. 216, ед. хр. 11).

Но, несмотря на всё это, на спектакле «Орлёнок», по рассказу старожилов, после одного из монологов героя на галлерее началось пение Марсельезы и снова в зале закружились белые листки прокламаций.

Не только в идейном отношении, но и в отношении художественной культуры Омский театр эпохи первой пролетарской революции находился на подъёме.

Как правило (за редким исключением), Долин отменил развлекательные дивертисменты и весёлые пьески (шутки и фарсы) на разъезд. Правда, в антрактах и перед началом всё ещё по старинной, крепко укоренившейся традиции, играл казачий оркестр.

«Первые же четыре спектакля Долина, — отмечает местная критика, — завоевали себе общую симпатию публики. Как женский, так и мужской персоналы ведут игру ровно, выдерживают тип до конца, без шаржировки и излишнего увлечения, соблюдая общее единство и удивительную сыгранность. Это последнее свойство труппы Долина сразу бросается в глаза и много говорит относительно опыта как режиссёра, так и всех артистов» («Степной край», 1 октября 1905 г.).

В другой рецензии читаем: «Исполнение труппой Долина в большинстве продуманное, налицо единство исполнителей, некоторый ансамбль, выдержанность типа, очень недурные художественные штрихи».

Знаменательно и такое утверждение критики:

«Во всей обстановочной части представлений Е. М. Долин задался мыслью следовать приёмам, привычкам, рисункам Московского Художественного театра, где подвизается яркая звезда театрального мира К. С. Станиславский» («Степной край», 15 сентября 1905 г.).

Суммируя эти и целый ряд других впечатлений от долинской труппы и её спектаклей в целом, можно сказать, прежде всего, что это было не простое добросовестное и серьёзное театральное предприятие, но и передовое по тому времени, впитавшее и пре-

творившее, по мере возможности для провинции, на сцене основные принципы передового театрального искусства.

Новый подход антрепренёра к делу сразу же сказался и на внешнем оформлении спектаклей. Долин, по отзывам прессы, не стремился сокращать расходы за счёт художественного качества, не пытался бить на дешёвые внешние эффекты. Наоборот, он старался создать культурный спектакль и не жалел средств на постановки.

Несмотря на то, что к открытию нового каменного театра был изготовлен целый комплект основных декораций, в некоторых случаях, для так называемых «обстановочных» пьес, Долин заказывал полное новое оформление и костюмы. Например, для предполагавшихся в сезоне спектаклей «Дон-Жуан» Алексея Толстого и «Вильгельм Телль» Шиллера были приобретены полная обстановка и декорации работы столичного художника Г. Панова.

В работе над многими пьесами (главным образом Чехова, Горького, современных авторов) театр, как уже отмечалось выше, пристально присматривался к тому, что делалось на сцене Московского художественного театра, поднявшего знамя борьбы с театральной рутинной, знамя новых творческих идей и стремился к демократизации искусства. Приверженцем этих новых творческих принципов был, повидимому, наиболее вдумчивый режиссёр группы И. И. Белоконов, работа которого над горьковскими спектаклями получила такую высокую оценку.

Кроме внешнего оформления, подчинённого главной задаче — дать реальную картину жизни, Белоконов старался перенести на омскую сцену утверждаемую Станиславским «правду жизни», искренность переживаний актёра, психологическое оправдание его сценического поведения.

Благодаря этому спектакли, поставленные Белоконом, отличались культурой исполнения, единством настроения, всем тем, что характеризует наличие режиссёрской работы в современном понимании слова, как она сложилась на практике и в теории деятелей МХТ.

Но самым ценным в этих спектаклях было то, что это стремление к «правде жизни» не свелось к натуралистическому заклинию бытовых и психологических деталей. Идеинный смысл, насыщенность, целеустремлённость действия, поднимающаяся порою до революционного пафоса (например, в горьковских спектаклях), умело были донесены до зрителя, причём не за счёт отдельного выдающегося исполнителя, а за счёт ансамбля в целом, за счёт воплощения этой идеи каждым исполнителем. И в этом была, конечно, большая заслуга режиссёра Белоконоя.

Не легко было провинциальным режиссёрам ломать старые шаблоны постановок, приучать актёров, сотни раз игравших роли в основных репертуарных пьесах (классических и современных), к новым мизансценам, к новым творческим задачам единого замысла. Привыклише отвечать только за себя, многие провинциаль-

ные актёры невольно сопротивлялись «навязыванию» им режиссёрского замысла. Приведение к одному знаменателю всех разрозненных элементов театра (игры актёров, внешнего оформления, музыки и пр.) требовало более длительного репетиционного времени, т. е. дополнительных расходов. А антрепренёры неохотно шли на такие дополнительные расходы. Вот почему даже единичные удачи в области режиссуры и новых приёмов постановки, отдельные объединённые общей идеей, общим замыслом, спектакли, с соответствующими, специально сделанными декорациями являются значительным достижением русской театральной провинции начала XX века.

Этот отрадный факт, наблюдаемый на сцене в период антрепризы Долина, выдвигает Омский театр в ряд самобытных, интересных для того времени провинциальных творческих коллективов.

Однако, к концу 1907 г., вместе со спадом революционного движения, идейная направленность долинского театра меняется. Реакционные элементы стремятся использовать мощное оружие сценического искусства в своих целях. Даже весьма умеренная антиклерикальная, не выходящая за рамки буржуазно-либеральной критики пьеса Протопопова «Чёрные вороны» была снята по особому телеграфному предписанию от 16 декабря 1907 г. министра-вешателя Столыпина, которое гласило: «В Омск генерал-губернатору. Благоволите сделать распоряжение о снятии с репертуара пьесы «Чёрные вороны» (Центр. Гос. историч. архив Каз. ССР, ф. 64, д. 3434, по старой описи).

Постепенно репертуар долинской труппы и весь характер исполнения становятся иными. Серьёзная драматургия во главе с Горьким оттесняется. Театральные афиши начинают пестреть «новинками» вроде инсценировок по роману Конан Дойля «Шерлок Холмс», салонными комедиями — Зудермана «Среди цветов», Гартлебена «Презрение женщине» и т. д.

«Постановкой комедии «Презрение женщине» в 2 д. Гартлебена и фарса «Ночь г-жи Монтенсон» в 3 д. сочинения Пальмского дирекция нового городского театра побаловала и «господ буржуа»... «Необходимо признаться, что очень многие зрители ругались», — отмечает рецензент «Степного края».

Такие спектакли были уступкой реакции, наступившей после революционного подъёма 1905 г.

Несколько иным, более завуалированным видом отступления от активной передовой позиции, которую занял в период революционного подъёма театр Долина, являлось большинство внешне обстановочных пьес, например, такой пышный и торжественный спектакль, как «Камо грядеши», оформленный со всей доступной роскошью и помпезностью, с детальным изображением античного быта.

О резком поправении долинского театра свидетельствует и постановка «Идиот» (инсценировка Крылова и Сутугина по из-

известному роману Достоевского). Спектакль этот уводил зрителя от борьбы в дебри психологического анализа. Не даром Горький в тёмные годы реакции выступил на страницах большевистской газеты «Правда» с такой резкой и гневной критикой постановки «Весны» (по одноимённому роману Достоевского) на сцене Московского Художественного театра.

Это были явления общего порядка — наступление реакции на фронте искусства.

ГЛАВА VI

Борьба реакционных и демократических тенденций в Омском театре в период между двумя революциями. Гастроли „Передвижников“, Комиссаржевской, Варламова, Давыдова, Орленега и других. Кризис русского провинциального театра перед Октябрем.

Долинская антреприза закончилась в 1908 г. Вслед за Долиным на омской сцене вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции перебивало несколько крупных деятелей провинциального театра. Надо отметить, что все последующие антрепренёры Омского театра были так же, как и Долин, не просто дельцами, но и актёрами и режиссёрами, всё же заинтересованными в какой-то мере и в художественных результатах антрепризы.

На смену Долину пришёл Н. Д. Кручинин, державший одновременно с омским театры в Казани и Самаре (с 1908/09 по 1910/11 гг.). Вслед за ним — Д. О. Заречный (с 1911/12 по 1913/14 гг.). Затем — Н. И. Дубов, непосредственно связанный с крупнейшим и культурнейшим провинциальным деятелем — реформатором русского театра Н. Н. Синельниковым (с 1914/15 по 1916/17 гг.), после Дубова (с 1917/18 по 1918/19 гг.) сменил театр П. К. Невский и, наконец, в 1919 г. последним антрепренёром на омской сцене явился П. П. Медведев, заключивший несостоявшийся впоследствии контракт на три года (до 1921 г.), тот самый Медведев, который 26 лет тому назад открывал новую страницу театральной истории Омска, ознаменовавшую утверждение в городе постоянного, из сезона в сезон существующего, профессионального драматического театра.

За годы этих антреприз несколько раз резко менялась общественно-политическая обстановка в России, что находило отчётливое выражение в деятельности Омского театра.

Период работы Кручинина и Заречного совпал с мрачной эпохой послереволюционной реакции. К моменту вступления Ду-

была началась первая империалистическая война. Деятельность Невского, а затем и Медведева проходила в период февральской и Октябрьской революции, расшатавших, а затем разрушивших до основания устои царской капиталистической России; загремели они гражданской войны.

Такова историческая почва, на которой развивалась театральная жизнь города между двумя революциями.

Остановимся бегло на некоторых наиболее интересных и наиболее характерных её моментах.

Труппа Кручинина состояла из 72 актёров, кроме оркестрантов, и обслуживала 2 города — Омск и Самару. Месячный бюджет (жалованье труппе в обоих театрах) достигал громадной суммы даже для крупного провинциального дела — в 20 000 рублей.

Антреприза Кручинина совпала с годами так называемой столыпинской реакции. «Наступление контрреволюции шло и на идеологическом фронте. Появилась целая орава модных писателей, которые «критиковали» и «разносили» марксизм, оплёвывали революцию, издевались над пей, воспевали предательство, воспевали половой разврат под видом «культы личности» (Краткий курс истории ВКП(б), стр. 96—97).

Кручининский репертуар, как в зеркале, отражал все черты «эпохи безвременья». Огромное большинство пьес этого трёхлетия (1908—1910 гг.) посвящено узкосемейным и половым вопросам, смакует темы разложения семьи, модные проблемы «живого товара» и пр. Часто это были такие бездарные ремесленные подделки (переводные и отечественные), как «Искушение» — Потапенко, «Звезда нравственности» — Протопопова, его же «Рабыни веселья», «Жёны» — Айзмана, на шумевшая драма Батайля — «Обнажённая», «Комедия брака» — Юшкевича, «Ведьма» — Трахтенберга, сенсационная новинка Смурского — «Дети XX века» («Огарочники») и др.

Характерно появление в репертуаре чисто модернистских, реакционно-упадочных пьес, трактующих философско-психологические проблемы «смысла жизни», «роковой предопределённости». Этими мистическими настроениями эпохи реакции проникнуты драмы Пшибышевского, Ф. Сологуба и др.

В Омске в те годы шли «Потёмки души» («История болезни Пытоева») — Трахтенберга, «Король ног» — миниатюра Ге, «Дьявол» («Чорт») — Мольнара, «Прощальный ужин» — Шницлера, «Гибель Содомы» — Зудермана, «Мелкий бес» по одноимённому роману Ф. Сологуба. Не случайно в эти годы совершенно не ставился Горький. И когда однажды на сцене всё же появилась пьеса «На дне», то критик назвал её «забытой пьесой» и отметил, что она прошла бледно, без подъёма и «не вызвала к себе никакого интереса».

Классика занимала в репертуаре Кручинина незначительное место. За ней закреплялось название «скучной», «отжившей» и

в этом выражалась острая идейная борьба с глубоким содержанием и передовыми стремлениями русского театра. И всё же театр не без боёв сдавал свои демократические позиции. Было осуществлено несколько значительных постановок, главным образом, в бенефисы более культурных актёров, — «Иванов», «Дядя Ваня» — Чехова, «Смерть Ивана Грозного» и «Царь Борис» — А. К. Толстого, «Женитьба Белугина» — Островского и Соловьёва, «Отелло» и «Юлий Цезарь» — Шекспира, «Власть тьмы» — Л. Толстого и др.

В третий сезон по инициативе режиссёра Рахманова были организованы регулярные воскресные утренники для учащейся молодёжи. «И только тогда скучная и отжившая классика нашла себе, наконец, полезное применение», — писал рецензент.

Образовательная цель этих постановок подчёркивалась вступительными рефератами об авторе и его творчестве, которые делались преподавателями омских гимназий. Юной публике были показаны «Не всё коту масленица», «Бедность не порок», «Правда — хорошо, а счастье — лучше» — Островского, «Мёртвые души» — Гоголя и др.

Так складывался репертуар.

Активное участие сибирского пролетариата в освободительном движении побудило царское правительство обратить на Сибирь «особое» внимание и применить все возможные меры «успокоения» и «усмирения» вплоть до «чрезвычайной охраны» и военного положения. Карательные отряды жестоко расправлялись с революционными рабочими. В страхе перед «крамолой» закрыт был целый ряд газет.

«Местный генерал-губернатор Шмит «действует», — писал «Сибирский обозреватель» в журнале «Сибирские вопросы» (№ 39—40, 1909 г.), — издаёт постановления, запрещает, разносит, повелевает». Омский союз «Михаила Архангела» находился под его покровительством. Этот же черносотенный «союз» в Томске, например, ставил спектакли, в которых изображал на сцене «примерную смертную казнь».

Шмит издал специальное постановление для учащихся, от данных «благодарным» начальством чуть ли не под надзор полиции.

Так, им запрещалось участвовать в театре в качестве статистов, устраивать на сценах учебных заведений спектакли, концерты, литературно-музыкальные вечера, доступные для публичной публики и учащейся других учебных заведений, организовывать какие-либо кружки и общества.

В борьбе со «Змеем революции» сибирские власти доходили до таких курьёзов, что в Усть-Каменогорске сожгли чудесный театральный занавес народного дома только потому, что на нём был изображён Таврический дворец — место, где заседала «крамольная», по оценке черносотенцев, II Государственная Дума (!?).

В результате — в жизни Омска наступили «безнадёжные сумерки, апатия, упадок общественных и культурных интересов. В эти сумерках редко, редко вспыхивали огоньки».

Таковыми «огоньками» в культурной жизни были единичные спектакли 1908/09 гг. протестующего, героического плана, всё же поставленные в то время труппой Кручинина. Среди них самым ярким был спектакль о Степане Разине, которого, по отзывам старожилов, замечательно играл артист Петров-Краевский. Интересно, что из двух имеющихся в то время пьес на эту тему — Навроцкого и Полевого — театр выбрал (по воспоминаниям участника этого спектакля П. С. Некрасова) вторую, более революционную, но на афише выставил имя первого автора, так как лишь этот вариант был разрешён цензурой.

В этом спектакле, в безудержно весёлой русской пляске, впервые выступил на сцене в качестве артиста молодой рабочий, плотник из мебельного цеха Пётр Некрасов, ныне заслуженный артист республики, более 20 лет своей творческой деятельности отдавший омской сцене.

Таковыми же спектаклями, как «Степан Разин», благодаря центральным образам бунтарей, были — «Сон на Волге» Островского, «Маскарад» Лермонтова, «Разбойники» Шиллера и др. Эти пьесы будоражили зрителя не потому, что прямо вскрывали язвы общества, как это было в пьесах Горького и некоторых других авторов, не потому, что указывали на реальные пути устранения социального зла, а по общему романтическому пафосу «ниспровержения» всякого деспотизма и угнетения человеческой личности. Главным носителем этих идей в них являлся центральный герой — образ мужественного, смелого, непокоряющегося человека, бросающего вызов угнетателям.

Именно этот период, после революции 1905 г., можно считать моментом рождения того провинциального типа актёра-романтика, трагика по преимуществу, который нашёл себе наиболее яркое выражение в творчестве Рыбакова, Россова, Мамонта-Дальского, Адельгеймов. К этому типу принадлежал и Петров-Краевский. Такие актёры одни принимали на свои плечи весь «идейный груз» спектакля. Они одни в эти мрачные годы по самому характеру своего романтико-героического дарования выполняли функции идейных истолкователей драмы, подменяя собой весь режиссёрско-актёрский ансамбль спектакля.

Общей чертой, объединяющей все сценические создания Петрова-Краевского, была их огромная внутренняя сила, сила ниспровержения, сила протеста, волевая напряжённость, страстность чувств и мыслей, необычайная целеустремлённость в действие. Ему чужды были раздвоенность, нерешительность, физическая или духовная слабость забитой, растерявшейся обывательской личности эпохи реакции.

Именно за эту силу, поднимавшуюся до призыва к разрушению устоев, Петров-Краевский пользовался огромной любовью у

широких слоёв учащейся и рабочей молодёжи, заполнявшей галерею и балкон театра. Это была именно та публика, которая позже, 7 ноября 1910 г., в день смерти Льва Николаевича Толстого, на вечернем спектакле «Трильби» Ге встала и в «знак траура по великому писателю земли русской», не склонявшему головы перед сильными мира сего, покинула зрительный зал, в то время как остальная часть сытых и довольных буржуа, заполнявших партер и ложи, топала и кричала, чтобы несмотря ни на что представление состоялось.

Спектакли с участием Петрова-Краевского, насыщенные романтическим пафосом протеста, были в годы реакции единственным откликом театра на запросы демократического зрителя, но и они носили отвлечённый характер и далеко не имели того значения, которым отмечены были в своё время, например, постановки пьес Горького.

После Кручинина омскую антрепризу снял П. О. Заречный.

Главным режиссёром у Заречного был А. А. Туганов (ныне народный артист Азербайджанской ССР).

Труппа Заречного продолжала ту же линию, что и кручининская, — линию постепенного ухода от социально-политических тем, ухода от действительности, столь характерную в годы реакции для большей части растерявшейся мелкобуржуазной интеллигенции.

Репертуар Заречного, за исключением нескольких классических пьес («Вишнёвый сад», «Таланты и поклонники» и другие), в основном состоял из бытовой, на узкосемейные и психологические темы драмы («Гвардейский офицер», «Вторая молодость», «Власть плоти», нашумевшая «Мирра Эфрос» и т. д.). Дальнейшее углубление реакции сказалось в характерном для этих лет полном исчезновении из репертуара романтической и героической линии, представителем которой был Петров-Краевский.

Во всём чувствуется приглушённость, приглаженность, нивелированность чувств, стремлений. На первый план выдвигаются такие спектакли, как «Синяя птица» — Метерлинка, «Эдип» — Софокла. В них, пожалуй, впервые для Омска формальный режиссёрско-постановочный эксперимент занял доминирующее место. Искание новой, неожиданной театральной формы, как таковой, за счёт идейного, общественно-политического звучания спектакля — вот что становится основой этих постановок.

Феерически оформленная метерлинковская сказка (не без влияния известной постановки Московского Художественного театра) повествовала об ускользающем, как синяя птица, человеческом счастье. Античная трагедия «Царь Эдип» также уводила зрителя от действительности.

Эти с невиданной до того в Омске пышностью и яркостью обставленные спектакли стремились к одному: отвлечь зрителя от реальной жизни, от революционной борьбы.

Но всё же, несмотря на эти реакционные тенденции, Омский театр осуществил на своей сцене в 1911 г. постановку новых пьес Горького «Чудаки» и «Васса Железнова», а в 1912 г. — «Мещанин», которые вызвали горячий отклик в передовых кругах зрителей, но были встречены молчанием буржуазной критики.

Также значительным событием в жизни театра был спектакль этого сезона «Живой труп» Толстого (с Тугановым в роли Феди Протасова).

«Нельзя не отметить, — пишет рецензент «Омского вестника» (от 28 октября 1911 г.), — что каждый раз, когда идёт сцена допроса Феди Протасова следователем, при словах Феди: «Как вам не стыдно?» — публика порывается аплодисментами выразить своё сочувствие Феде, но с огромным усилием удерживается от этого, чтобы не прослушать слов допрашиваемого. По окончании спектакля вызовом Туганова-Феди нет конца».

Ещё более значительным явлением на сцене Омского театра можно считать постановку долго бывшей под запретом драмы Сухово-Кобылина «Отжитое время» («Дело»). Отмечая особенно яркую подачу образа Тарелкина, местный критик пишет в целом о пьесе: «Сильная, меткая обрисовка типов высшей и низшей бюрократии настолько жизненна, что в значительной степени придаёт ей черты современности».

Заречный, как мы уже упоминали выше, пробыл в Омске до 1914 г. Его сменил Дубов, уполномоченный крупнейшего в то время провинциального антрепренёра Синельникова. Дубов принял театр в первый год империалистической войны. Репертуарный рынок тогда наводнился буржуазно-шовинистической драматургией. Новый театральный сезон в Омске открылся псевдопатриотической новинкой Леонида Андреева «Король, закон и свобода». Затем были поставлены: «Священная карьера», «Таланты завоевателя», «Генеральша Матрёна», «Измаил» и др.

Кроме упомянутых уже псевдопатриотических пьес большое место в репертуаре Дубова, впервые в таком количестве, занимали развлекательные бульварные жанры, пошлые фарсы, комедии, водевили.

На следующий сезон Дубов сделал упор в репертуаре на сильно развившуюся и пользующуюся огромным успехом в годы реакции и военной депрессии интимную семейную драму, проникнутую упадническими настроениями и написанную в импрессионистской манере. Наиболее яркое и полное выражение эта тематика получила в пьесе Сургучева «Осенние скрипки» (1914 г.). Основной мотив её — старость уступает молодости, а молодость неизбежно переходит в старость; выхода нет, стремиться не к чему. Отсюда бесцельность, покорность. Этой-то модной новинкой, во многом определившей последующее построение репертуара, и открыл второй сезон Дубов.

За ней последовал такой «боевик» 1915 г. уголовно-адаптерного характера, написанный в «пинкертоновском» стиле, как

«Вера Мирцева», где интимно-психологические мотивы сочетаются с занимательным уголовным сюжетом, и целый ряд старинных пьес, уводящих в «милое прошлое»: «Два подростка», «Дармоедка», «Вторая молодость», «Меблированные комнаты королевы» и т. п. В завершение прошёл «Идиот» (инсценировка по роману Достоевского) и «Враги» Арцыбашева.

В этом безидейном репертуаре тонули «Три сестры» Чехова, «Без вины виноватые» Островского, «Гамлет» (в бенефисе Ардарова, ныне заслуженного артиста Тат. АССР) и другие редкие классические постановки.

Предприимчивый и энергичный антрепренёр Дубов делал всё, чтобы привлечь к себе публику. Для удовлетворения вкусов пресытившейся крупной буржуазии по понедельникам устраивались специальные спектакли, состоявшие из одних миниатюр самого легкомысленного содержания.

В отчёте журнала «Рампа и жизнь» (№ 5, 1916 г.) корреспондент П. П-ев сообщает, что «В материальном отношении городской театр идёт исключительно. За три с половиной месяца — 42 000 рублей несмотря на сильную конкуренцию пяти кино, театра Миниатюр и драматической труппы в коммерческом клубе».

1916/17 г. Дубов продолжал начатую им линию насаждения буржуазно-обывательской и реакционной драматургии.

Февральская революция не нарушила заведённых театральных порядков и сменивший Дубова Невский не внёс ничего нового ни в репертуарную линию театра, ни в художественное качество исполнения.

В период от февраля к октябрю театр Невского, в угоду буржуазному обывателю, ставил безидейные пошлые пьесы: «Благодать», «Братец Ионушка», «Дама из Торжка», «На жизненном пиру», «Милые призраки», «Хочу любить», «Погибшая девчонка». В коммерческом клубе труппой Маргер-Мирецкой перед самыми тревожными для Омска ноябрьскими днями, когда Красная Гвардия сражалась с восставшими мятежниками из школы прапорщиков, разыгрывались комедии: «Пассажир», «Провинциальный пациент» и «Исполнительный лист», а в драмтеатре «боевик» великого князя Константина Романова «Царь Иудейский» откровенно-религиозного содержания.

В жизнь Омска этого периода большое разнообразие и оживление вносили гастролёры. Сибирь в эти годы положительно была наводнена всевозможными гастролёрами. Они приезжали с труппами и в одиночку, играли в окружении своего ансамбля и в коллективе местного театра.

«Орбита для театральных светил в наше сибирское захолустье, — по выражению корреспондента «Рампа и жизнь», — пролегла ещё в конце прошлого столетия с проведением железной дороги».

Так, после описанных уже гастролей Чарского и Федотовой (1896/97 г.) в Омск приезжала Яблочкина с труппой актёров Малого театра и давала спектакли в помещении Сичкарёвского театра. В 1905 и 1908 гг. гастролировал М. М. Петипа с труппой. В 1907 г. впервые были в Омске братья Адельгейм, неоднократно приезжавшие и позже.

В 1910 и 1913 гг. приезжал актёр и драматург Александринского театра Г. Г. Ге с труппой (автор популярных пьес «Трильби» и «Казнь»). Большим праздником для омичей был приезд осенью 1909 г. Первого драматического передвижного театра под руководством ныне народного артиста республики П. П. Гайдебурова.

«Передвижники» в те годы, в противовес буржуазно-обывательскому репертуару и откровенно развлекательным тенденциям упадочного театра, пропагандировали русскую и западную классику и передовую современную драматургию, стремились к созданию цельных художественных постановок.

Была в Омске в 1909 же году и В. Ф. Комиссаржевская, оставившая глубокий след в памяти омичей. За нею в 1910 г. приезжали мастера русской сцены К. Варламов и П. Орленев, затем Давыдов, который привёз запрещённую пьесу Сухово-Кобылина «Дело».

Позже, в 1915/16 г., состоялись гастролы труппы Корша, Инсаровой-Рощиной, артиста Александринского театра Апполонского, братьев Васильевых и др.

Наиболее передовые из гастролёров знакомили омичей с новинками репертуара, с высокими достижениями русского театрального мастерства. Но они не могли вывести театр из идейно-художественного тупика.

Так, накануне Великой Октябрьской социалистической революции омский театр, растеряв все свои бывшие идейно-художественные позиции, постепенно скатывался всё глубже и глубже в болото беспринципности, пессимизма, растерянности, развлекательства и глубокого творческого застоя.

«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания», — писал В. И. Ленин в 1905 г. в своей статье «Партийная организация и партийная литература» (Соч., т. 10, стр. 30, изд. 4-е).

В развитии буржуазного театра, как и всего искусства, отразились глубочайшие противоречия капитализма.

Оторванная от народа, от интересов и запросов трудящихся масс буржуазная культура впала в полную зависимость от «денежного мешка» и разлагалась, будучи не в состоянии создать что-либо ценное. В Сибирском театре это усугублялось ещё характерной для царской России отсталостью окраин.

Всё это привело театральную культуру накануне революции в Омске к краху. Лицемерное противопоставление кастового буржуазного искусства искусству «общедоступному» сводилось на деле к стремлению затормозить культурное развитие народа.

Постепенная утрата демократических стремлений толкала театр к бездействию, к пошлости, а порою и к воинствующей защите реакции, как это было с постановками «Идиота», «Шарманки сатаны», «Царя Иудейского» и пр.

В отношении художественном, провинциальный театр в целом, правда, не знал той пропасти изощрённого формализма, который царил в ряде столичных упадочных театральных «кругов» того времени.

«Провинция далеко стояла от исканий «нового театра», — пишет рецензент «Омского вестника» (от 31 мая 1909 г.), — с его теориями модернизма, стилизации, упрощения, «смерти быта», «оголения идеи в символе» и т. д. Она стояла вне битвы «за» и «против» режиссёрской диктатуры».

Смысл выдвинутого в то время махровым идеологом формализма врагом народа Мейерхольдом тезиса «о режиссёре-диктаторе», тезиса, перепевавшего теории реакционных деятелей буржуазного театра, таких, как Г. Крэг и др., являлся оружием в борьбе с передовыми традициями глубоко идейного и реалистического русского искусства, форпостом которого являлись лучшие театры страны — Малый и Московский Художественный.

Всё это голое формотворчество и трюкачество было в самом существе своём чуждо и враждебно полнокровному сценическому творчеству и не прививалось в массе русского актёрства. Такие спектакли, как «Синяя птица» или «Эдип», были на омской сцене исключением.

Зато другая опасность — опасность натурализма находила для себя удобную почву в провинциальном театре.

Засилие быта, пошлое и грубое смакование натуралистических деталей в бульварных фарсах, растворение героического пафоса в интимном психологизме и уголовщине, «провинциальный штамп» — всё это являлось выражением загнивания буржуазной культуры. Но всё же и здесь, на сцене Омского театра, находили своё выражение элементы демократической культуры, пробивались ростки революционного сознания, шла борьба за новую тематику и нового пролетарского героя.

Волны революции 1905 г. подняли на гребень ряд пьес Л. Толстого и других авторов — резко обличительного характера, и новаторскую драматургию Горького — «Мещане», «На дне», «Дети солнца», «Дачники», «Варвары» и инсценировку повести «Трое». Такое количество горьковских пьес в театре было редким явлением на периферии. С именем Горького связано появление в театре нового героя истории — сознательного рабочего, носителя идей пролетарской революции, которые были выражены в словах Нила — «права не дают, права берут».

После революционного подъёма 1905—1906 гг., в период углубления империалистических противоречий и разгула жесточайшей реакции, несмотря на все царские «заградительные» цензурные рогатки, в театре продолжалась борьба за идейное искусство.

Омский театр сумел всё же осуществить в это, по выражению Горького, «самое бездарное десятилетие в жизни русской интеллигенции», постановки ряда пьес Чехова, Островского, Толстого, Сухова-Кобылина и четыре драмы Горького «На дне», «Мещане», «Чудаки», «Васса Железнова», показав тем самым, что великие традиции идейности русского искусства нельзя было окончательно убить никакими репрессиями.

В актёрской среде сильны были глубоко реалистические основы творчества, основы, передававшиеся из поколения в поколение и крепко связанные с подлинной народностью русского искусства.

Наследником именно этих лучших передовых традиций русского театра явился нарождающийся советский театр, открывший новую эру в истории мирового театрального искусства.

ГЛАВА VII

Октябрьская революция и начало советского культурного строительства (декабрь 1917—июнь 1918 гг.). Спектакли Омского Союза профессиональных артистов драмы. Кризис буржуазного театра в период господства временного белогвардейского правительства и диктатуры Колчака. Первые шаги советского театра в Омске после изгнания Колчака. План организационных мероприятий Губполитпросвета и работа отдельных театров (1-й Гостеатр, Губпоказтеатр, Экревте) в восстановительный период. Постановка „Мистерии Буфф“ Маяковского. Борьба партии с проявлениями буржуазной идеологии в театре в период изгнания. Пьесы советских драматургов—„Виринея“ Сейфуллиной, „Воздушный пирот“, „Конец Криворыльска“ Ромашова, „Шторм“ Билль-Белоцерковского на омской сцене.

Октябрьская революция всколыхнула широкие слои трудящихся масс Омска. На выборах в Омский Совет рабочих, крестьянских и солдатских депутатов большинство получили большевики. Омск стал революционным центром, средоточием партийного и советского строительства всей Западной Сибири. Здесь находились Западно-Сибирский Совет рабочих и крестьянских депутатов, Краевой Продовольственный Совет, штабы Красной Гвардии и Красной Армии, Войсковой Совет казачьих депутатов; здесь происходили Западно-Сибирские съезды Советов, различные краевые совещания и т. д.

Молодая советская республика, возникающая на развалинах русского капитализма, открыла совершенно новые перспективы для развития искусства — «национального по форме, социалистического по содержанию». Большевицкая партия и органы власти, возглавив культурное строительство страны, поставили театр на службу народу, сделали его «частью общепролетарского дела» (В. И. Ленин). Уже в ноябре 1917 г. был издан декрет Совета Народных Комиссаров, по которому театры передавались в

ведение отдела искусств при только что организованной Государственной комиссии по просвещению.

Омская большевистская партийная организация, находясь в невероятно трудных условиях, всё же уделяла большое внимание культурному строительству. На заседаниях городского комитета партии в марте 1918 г. разбирались вопросы народного просвещения и др.

Однако, широкий разворот культпросветработы в Омске затормозился на время, вследствие разгоравшейся в Сибири гражданской войны и вторжения интервентов.

После установления Советской власти, в декабре 1917 г., несколько спектаклей для рабочего зрителя было поставлено силами Союза профессиональных артистов драмы (ОСПАД), в которых участвовали артисты и режиссёры из труппы Невского. Давались спектакли «Гроза», «Василиса Мелентьева», «Дни нашей жизни», «Светит, да не греет». Наряду с этим продолжала процветать оперетта и спектакли в коммерческом клубе самого низкого пошиба, потакавшие вкусам крупной и мелкой буржуазии.

Сам же Невский продолжал в тот период постановки всё того же «Царя Иудейского», «Сына императора» и тому подобных вещей.

В конце мая 1918 г. начался подготовленный Антантой чехословацкий мятеж, положивший начало англо-американской интервенции в Сибири; 5—6 июня происходили кровопролитные бои под Омском в Марьяновке; 7 июня Омск был захвачен белогвардейцами и стал резиденцией контрреволюционного Временного Сибирского правительства, а затем Колчака.

В этих условиях Невский провёл свой второй сезон (1918/19 г.). Вот его праздничный новогодний репертуар: «Казнь», «Дневник падшей», «Петербургские трущобы», «Ресторан I-го разряда», «Шарманка сатаны», «Обнажённая», «За монастырской стеной», «Женщина с улицы», новинка Бастунича «Наука любви» с эпиграфом: «Когда идёшь к женщине — не забудь захватить с собой плётку» и т. д.

Оторвавшись от народа, театр потерял всякое ощущение совершающихся на его глазах исторических событий. Лира со скрещёнными пальмовыми ветвями на марке Невского должна была символизировать его служение «чистому искусству» и полную «независимость» от всякой политики. В действительности театр Невского осуществлял самую подлую политику угождения наиболее реакционно настроенной белогвардейской публике. Это было время разнузданной колчаковской реакции, время белого террора, заливавшего кровью рабочие окраины города и подавлявшего малейшие революционные вспышки в деревне. Большевистская партийная организация в Сибири была вынуждена уйти в подполье, откуда не прекращала своей борьбы с внутренней и внешней контрреволюцией.

Военно-полевые суды Колчака выносили в массовом количестве смертные приговоры большевикам и сочувствующим Советской власти. Карательные отряды разъезжали по области, преследуя всяческую «крамолу». Белогвардейский Омск «веселился»!

Когда кончилась антреприза Невского, Городская Дума заключила договор с уже известным омичам антрепренёром Медведевым сроком с 1 сентября 1919 г. по 15 июля 1921 г.

Но антреприза Медведева так и не состоялась. В новый сезон театру не суждено было открыться. По ордеру коменданта города от 23 августа 1919 г. театральное помещение было реквизировано и занято под постой колчаковской бригады. Это было в последние месяцы кровавой диктатуры Колчака, когда героическая 5-я Красная Армия, развивая наступление, приближалась к Омску.

14 ноября 1919 г. Омск был окончательно очищен от белогвардейцев.

Приход Советской власти застал в городе многих деятелей искусства, влачивших всё это время жалкое существование, испытавших на себе ужасы колчаковского режима.

Хищническое хозяйничанье Колчака привело Сибирь и, в частности, Омск к тяжёлой экономической разрухе. Всё городское хозяйство было дезорганизовано, в Омске свирепствовала тифозная эпидемия.

Местные органы Советской власти и партийная организация бросили все силы на ликвидацию страшного колчаковского наследия и полную перестройку хозяйственной и культурной жизни города.

В этой трудной и сложной обстановке, буквально с первых же дней восстановления Советской власти, Губревком начинает привлекать работников искусства к советскому строительству.

В провинциальной хронике журнала «Жизнь искусства» (№ 4, 1920 г.) напечатано сообщение Союза драматических и музыкальных писателей из Омска о том, что «в ногу с продвижением нашей армии всюду удивительно быстро налаживаются спектакли, совершенно было заглохшие в Сибири во время владычества белых. Театр в этот период почти бездействовал. Процветали, что очень характерно, одни кафе-шантаны и варьете».

В специальном решении Омский Губревком предписывал немедленно начать регистрацию артистов, музыкантов, художников. При отделе народного образования возник подотдел искусств.

Существовавшие до того в Омске Западно-Сибирские профессиональные союзы — сценических деятелей, оркестровых музыкантов, деятелей арены и кино — объединились. На собрании был избран губернский комитет Всероссийского профессионального союза работников искусства.

«То, что мы получили в наследство от колчаковщины, было пародией на театр, издевательством над искусством... А массы

тем временем рвались в театр. Они искали здесь не только развлечения, но и художественного и политического просвещения», — писала газета «Рабочий путь» (7 августа 1921 г.).

Певцы и музыканты, среди которых в тот момент находились в Омске оперные артисты Пиатрович, Баначич, Цветов и другие, с первых же дней вступления в Омск Красной Армии приняли живое участие в устройстве концертов на митингах, в клубе Омской дивизии, в гарнизонном собрании, в городском театре для массового военного и рабочего зрителя.

Тяга широких трудящихся масс и красноармейской аудитории в эти бурные годы к искусству была огромная.

Труднее дело обстояло с драмой. Правда, уже работали Малый народный театр (в помещении Кристалл Паласа) и Большой (так был назван тогда городской театр). Представления были бесплатные. П. П. Медведев с первых же дней установления Советской власти получил возможность возобновить свою работу. Собрав имеющихся в городе артистов, он начал давать спектакли. Однако, как сообщает в «Вестнике театра» (№ 55, 1920 г.) омский корреспондент, «постановки труппы Медведева оставляют желать много лучшего. Главное — «хозяева» сцены видимо с трудом применяются к новой публике, красноармейской и рабочей, к её потребностям и вкусам».

При всём искреннем сочувствии Советской власти со стороны лучшей части художественной интеллигенции Омска нельзя было, конечно, ждать немедленной перестройки театра.

«Культурная задача не может быть решена так быстро, как задачи политические и военные», — говорил Ленин на II Всероссийском съезде политпросветов в 1921 г. Эту же мысль Владимир Ильич подчёркивал ещё ранее в статье «Успехи и трудности Советской власти»: «...Задача — как соединить победоносную пролетарскую революцию с буржуазной культурой, с буржуазной наукой и техникой, бывшей до сих пор достоянием немногих, задача, ещё раз скажу, трудная» (Соч., т. XXIV, стр. 68, изд. 3-е).

Политика коммунистической партии в области театра была направлена к последовательному приобщению художественной интеллигенции к новому революционному миропониманию, способствовала укреплению во вновь нарождающемся советском театральном искусстве подлинно реалистической направленности.

Чтобы вытянуть театр из того болота безидейности и мещанского разложения, в которое он скатился в предреволюционные годы, необходимо было провести целый ряд организационных мероприятий, коренным образом меняющих старые театральные устои, необходимо было развернуть большую работу среди деятелей искусства.

Предстоял сложный и медленный процесс морального пересоздания представителей старой интеллигенции, при котором, по словам Ленина, «они будут сами собой вовлечены в наш аппарат, сделаются его частью».

В соответствии с декретом Совнаркома от 26 августа 1919 г., подписанным В. И. Лениным, о национализации театров и объединении всего театрального дела, в Омске была проведена национализация театрального здания и его оборудования.

«В распоряжение уполномоченного было передано здание, которое только с внешней стороны напоминало театр,—сообщает газета «Рабочий путь» от 10 сентября 1921 г., — внутри оно напоминало запылённый, загрязнённый амбар. Декораций никаких, если не считать один каким-то чудом уцелевший павильон японского стиля, да несколько небольших разрозненных вставок».

В Омске началась перестройка всей театральной системы.

Омский Губполитпросвет составил план своей работы на зимний период 1920/21 г., объединив под своим руководством все театры Омской губернии; частная аренда театров категорически отменялась. План работы намечался обширный и очень интересный с точки зрения принципиальных установок и организационных форм, выражающих преобразовательную политику первых лет Советской власти в области театра.

Театральное искусство должно было впервые стать действительно доступным для самых широких масс народа.

«В губернии, — записано в плане, — будут организованы 14 театральных предприятий, из которых один — Экспериментальный революционный театр (Экревте) предположено полностью содержать (субсидировать) за счёт государства. Остальные поступят в эксплуатацию непосредственно губполитпросветом».

Наиболее детально в этом плане разработан был проект так называемого экспериментального революционного театра Экревте, стоящего в основном на пролеткультовских позициях.

Помимо Экревте в план Губполитпросвета была включена организация Губернского Показательного театра классических и новых революционных постановок, целью которого было служить примером для широкой сети быстро растущих самодеятельных театров. При Показательном театре учреждалась студия для подготовки руководителей деревенских и рабочих драматических кружков и передвижных театров губернии.

Кроме того, на базе старого городского драматического театра создавался Первый Государственный Советский театр, объединявший в своих стенах оперу* и драму. В Малом театре должна была работать оперетта и эстрада.

* Останавливаться на опере мы не можем, так как задача данной работы — исторический обзор развития драматического искусства. Но необходимо отметить, что опера сыграла положительную роль в ознакомлении широких трудящихся масс Омска с лучшими оперными произведениями русских и западных композиторов. За два года существования оперы (в 1924 г. её перевели в Новосибирск) были осуществлены «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Дубровский», «Снегурочка», «Паяцы», «Севильский цирюльник», «Фауст», «Кармен» и др.

Для осуществления этого плана и общего управления и руководства театрами, при Губполитпросвете учреждается специальное управление театрами.

Таковы первые организационные шаги по перестройке всей системы ведения театрального дела с самого начала укрепления Советской власти в Омске.

Дальнейшее развитие и осуществление этой новой системы производилось уже в театральной практике последующих лет восстановительного периода, наступившего в жизни нашей страны после окончания гражданской войны.

В сезоны 1920—1922 гг. видное положение в Омске занимал самый крупный и основной Первый Государственный Советский театр. Открытие его состоялось 16 ноября 1920 г. «Грозой» Островского.

Что же представлял собой коллектив этого театра и как он проявил себя в течение сезонов 1920—1922 гг.?

Руководителем театра был Н. Н. Шестов, работавший в Омске несколько лет подряд до революции в помещении Коммерческого клуба; режиссёры — Аблов, Степанов-Колосов (ныне заслуженный деятель искусств).

«Труппа наша, — читаем мы в отчёте театра («Рабочий путь», 18 сентября, 1921 г.), — будучи набрана из актёров, находившихся в первые месяцы после изгнания Колчака в Омске, поражала своим изобилием резонёров и блистательным отсутствием трагика и актёра, мало-мальски годного на роли первого героя».

«Ясно было, что вместо заманчивых планов, которые окажутся неосуществимыми... надо использовать все средства и силы, чтобы театр в первом же году своего существования стал на прочные ноги и начал, хотя бы в скромных размерах, выполнять определённую просветительную работу».

Прежде всего надо было восстановить материальную часть (декорации и пр.). Организованы были свои цеха. Собственная парикмахерская мастерская изготовила до 250 париков. Костюмерная сшила до 1 350 отдельных частей и целых костюмов. Приобретено у частных лиц, принято в виде пожертвований и получено от советских органов до 1 200 единиц туалетных принадлежностей. Сапожная мастерская приготовила разной новой обуви около 100 пар. Реквизита сделано более 600 предметов и т. д.

В первом сезоне 1920/21 г. был поставлен ряд больших пьес: «Василиса Мелентьева» — Островского, «Женитьба» — Гоголя, «Сполошный зык» — Юрьина, «Горе от ума» — Грибоедова, «Гроза» — Островского, «Дон-Жуан» — Мольера, «Стакан воды» — Скриба, «Романтики» — Ростана. Кроме того — несколько мелких пьес: «Зелёный попугай» — Шницлера, миниатюры «Клоун» — Куприна и «Белый ужин» — Ростана.

Во втором сезоне были поставлены: «Женитьба Фигаро» — Бомарше, «Смерть Ивана Грозного» — А. К. Толстого, «Свадьба Кречинского» — Сухово-Кобылина, «Потонувший колокол» —

Гауптмана, «Псиша» — Беляева и «Ряса» — Потапенко, а также были возобновлены «Горе от ума» и «Дон-Жуан».

Репертуар, как мы видим, в высшей степени неравноценный как по своему идейному содержанию, так и по художественным достоинствам.

Руководители театра держались той точки зрения, что перед театром стоят одни лишь просветительные задачи, и поэтому стремились, чтобы в репертуаре прежде были представлены все виды и жанры драматической литературы и в различных по стилю и подходу постановках, которые познакомят нового неискущённого зрителя со старой культурой. Таким образом, не идейную устремлённость пьес, а жанровое и стилевое многообразие их театр считал главным в своей работе.

В результате — идейное раскрытие социального содержания даже таких глубоких реалистических произведений, как драмы Островского, обеднялось, а порою и искажалось.

В вышедших двух номерах омского журнала «Искусство» напечатаны обзорные театральные статьи (за подписью «Дядя Ваня»), которые дают такую оценку работе театра:

«Постановки, — пишет «Дядя Ваня», — разнохарактерные. Их крайние «полюсы» — натуралистические постановки: «Гроза», «Сполошный зык», «Женитьба», «Смерть Ивана Грозного» и условные: «Дон-Жуан», «Романтики», «Зелёный попугай», «Белый ужин», «Клоун». Первые — внешне чистенькие, «грамотные», всё у них как будто бы на месте. В смысле же выявления содержания, идейной глубины пьес — о них не приходится говорить с восторгом. Например, в «Грозе» прежде всего нет подлинного драматизма в образе Екатерины. Исполнители играют в «ажурно-бытовых» тонах, что мало помогает выявлению смысла драмы. И лишь Баской — типичный и живой Дикой, Некрасов — бойкий и интересный Кудряш и, пожалуй, Сумарокова — задорная Варвара — дали кое-что от Островского. Общего тона пьесы не было. В этом же роде, бытово и скучно, но ещё более шаблонно (в духе постановок губернских антреприз старого времени) прошли «Василиса Мелентьева» и другие пьесы».

Не повезло на сцене Омского театра и новой историко-революционной пьесе «Сполошный зык» Юрьина, рисующей фигуру народного героя русской истории Степана Разина. Такие пьесы, построенные на эпизодах героической борьбы народных масс, появились в большом количестве в первые дни Октября и пользовались любовью и популярностью рабочей и крестьянской аудитории.

Это были первые ростки советской драматургии, которые несли уже в себе основные её черты — партийность, народность, широкий общественный охват явлений, защита интересов рабочих и крестьян, агитационная действенность.

Режиссура театра подошла к этому новому сценическому материалу по старинке, не смогла наполнить действие волнующим

революционным пафосом событий. В спектакле отсутствовала творческая страстность, напряжённость и массовость, а главное — чёткая политическая направленность.

По отзывам прессы, спектакль «Сполошный зык» оказался «...несколько растянутым и скучным. Большое количество эпизодов, вялость и несобранность действия, а также неумение нашей старой режиссуры ставить революционные пьесы — ослабили впечатление».

«Не было и мощной фигуры Разина, — пишет «Дядя Ваня», — Баской играет в резонёрской манере. Оживление вносил только трогательный образ брата Разина — Фомки, который очень убедительно и ярко сыграл Некрасов».

Как видим, героико-революционная тема спектакля «Сполошный зык» не помогла коллективу театра выйти из идейно-творческой ограниченности и не получила того общественного резонанса, на который могла бы рассчитывать по самому характеру пьесы.

Неопределённость, неясность, политическая расплывчатость позиции Первого Государственного Советского театра в этот ранний период его существования с особенной силой сказались и в другой группе спектаклей, объединённых общим признаком условности постановочных приёмов. Наиболее показательным в этом отношении был «Дон-Жуан» Мольера, занявший первое место по количеству спектаклей.

«Мольеровский спектакль, — пишет «Дядя Ваня», — был слабой копией режиссёра Мальшета с известной постановки Александринского театра».

Подчёркивая условность сценического действия, режиссура пыталась «соединить» актёра с публикой и разрушить реалистическое восприятие событий пьесы. Она поместила по бокам сцены прислужников-суфлёров, ввела слуг просцениума — маленьких арапчат, занавес был упразднён, декорации, мебель переставлялись на глазах у зрителей и т. д.

Неоправданные формалистические и эстетские ухищрения не передавали колорита эпохи и мольеровского стиля, а только усугубляли пышную и фальшивую помпезность, лишая спектакль обличительной силы, а игру актёров — искренности, правдивости и простоты.

Идейная сущность комедии совершенно пропадала за внешней условностью постановки.

Придавая огромное значение культурному наследию прошлого и стараясь сохранить и передать победившему народу все величайшие достижения отечественного и мирового искусства, партия и правительство всячески поддерживали лучшие старые театры, ставя перед ними как одну из первых задач — познакомить широкие массы с произведениями русских и западных классиков, со старым реалистическим актёрским мастерством.

Но коллектив Первого Омского Гостеатра драмы не вполне справился даже с этой задачей, хотя имел в своём составе группу

хороших актёров (в том числе Баской, Суханов, Некрасов, Рагозин, Мартынов, Соломина, Ленина, Писарева, Миганович и др.). Правда, он в основном ставил классику, но выбрана она была далеко не вся по признаку её общественной и художественной значимости.

Как мы видели, сама трактовка пьес и исполнение не стояли на должном идейно-художественном уровне. В театре чувствовался ещё слишком тяжёлый груз старых натуралистических традиций и различных эстетских и условно-формалистических влияний буржуазного упадочного искусства.

Эти идейно-творческие колебания Омского театра первых лет Октября, отсутствие в его взглядах классового, партийного подхода особенно ярко сказались в решении вопроса о созвучии с современностью.

Поставив себе целью знакомить нового зрителя с достижениями старой дореволюционной культуры, более отсталая часть коллектива театра тормозила его обращение к новым произведениям, которые начали появляться в те годы. Эти произведения были насыщены большими политическими и гуманистическими идеями, в них выдвигался на сцену новый герой-борец, человек труда, тесно связанный с народом, и утверждались принципы партийности советского искусства. Они пользовались в рабочей и крестьянской аудитории, находившей в их тематике созвучие своим собственным мыслям и переживаниям, большой любовью и популярностью.

Агитационно-воспитательная роль советской драматургии уже на раннем этапе её развития была очень велика. Однако Омский театр на первых порах избегал новых пьес.

Подводя итоги работы театра, критик уже упомянутого журнала «Искусство» (№ 1, 1922 г.) писал: «Первые же практические видимые шаги театра вызвали ряд недоуменных вопросов. Линия «поведения» его мало кому была понятна. И вот в Центропечати была назначена дискуссия о гостеатре. Немного народу собралась она, но всё-таки на двух больших заседаниях гостеатру пришлось получить удары и «справа» и «слева»... Театральный коллектив яростно оборонялся, мобилизовав опытных защитников. Но когда кончилась дискуссия, вопрос о деятельности и намерениях гостеатра не стал яснее, хотя он, так сказать, официально и признал себя «академическим».

«...Итак, академичность — есть последняя позиция театра! — не без горечи, явно порицательно, заключает критик. — Конечно позиция «академичности» в таком случае удобна для него. За «академичностью», как за нерушимой стеной, наиболее часто скрывается застой, иногда именуемый себя весьма звучно «традицией». Но в наше яркое, животрепещущее время это, может быть, самая опасная плоскость работы».

Таков приговор критики. И действительно, позиция театра страдала аполитичностью, двойственностью и выражала отсталые

настроения части старой интеллигенции в первые годы революции.

Ссылка деятелей Омского театра на «академичность» являлась в действительности псевдоакадемичностью и означала, с одной стороны, выдвижение в качестве основной своей творческой задачи бережное отношение к классическому наследию, с другой — определённую выжидательную тенденцию, пренебрежение к своим политико-воспитательным задачам, идейную шаткость и засорённость эстетскими устремлениями.

Однако, каждый вечер прекрасное здание Омского театра загоралось огнями. У театрального подъезда царило радостное оживление; партер, ложи, ярусы наполнялись шумной (впервые в истории Омска бесплатной) рабочей и солдатской аудиторией, которая не могла в конечном счёте своими новыми свежими реакциями не оказать влияния на идейный рост деятелей театра. За сезон 1921/22 г. театр посетили 150 000 зрителей, концертами обслужено было до 70 000 человек.

Кроме Первого Государственного Советского театра, в Омске одновременно существовало ещё несколько художественных коллективов, как было предусмотрено в вышеизложенном организационном плане.

При ТЕО Губполитпросвета (в помещении нынешнего кино «Гигант») функционировал Малый народный театр или, как его называли, Второй драмтеатр под руководством Арнольдова. Репертуар этого театра, представлявший собою смешение всех жанров и направлений, был метко назван в прессе «окрошкой» и отличался полной политической беспринципностью. Ставились «Шут на троне», «Перед рассветом», «Красная мантия», «Отрезанный ломоть», «Жорж Данден».

Гораздо интереснее и принципиальнее организовано было дело в Губернском Показательном театре, работавшем в помещении нынешнего ТЮЗа. Идея его с самого начала 1920 г. зародилась и лелеялась несколькими передовыми деятелями искусства в Омске. Во главе его встал В. А. Рославлев, опытный театральный работник (инструктор народных театров). Целью этого нового начинания было создать идейный и художественный центр для руководства самодеятельными коллективами и рабочими клубами.

Огромный интерес народа к искусству вылился в те годы в росте художественной самодеятельности. Один за другим возникали самодеятельные театральные кружки в городе и в деревне. Возглавить это замечательное культурное движение было настоятельной необходимостью.

В основе работы Показательного театра лежали три тезиса:

«1) играя на своей небольшой сцене, театр должен дать понять зрителю, что и на маленькой сцене можно достигать больших творческих результатов, даже при упрощённых декорациях в сукнах;

2) репертуар строится из пьес классических, историко-бытовых и новых революционных, созвучных переживаемому времени;

3) труппа подбирается не из опытных профессионалов, а почти исключительно из театральной молодёжи, которая увлекается театром серьёзно, ради большого будущего искусства».

В формулировке последнего пункта сказалось стремление отмежеваться от старой театральной «богеми», театрального мещанства, желание опереться на молодое поколение, которое легче воспримет новые задачи пролетарского театра. Это была борьба за новые кадры.

В центр внимания молодого театра ставится идейное осмысление драматургического материала, его значимости для народа.

Работа над пьесой проходила в обстановке серьёзных обсуждений с привлечением общественности и зрителей: устраивались публичные предварительные чтения пьес, обсуждался характер постановок и тому подобное; по окончании спектакля организовывались творческие дискуссии.

Труппа Губернского Показательного театра не блистала известными именами, но все её участники стремились к единой цели: поискам новых сценических форм (не в формальном, а в идейно-творческом понимании) в решении театральных образов и к осуществлению такого репертуара, который и по художественным качествам своим, и по идейному содержанию отвечал бы запросам рабочего зрителя.

Поэтому и спектакли были сделаны очень любовно и привлекали своей обдуманностью и серьёзностью.

Показательный театр поставил пьесы Островского «Бедность не порок», «Женитьба Белугина» и «Доходное место», причём, в отличие от постановок Островского на сцене Первого Государственного Омского театра, в них подчёркивалась их сатирическая, обличительная сущность, что и вызывало сочувственную реакцию аудитории. Отпадало само собой мнение об устарелости, изжитости Островского, которую провозглашали реакционные деятели буржуазного театра начала XX века.

Кроме того, Показательный театр удачно поставил народную драму Карпова «Рабочая слободка», «Проклятое зелье» — Поттеше, «Новая жизнь» — Потапенко, «Зори» — Верхарна.

Среди других новшеств этого театра надо отметить и рефераты перед началом каждой пьесы, причём эти вступительные слова иллюстрировались представлением всех действующих лиц. Это играло определённую культурно-просветительную роль.

Впервые была развёрнута в Омске такая широкая массовая работа вокруг театра. Устраивались специальные лекции на творческие темы и дискуссии зрителей для вовлечения рабочей аудитории в круг вопросов искусства. Так, например, был сделан доклад на тему о новом советском театре, вызвавший оживлённые прения. Показательный театр пользовался популярностью и любовью зрителя, распространял в рабочей и крестьянской среде

театральную культуру, поддерживал и консультировал быстро растущую самодеятельность. Он сыграл значительную роль в формировании идейно-творческого сознания тогдашнего театрального Омска и представлял собой наиболее передовой и серьёзный театральный коллектив, стоящий на правильных реалистических и партийных позициях.

Кроме этого художественного коллектива, как мы уже упоминали выше, в Омске была сделана ещё одна попытка создания нового театра — Экревте, которому было отведено здание бывшего Общественного собрания. К нему примкнули все самые «левые» театральные силы города, мечтавшие о театре исканий, театре-новаторе, поднимающем знамя борьбы со штампом и рутинной за пролетарское искусство.

Газета «Рабочий путь» от 21 сентября 1921 г. поместила творческую декларацию Экревте.

«В самом наименовании театра есть уже указание о характере его работы: в нём, во-первых, будут производиться опыты новых постановок, нового подхода к драматическим произведениям и, во-вторых, репертуар будет состоять из пьес, отражающих революционные идеи или рисующих революционные факты», — говорилось в декларации. «Пьесы, отображающие ход и внутреннюю сущность Октябрьской революции во всем её величии и объёме, а также и в исторической перспективе подготовки её и дальнейшего развития — это первый цикл пьес Экревте. Для этой цели пока намечены: «Мистерия Буфф» — Маяковского (2-я редакция), «Зори» — Верхарна, «Каин» — Байрона». Но вслед за выбором репертуара предстояла другая, не менее важная и, пожалуй, более трудная работа — организация самого творческого коллектива и практического воплощения этого репертуара на сцене. С этой работой руководители экспериментального театра не справились.

«Организаторы театра Готлиб, Горский и другие утвердили план деятельности Экревте, составили труппу, начали репетиции... Но беспочвенность многих формальных устремлений, недоговорённость между собой и также неумение поставить дело на крепкий финансовый базис — подорвали его с самого начала. Экревте развалился за две недели до предполагаемого открытия», — писал «Дядя Ваня» в своей обзорной статье в журнале «Искусство».

Одной из основных причин развала этого театра было непонимание глубокой преемственности развития культуры, роли классического наследия в процессе формирования нового пролетарского искусства. Намеченный репертуар, насыщенный большим общественным содержанием (главным образом — за счёт Маяковского), в смысле сценического решения во многом оказался в плену сугубого формализма и не нашёл себе соответствующего театрального выражения. Именно от этой ошибки мудро предостерегал Владимир Ильич Ленин молодых деятелей советского театра в своём «Проекте резолюции о пролетарской культуре»,

неоднократно выступая против «лабораторного», «ретортного» «изготовления пролетарской культуры».

«...Марксизм завоевал себе своё всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что он, марксизм, отнюдь не отбросил ценнейшие завоевания буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал всё, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая (практическим опытом) диктатуры пролетариата как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры.

...Неуклонно стоя на этой принципиальной точке зрения, Всероссийский съезд Пролеткульта самым решительным образом отвергает как теоретически неверные и практически вредные всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации...» (Соч., т. XXV, стр. 409, изд. 3-е).

В опубликованном в «Правде» 1 декабря 1920 г. специальном письме «О пролеткультах» ЦК РКП(б) указывал, что во главе пролеткультов в последнее время встали «футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии», которые «под видом пролетарской культуры рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые извращённые вкусы (футуризм)». Центральный комитет партии раскрыл и осудил в письме антимарксистскую реакционную сущность деятельности этой группировки. Политика партии в тот ранний период развития советского театра заключалась в организационном сочетании бережного отношения к лучшим достижениям старой театральной культуры с поддержкой ростков нового пролетарского революционного искусства. Непонимание этой мудрой политики привело некоторых сценических деятелей в сети чуждых буржуазных влияний и явилось причиной идейно-творческого крушения и Омского Экспериментального театра.

Однако, безусловно ценным начинанием Экревте была, к сожалению, неосуществлённая постановка «Мистерии Буфф» Маяковского. В этом спектакле должны были по замыслу сочетаться элементы героической фантастики и реального быта, рождённого Октябрём, острой сатиры и революционного пафоса. Весь зал должен был стать ареной действия. Балкон использовался как «небо». Сцена изображала «землю». Штурм представлял собою — «героическое движение масс, увлекавшее в едином порыве за собой всю публику».

После расформирования Экревте, ведущая группа его работников была переведена в Первый Советский драмтеатр.

При ближайшем и активнейшем участии «экревтевцев» в Омске было всё же осуществлено в день четвёртой годовщины

Октябрьской революции, 7 ноября 1921 г., одно из ранних в Советском Союзе сценических воплощений «Мистерии Буфф» Маяковского. Об этом интересном спектакле не осталось почти никаких сведений, кроме рецензии в газете «Рабочий путь» за 10 ноября 1921 г., в которой утверждалось: «Свежим воздухом повеяло в нашем затхлом Гостеатре. Правда, постановка Мистерии — заслуга не Гостеатра, а Экренте, и если бы она шла в этом последнем, то, конечно, получилось бы гораздо лучше».

Однако оплоту старого «академизма» этой постановкой замечательной пьесы лучшего талантливейшего поэта нашей советской эпохи В. В. Маяковского был нанесён серьёзный удар.

В следующем сезоне (1922/23 г.) в репертуар первого гостеатра был включён целый ряд крупных классических произведений: «Ревизор», «Плоды просвещения», «Обрыв», «Три сестры», «Без вины виноватые», «Отелло», «Разбойники», «Коварство и любовь», «Мария Стюарт» и др. 250-летие театра было отмечено постановкой пьесы Островского «Комик XVII столетия». Вместе с тем на сцену попал «Павел I», потянувший за собой целую серию запрещённых до революции пьес о лицах царской фамилии, — «Николай II», «Пётр III и Екатерина II» и др., в которых под видом разоблачения правящей верхушки старого общества смаковались анекдотические дворцовые истории. Ставились кроме того «Человек воздуха», «Измена», «Легенда старого замка», «Чудо святого Антония» и т. д.

От этой разноликой плеяды псевдоисторической и мещанской драмы резко отличалась постановка философско-политической и антирелигиозной пьесы Луначарского — «Королевский брадобрей». Хотя и в абстрактно-романтической форме, эта постановка являлась большим шагом вперёд на пути создания созвучного современности остро-политического спектакля. В сознании коллектива театра намечался сдвиг в сторону преодоления объективизма.

В резолюции XII съезда партии в 1923 г. по вопросам пропаганды, печати и агитации говорилось о театре: «Необходимо поставить в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм. В этих целях необходимо, привлекая соответствующие силы как в центре, так и на местах, усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса» («ВКП(б) в резолюциях и решениях», ч. I, стр. 512).

Руководствуясь требованием партии, театр стремился отразить современность в патетических, монументальных образах, создать агитационный спектакль, проникнутый духом борьбы, народности, героизма.

Однако, не всегда эти попытки завершались успехом. Так, 12 марта 1923 г. была поставлена написанная ещё до революции

и запрещённая царской цензурой пьеса «Гимн труду», в которой за левой фразой скрывались идейно вредные тенденции.

На страницах печати («Рабочий путь», 14 марта 1923 г.) эта постановка была справедливо осуждена: «Пьеса «Гимн труду», — писал рецензент, — символическая, в ней пролетарское мировоззрение ставится вверх ногами. Героиня пьесы «Идея» в образе изящной девы находится в плену у «Капитала», — представленного в виде владельца богатого замка. «Идея» скучно в замке. Однажды из окна своих палат она увидела «Труд» в лице сильного мускулистого рабочего. Она зовёт этого простолюдина к себе и тот похищает её из замка. В дальнейшем «Идеей» увлекаются все прислужники «Капитала» — «Комендант» замка, изображённый в виде жандармского генерала, «Защитник прав» и даже тюремщик — «Старое время». Под влиянием «Идеи» рабочие восстают против «Капитала», но «Капитал» при помощи «Коменданта» и «Прогресса» в лице инженера расстреливает восставших. Однако, «Идея» внушает умирающему рабочему примирение и всепрощение и «Труд» подносит «Коменданту» пальмовую ветвь мира. В заключение все переходят на сторону «Идеи», кроме «Капитала», и пьеса оканчивается апофеозом, где под знаменем III Интернационала (?!) рядом с «Идеей» и «Свободой» стоят «Жандармский генерал» и прочие прислужники «Капитала» при всех своих атрибутах. Такова эта «революционная» постановка, безусловно вредная и нетерпимая на сцене советского театра. «Пьеса «Гимн Труду» способна только забивать, а не развивать революционное сознание и поэтому должна быть немедленно снята с репертуара», — писал рецензент «Рабочего пути».

Такой пьесой, ошибочной её трактовкой театр в корне искажил историческую правду в духе самой реакционной буржуазной идеологии.

Более удачной и идеологически более выдержанной была осуществлённая к пятилетию Октябрьской революции постановка пьесы местного автора Громова — «Великий канун», представлявшая собой ряд картин, воссоздающих героические события революционного октября (в Кремле, на баррикадах и др.).

Так медленно преодолевались ошибки и происходила перестройка Омского театра, его постепенное приближение к разрешению задач современности.

В течение одного сезона (1923/24 г.) Омск оказался совсем без драматического театра, ввиду того, что Губполитпросвет не смог произвести на свои средства необходимого капитального ремонта театрального здания и для покрытия этих расходов временно отдал его в эксплуатацию под кино.

Однако уже в 1925 г. в Омске был организован драмколлектив под управлением К. Э. Олигина, репертуар которого оказался очень пёстрым. Большое место в нём занимали слезливые мещанские мелодрамы и другие пошлые пьесы, рассчитанные на вкусы нэпманской публики.

В резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (от 18 июня 1925 г.) партия призвала к решительной борьбе с буржуазными влияниями в области искусства, оживившимися в первые годы нэпа. В 4 пункте резолюции говорилось: «Как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно не прекращается она и на литературном фронте».

Партия указывала при этом, что задача в данный период состоит в том, чтобы подлинной марксистской критикой антипролетарских, антисоветских явлений в искусстве добиться их вытеснения новыми художественными произведениями, воспитывающими массы в духе социализма.

В пункте шестом говорилось: «Пролетариат должен, сохраняя, укрепляя и всё расширяя своё руководство, занимать соответствующую позицию и на целом ряде новых участков идеологического фронта».

Буржуазные влияния сказались в Омске на постановках таких пьес с нэпмановской ориентацией, как «Джек — сын кокотки», «Две сиротки», «Парижские нищие», «Петербургские трущобы», серия дворцовых пьес о царях — «Первый Романов», «Последняя Романова», «Александр I и декабристы» по Мережковскому.

На фоне этих мешанских безидейных постановок выгодно выделялись социальным звучанием пьесы Луначарского «Канцлер и слесарь», «Поджигатели», поднимавшие историко-социальные проблемы и стремившиеся дать верное партийное освещение классовой борьбы в эпоху империализма.

Ещё более значительным событием в этом сезоне оказалась постановка «Виринеи» Сейфуллиной, означавшая поворот в сторону конкретно-реалистического отражения действительности. В правдивых реалистических образах в ней рассказывалось о новых отношениях в деревне, о росте сознания крестьянской массы. И театр правильно подошёл к решению этой задачи. В спектакле убедительно раскрывалось раскрепощение забитой деревенской женщины от вековых предрассудков, пробуждение её к деятельному труду на общую пользу под влиянием новых условий жизни, которые принесла с собой Советская власть. В простых и глубоких реалистических образах оживала на сцене недавно пережитая эпоха гражданской войны.

Видное место заняла и социальная сатира на нэпманскую накипь — спекулянтов и дельцов в новой советской бытовой комедии Ромашова «Воздушный пирог». «В спектакле, — отмечает критик («Рабочий путь», 6 октября 1925 г.), — театр хорошо раскрыл борьбу честных советских людей с этими «дельцами» всех мастей, присосавшимися к соваппарату». Остро были очерчены яркими сатирическими красками, правдиво вскрывающими их социальную сущность, образы Рака, Обрыдлова, Ильи Коромыслова и др. «У публики, — заключает автор статьи, — спектакль пользуется большим успехом».

Из классики были поставлены «Свадьба Кречинского», «Воевода», «Горе от ума», «Король Лир», а также «Ревизор», в котором театр попытался преодолеть чисто бытовые и водевильные традиции и разрешить его в плане более острой сатиры.

Постановка «Ревизора» вызвала споры. Критика в основном приветствовала её: «Прорыв векового шаблона в провинциальном театре — большая редкость, которую нельзя не отметить». Осуществлена была также постановка пьесы Горького «На дне».

В следующем, 1926 г., среди всё ещё пёстрого репертуара («Маркидантка Сигарет», «Тётка Чарлея», «Восьмая жена Синей бороды», «Стакан воды») на омской сцене появились новые пьесы советских драматургов, трактующие современную тематику уже не в отвлечённо романтических, как у Луначарского, тонах, а в плане глубоко реалистическом, продолжающем линию, представленную «Виринеей».

На первом месте среди этих пьес стоит «Шторм» Билля-Белоцерковского и «Конец Криворыльска» Ромашова. Обе эти пьесы отражали суровую и величественную эпоху гражданской войны и начала восстановительного периода. С небывалой силой показан был в них мужественный характер нового героя истории — победившего пролетариата, его преданность революции, его высокие идеи, непреклонная воля, организованность, спаянность, выдержка. Образ большевика, преобразующего мир на подлинно справедливых началах, выдвинутый советской драматургией середины 20-х годов в «Виринее», в «Шторме» и других произведениях, являлся носителем совершенно новой идеологии и новой морали, неразрывно связанных с основными жизненными интересами народа, с борьбой за коммунизм.

Местная критика («Рабочий путь», 4 ноября 1926 г.) отмечала эти спектакли как лучшие в сезоне, в особенности «Шторм», за «яркие современные образы предукома, матроса и др., созданные на сцене, за размах взятой темы и многих вопросов, напряжённость и массовость действия, за чёткую политическую направленность и убедительное художественное оформление (наиболее удачна была сцена субботника, проходившая в районе железной дороги, на фоне вагонов и движущихся платформ)».

В работе театра наметился крутой перелом, явившийся результатом острой идеологической борьбы, имевшей место в театральной практике того времени. На почве нэпа оживились кулацко-реставраторские тенденции. Под руководством партии советский театр преодолевал эти враждебные влияния, утверждал на сцене новую драматургию — носительницу передовых идей ленинизма.

В журнале «Новый зритель» (№ 48, 1927 г.) помещено сообщение о том, что омская газета «Рабочий путь» 1 и 4 ноября 1927 г. провела дискуссию о местном театре на тему — «Куда ведёт нас театр?» Отмечая значительное продвижение театра вперёд в отношении освоения новой драматургии, газета пишет:

«Но не только обогащение нашего репертуара пьесами, созвучными эпохе, можно поставить в заслугу театру; это продвижение имеется и в художественном оформлении, и в сценическом исполнении. Каждая постановка говорит о продуманности, тщательности, желании избежать рутинности, что знаменует движение вперёд». Газета предложила театру взять курс на современный репертуар, в частности, на пьесы, отражающие сибирскую жизнь. В части организационной газета рекомендовала введение системы выездов театра в рабочие клубы и районы области для сближения с массовым пролетарским зрителем.

Оргполитпросветом также был проведён широкий диспут на тему — «Какой нам нужен театр?», привлёкший много участников и прошедший очень оживлённо.

Начался новый этап развития Омского театра, переживавшийся в это время всем советским театральным искусством в целом, ознаменованный широким развитием новой драматургии, окончательным утверждением на сцене советской тематики, активной политической ролью искусства в социалистическом строительстве.

ГЛАВА VIII

Укрепление позиций театра в первый период социалистической индустриализации страны (1927—1929 гг.). Связь с рабочим зрителем. Высокоскоростной советский репертуар („Броненоезд 14-69“ Вс. Иванова „Разлом“ Лавренёва, „Любовь Яровая“ Тренёва и др.). Формалистические срывы в истолковании классики. Театр в годы первых сталинских пятилеток. Рецидивы эстетства и формализма в деятельности „Синтетического театра“ (1932—1936 гг.). Роль ВКП(б) в борьбе с враждебными влияниями в области искусства и укреплении метода социалистического реализма.

Сезон 1927/28 г. в Омском театре начался под лозунгом «Искусство в массы». В журнале «Новый зритель» (№ 52, 1928 г.) была помещена заметка о деятельности омского театрального коллектива.

В заметке говорилось, что «работа протекает с исключительным материальным и художественным успехом».

«Ещё год тому назад, — пишет корреспондент, — в сезон 1926/27 г. драма влачила жалкое существование. Смешанный «кассовый» репертуар, с включением всякой заваляшки вроде «Генриха Наваррского» и тому подобных пьес мещанско-слезливого репертуара, привлекал в театр нэпманско-обывательскую публику, да и то в весьма ограниченном количестве. Играли по 2—3 премьеры на неделе и еле-еле сводили концы с концами. Нынче же создан тесный контакт с рабочим зрителем и общественностью города (через профсоюзы, введение «рабочей полосы», организацию передвижных касс). Эта линия привела к сокращению количества премьер (за полтора месяца было 4 премьеры) и, следовательно, к более продуманной и детальной проработке пьес. Посещаемость в среднем 90 процентов». Широкое развитие общественно-массовой работы театра, выезды актёров на производство, диспуты по спектаклям, доклады о новых постановках и усиленная борьба за чёткость и выдержанность репертуара — в направле-

нии советско-революционных и классических произведений — повысили интерес к театру, сосредоточили на нём внимание.

Сезон открылся пьесой Тренёва «Любовь Яровая»; вслед за ней прошёл целый ряд новых советских пьес: «Шторм», «Бронепоезд 14-69», «Человек с портфелем», «Разлом», «Пурга», «Лево руля» и др. Из классических произведений были поставлены «Бесприданница», «Вишнёвый сад», «Власть тьмы», «Ревизор».

Пресса внимательно следила за ходом театральной работы. Театр вошёл в орбиту общественного контроля. На страницах «Рабочего пути» (№ 98, 1927 г.) появилась статья: «Больше двух месяцев тому назад прозвучал первый в зимнем сезоне удар гонга. Коллектив драмы поднял занавес... И первые строки нашего обзора мы с радостью отдаём констатированию факта: артист нашёл своего зрителя, зритель нашёл своего артиста. Театр идёт по дороге современности, окружённый симпатиями рабочего зрителя».

Прорвавшаяся было на сцену из-за временного упадка сборов по выбору администраторов «кассовая» пьеса «Осенние скрипки» вызвала очень скоро резкую отповедь местной прессы.

Постановка была решительно осуждена и «Скрипки» вновь уложены в «пыльный футляр невозвратного прошлого» («Жизнь искусства», № 17, 1928 г.).

Всего за сезон было поставлено 25 постановок (вместо 86 в предыдущем сезоне). Дотация театру была предусмотрена в 35 тысяч, а взято всего 15 тысяч рублей.

Небывалым явлением в Омске было продление драматического сезона дополнительно на два с половиной месяца. Администрация театра хотела по обычаю пригласить оперную или опереточную труппу, но общественность через местную прессу и художественный совет потребовала оставления драмы.

Стремление приблизить нового массового рабочего зрителя к деятельности театра побудила окружной отдел народного образования к изданию двухнедельного журнала «Омский зритель», который просуществовал в течение сезона 1928/29 г. Вышло всего 9 номеров. Они явились ярким зеркалом театральной жизни этого периода со всеми её творческими и организационно-материальными особенностями. Здесь и описание диспутов по поводу отдельных постановок, и отзывы публики под рубрикой «Что говорят рабочие о гортеатре» («Омский зритель», № 4, 1929 г.), и критические статьи, и высказывания руководящих работников театра: художников, режиссёров, актёров. Всё, от самых узкопрофессиональных вопросов театрального производства до основных творческих проблем идейного содержания пьес, сценического решения спектакля, стиля и жанра постановок, становилось предметом широкого обсуждения.

Сезон 1927/28 г. в Омске можно назвать серьёзным экзаменом на советскую пьесу. Из 25 постановок 21 была на материале современности и принадлежала перу советских авторов. Наи-

большее количество спектаклей также выдерживали новые пьесы: «Любовь Яровая», например, — 20, «Человек с портфелем» — 10, «Шторм» — 9, «Бронепоезд 14-69» — 8 и так далее. На советский репертуар падало 82 процента общего количества спектаклей за сезон.

Новый период истории советского государства, период реконструкции, как в области техники производства, так и в области сельского хозяйства, предъявил свои требования театру.

Надо было прежде всего вывести на сцене живого советского человека, показать его духовный рост и новые возможности, заразить зрителя волей к величайшей борьбе, раскрыть перед ним ещё неизжитые пороки старого быта.

Борьба за советскую пьесу на сцене — это сложный процесс. Мало было обратиться к новой тематике, новым характерам, изображающим современных людей. Поиски театральных форм для воплощения этого нового содержания сопровождалась всякими теориями и теориями враждебного толка, уводящими под видом «производственного стиля» в формалистические выкрутасы конструктивизма, вытесняющими актёра другими элементами — радио, кино, световыми и звуковыми эффектами и пр.

Эта острая идейно-творческая схватка происходила в годы огромного напряжения, которое переживала наша страна в момент ликвидации остатков капитализма в народном хозяйстве. Не одну вылазку в области искусства совершили вражеские элементы, тянувшие его в сторону от реалистического пути. Укрыться за «Осенними скрипками» они уже не могли и потому стремились ослабить художественное воздействие театра, увлечь его в область абстракции, сухости, серости, схематического упрощения, по существу разлагающего реальный сценический образ.

Партийная критика не раз отмечала, что образы врагов на сцене получаются более яркими, более впечатляющими, чем образы положительных героев. Такая переакцентировка искажала всю идейную направленность спектаклей. Другая ошибка театра заключалась в том, что пьесы на советскую тематику, пьесы глубоко содержательные, партийные, центральные в репертуаре, выглядели по внешнему виду «мрачно и серо», тогда как лёгкие «кассовые» безидейные спектакли — «люкс», привлекали к себе роскошью, радовали глаз красочной яркостью, не в пользу первых оттеняя их убожество и скудость.

Определяя основную задачу текущего момента на театральном фронте, как продвижение произведений, отвечающих запросам современности, проникнутых духом классовой борьбы пролетариата, театральное совещание, созданное при Агитпропе ЦК ВКП(б) в 1927 г., призывало к непримиримой борьбе против усиливающихся попыток агентов буржуазии завоевать сцену и эстраду враждебным мещанским, салонным и бульварным репертуаром. Особенно это относилось к периферийным театрам, которым в резолюции отводилось особое место.

«Несмотря на оживление театральной жизни в провинции, повышение количества художественно и идеологически ценных постановок, советский театр на местах ещё недостаточно окреп. Репертуар провинциальных театров со стороны своего содержания стоит на значительно более низком уровне, нежели репертуар столиц», — говорилось в резолюции.

Идеологическая борьба в этот период принимала самые разнообразные обличья. Особенно резко она сказалась в Омске на постановках классических произведений, искажаемых в угоду «левым» псевдо-агитационным формалистическим теориям, уводившим актёров и режиссёров от подлинно реалистического подхода к пьесе, какого театр сумел добиться в постановках «Вишнёвый сад» и «Бесприданница».

Показательным примером в этом отношении могут служить две ошибочные работы Омского театра: «Власть тьмы» и «Ревизор».

Глубокие и правдивые образы дореволюционной русской деревни, созданные Толстым, были на сцене искажены, из-за актёрской утрировки, резкого шаржа и грубой вульгаризации, усиления комического элемента в спектакле, с целью осмеяния образов (следуя трамовской теории «играть отношение к образу»), они были лишены толстовской психологической глубины и реалистической силы обобщения. Декорация, вместо изображения подлинного крестьянского быта, была задумана, как символическое воплощение темы спектакля в виде опутывающей сцену огромной паутины, спускающейся сверху по паддуге и боковым кулисам.

Эта постановка вызвала справедливые нарекания со стороны критики в вульгарном социологизме. «Гротеск, — пишет критик «Рабочего пути» от 15 апреля 1928 г., — пронизывал весь этот спектакль, иногда превращаясь в уродливую гримасу (причитание над покойником), иногда поднимаясь до символики (жест Акима в сторону паука, плетущего паутину, в которой запутывается человеческая жизнь при словах: «А бог-то, он, тае, видит!..»)».

Ещё более острая борьба разгорелась вокруг подготавливаемого в течение всей зимы спектакля «Ревизор», в котором самовольно были сделаны к гоголевскому тексту большие добавления, якобы усиливающие гротесковый сатирический элемент комедии.

Спектакль был разбит на 15 эпизодов и начинался прологом «Николай Васильевич Гоголь, размышляющий о России», составленным в виде литературного монтажа из гоголевских произведений.

В эпизоды введены дополнительно к действующим лицам комедии следующие фигуранты: пехотный капитан, помещик во фраке, гусар, трактирщик Влас, Авдотья, обыватели, духовенство, пожарные, солдаты, просители, челядь.

Перед нами прежде всего недопустимое пренебрежение к авторскому тексту великого русского художника, ведущее к искажению его идейного замысла, недоверие к силе и глубине его об-

разов, нарушение законченных композиционных линий комедии и опошление высокого гоголевского сатирического жанра фарсовыми лубочными приёмами постановки.

Все эти враждебные вылазки безродных космополитов, сводившиеся к тому, чтобы с одной стороны оторвать советский театр от его корней, разрушив крепкую преемственную связь с традициями передового демократического русского искусства, и с другой — обесцветить, упростить, обескровить замечательные достижения новой советской драматургии, получили должную отповедь и были решительно осуждены рабочей общественностью на диспутах, организуемых театром на предприятиях Омска.

Наряду с этим в работе театра над лучшими пьесами советских драматургов принципы партийности и реализма укреплялись больше и больше. Страстная политическая направленность таких пьес, как «Шторм» и «Бронепоезд 14-69», глубокая идейность и сила их образов поднимали спектакли до высокого революционного звучания и помогали театру преодолевать ошибочные формалистические приёмы.

В «Шторме» простым приёмом комбинирования движущихся ширм в течение спектакля удавалось построить, не прибегая к темноте и занавесу, до 20 интерьеров (причём один совершенно не похожий на другой), передавая этим самым напряжённую, быстро меняющуюся обстановку действия пьесы.

В «Бронепоезде 14-69» для отображения эпического пафоса гражданской войны оформление было сделано в виде огромного памятника в честь сибирских партизан, открывающего по ходу действия различные игровые площадки. В оформлении этих спектаклей применялись новые приёмы «строенных» декораций для наибольшей выразительности действия. Они в корне отличались от оголённых конструкций формалистов, разрушавших реалистический образ.

Благодаря чёткой идейной целеустремлённости в этих спектаклях была найдена театром подлинная художественная мера и выразительность всех сценических компонентов.

В рецензии на постановку пьесы «Шторм» «Рабочий путь» (от 4 ноября 1927 г.) писал: «Отдельные сцены, полные героических порывов масс к победе, тесно связанные между собой, создают цельное впечатление»; во второй рецензии другого автора («Рабочий путь» от 13 ноября 1927 г.) говорилось: «Задули свежие ветры... Шторм вырвался из-под огней рампы и пошёл гулять по театру, зажигая зрителей неистовым пламенем ненависти... ко всему враждебному революции»; «шторм радости, приветственных криков и гордости за себя, за пройденный путь, за новую жизнь, рождённую в боях и трудностях незабываемых годов военного коммунизма».

Основная заслуга «Шторма», говорилось далее в отзыве критика, этой «насквозь классовой, пролетарской по духу пьесы, в том, что она сумела не только ярко воскресить в памяти те гро-

зовые дни, но и показать историческую необходимость и правильность этого пути. У нас нет никакого желания представлять вниманию читателя игру того или иного артиста. На сцене работал крепкий, хорошо слаженный коллектив. Самыми выигрышными были массовые сцены».

Постановка «Бронепоезда 14-69», по отзыву одного зрителя («Рабочий путь» от 3 января 1928 г.), также «не малая заслуга нашей культурной труппы этого сезона. Каковы бы ни были отдельные недостатки — общее мнение общественности на стороне этих работников искусства, решительно порвавших с идеологией старого. Мы благодарны труппе, дающей нам возможность видеть современность в художественном воплощении».

Такие отзывы позволяют нам сделать вывод, что театр сумел в этих спектаклях, реалистических по стилю исполнения, революционных по содержанию, создать значительные произведения сценического искусства, проникнутые пафосом народной героики.

Партийная критика настойчиво боролась против влияний различного рода враждебных течений — символизма, конструктивизма, всевозможных формалистских и эстетских ухищрений в искусстве, разоблачая на страницах газет и журналов всю ложность и ущербность этих «теорий», направляя работников советского театра по единственно верному пути реалистического партийного искусства.

Самое содержание советской драматургии вело к тому, что задача показа живого человека выступала на первый план перед внешнепостановочными вопросами, вернее подчиняла их себе.

Реалистическое раскрытие образа требовало и более реальной и конкретной обстановки, окружения обычными вещами, которые уже не играли роль «фона», не преследовали цели украшения или создания «динамического рисунка». В разрешении внешнего оформления спектаклей театр стал стремиться теперь прежде всего исходить из места действия в его исторической конкретности. Этому значительно помогла вращающаяся сцена, построенная в Омском театре в начале 1928 г. В некоторых спектаклях («Любовь Яровая» — премьера 30 сентября 1927 г.), «Разлом» (премьера 10 февраля 1928 г.) и других театру удалось достигнуть больших положительных результатов.

Автор рецензии на спектакль «Любовь Яровая» («Рабочий путь» от 2 октября 1927 г.), отвечая на поставленный им вопрос, почему эта пьеса идёт с таким полным успехом, какого давно не видели театры, говорит: «Потому что «Любовь Яровая» — кусок правдивой, подлинной жизни из эпохи гражданской войны. Социальное значение пьесы в том, что она мастерски показывает борьбу классов, борьбу революционеров с белогвардейцами. Эта борьба выражена на сцене с таким глубоким проникновением в сущность общественных явлений, насыщена таким пафосом, что оставляет у зрителя неизгладимое впечатление». Рецензент отме-

чает, как наиболее яркие, образы Кошкина, Шванди, Любви Яровой, Ярового и других, но главное достоинство театра он видит в общей сыгранности коллектива, в монолитности развития действия, в глубокой правде актёрского исполнения.

Это обеспечивало коллективу успех у нового рабочего зрителя, который воспринимал образы и самую ситуацию пьесы всегда горячо и взволнованно: «Теперь редкий советский спектакль, — пишет «Омский зритель», — не прерывается аплодисментами. Когда Швандя освобождает Яровую — зал гремит от рукоплесканий, то же в «Разломе» — в момент поднятия красного флага».

Эти два спектакля вообще явились знаменательными, этапными для театра. В них, как подчёркивает критика, впервые «произошло слияние сцены и зрительного зала, когда до конца ощутилось единство искусства и породившей его жизни».

«Не только чёткая и продуманная постановка, не только яркое оформление и вполне доброкачественная игра артистов — решили судьбу спектаклей! Мало ли их было, хороших постановок на нашей сцене, — пишет рецензент («Рабочий путь», 18 февраля 1928 г.). — Нет! Судьбу их решило действительно новое содержание. Именно в «Разломе» зритель воспринял театральное действие полностью, как жизнь». Режиссура, по словам рецензента, сумела реалистически раскрыть содержание пьесы, великолепно были даны отдельные моменты, в особенности все сцены на крейсере, хороши основные исполнители. Ведущее место в спектакле занял образ матроса большевика Годуна в исполнении артиста Муратова. Хорошо воспроизвёл образ умного, честного интеллигента, командира крейсера Берсенева, пришедшего служить народу, артист Сазонов. Артист Иост дал вдумчивый образ лейтенанта Штубе. Без лишней нервозности, настойчиво, шаг за шагом рисует артист яркий тип убеждённого врага революции. И все остальные исполнители, за исключением, пожалуй, женских образов, были на высоте».

В следующем сезоне 1928/29 г., продолжая линию ориентации на современность, омский театр осуществил на своей сцене — «Огненный мост» Ромашова, «Чапаев» Фурманова, историческую драму А. Толстого «Пётр I» и др. Для идейного контроля общественности над работой театра был создан при дирекции постоянно действующий Художественный Совет, в который вошло 25 представителей от рабочего зрителя и профсоюзов.

Так, сложным путём шло формирование советского театра на периферии, укрепление его идейно-художественных позиций.

Решающую роль в борьбе с враждебной идеологией в области искусства сыграло постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», которое помогло сплочению всех работников искусств, преданных советской родине и партии, вокруг задач социалистического строительства.

На сезон 1931/32 г. в Омск была приглашена труппа, руководимая В. Ф. Торским (ныне заслуженным артистом РСФСР).

Труппа В. Ф. Торского больше 9 лет уже ездила по Сибири, сохраняя основное ядро творческих работников. Годы совместной работы объединили её коллектив общими художественными вкусами и стремлениями.

Приступив к работе в Омске, труппа начала свою деятельность, как чисто драматическая, осуществив на сцене Омского театра из классики: «Горе от ума», «Ревизор», «Недоросль», «Без вины виноватые», «Горячее сердце», «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Василиса Мелентьева», «Лес», «Коварство и любовь», «Мария Стюарт» (в юбилей артистки Павловой), «Женитьба Фигаро» (в юбилей артиста Торского) и т. д.; к 100-летию со дня смерти Пушкина — «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и 6 сцен из «Бориса Годунова».

Из советских пьес были поставлены: «Мятеж», «Страх», «Слава», «Оптимистическая трагедия», «Любовь Яровая», «Аристократы», «Поэма о топоре», «Мой друг», «Гибель эскадры», «Платон Кречет», «Банкир», «Год 19-й», «Чужой ребёнок», «Интервенция», «Как закалялась сталь», «Бойцы» и др. Из пьес Горького — «На дне», «Последние», «Егор Булычёв и другие», «Василий Достигаев и другие».

По построению репертуара театр нельзя было упрекнуть в отсутствии чувства современности, в том, что он «отставал» от жизни, запаздывал с постановкой новых советских пьес. Наоборот, всё лучшее, что появлялось из-под пера наших драматургов в те годы, сразу находило дорогу на омскую сцену.

Это были годы окончательной победы социализма у нас в стране, годы первых сталинских пятилеток и невиданного в истории человечества трудового подъёма масс, начала стахановского движения, годы стремительного роста общей культуры всего многомиллионного населения Советского Союза.

В 1934 г. А. А. Жданов на первом Всесоюзном съезде писателей дал развёрнутую характеристику сталинской формулы социалистического реализма, определив очередные задачи развития советской литературы и всего искусства в целом в свете новых исторических задач социалистического государства.

«Наша литература, — говорил А. А. Жданов, — является самой молодой из всех литератур всех народов и стран. Вместе с тем она является самой идейной, самой передовой и самой революционной литературой. Нет и никогда не было литературы, кроме литературы советской, которая организовывала бы трудящихся и угнетённых на борьбу за окончательное уничтожение всей и всяческой эксплуатации и ига наёмного рабства. Нет и не было никогда литературы, которая кладёт в основу тематики своих произведений жизнь рабочего класса и крестьянства и их борьбу за социализм. Нет нигде, ни в одной стране в мире, литературы, которая бы защищала и отстаивала равноправие трудящихся всех

наций, отстаивала бы равноправие женщин. Нет и не может быть в буржуазной стране литературы, которая бы последовательно разбивала всякое мракобесие, всякую мистику, всякую поповщину и чертовщину, как это делает наша литература» (ж. «Звезда», № 1, 1949 г.).

Это подчёркивание своеобразия советской литературы, как самой передовой в мире, её совершенно нового содержания, новой тематики, нового героя, относится и ко всему советскому искусству в целом и, следовательно, и к театру. Раскрывая далее особую целевую направленность нашей литературы, А. А. Жданов подчеркнул:

«Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. — Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание?»

Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь её правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в её революционном развитии.

При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма...» (там же).

Объясняя существо этого метода, А. А. Жданов сказал: «Для нашей литературы, которая обеими ногами стоит на твёрдой материалистической основе, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная... ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключается в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами» (там же).

Как понял Омский театр своё назначение и место в развивающейся стройке социализма?

Руководители театра писали на страницах «Омской правды» (1 октября 1934 г.): «Наша задача — показать советского человека. Работая над составлением нашего репертуарного плана, мы старались включить в свой репертуар такие пьесы, которые отображали бы собой наиболее значительные процессы нашего социалистического строительства, наиболее яркие картины героизма рабочего класса, наиболее показательные факторы социальных сдвигов в нашем обществе, — такие пьесы, которые в конечном итоге наиболее ярко и убедительно показали бы нынешнего типического человека в нынешних типических обстоятельствах».

Как же на практике осуществлялись творческие планы театра?

Целый ряд спектаклей, наиболее значительных по своему содержанию, действительно разрешил поставленные коллективом задачи глубокого и правдивого отражения революционной дейст-

вительности. К ним можно причислить: «Гибель эскадры», «Слава», «Аристократы», «Платон Кречет», «Мой друг», «Поэма о топоре» и некоторые другие. Новым в большинстве из этих постановок являлось выдвижение темы труда, как «дела чести, дела славы, дела доблести и героизма», появление рядовых героев-строителей, таких, как сталевар Степаи и ударница Анна в «Поэме о топоре» Погодина, и командиров пятилетки, таких как Гай, в его же пьесе «Мой друг», а также образов новой интеллигенции (Платон Кречет или Мотыльков в «Славе»).

Удачна была также постановка «Оптимистической трагедии». Став на реалистическую почву, коллектив театра создал интересный спектакль, глубоко волнующий зрителя своей темой. Эпизоды боёв и массовых передвижений были даны в этой постановке выразительно, без натурализма, без погони «за количеством», строго и скупое, одним освещением заднего фона, на котором выделялись силуэты людей. Такое решение массовых сцен делало их эмоционально-убедительными и вместе с тем не подавляло актёрское исполнение. Сурово, сдержанно играла комиссара артистка Павлова.

Выразительные, без лишних деталей декорации Пыжова и хорошая музыка Хайта помогали выявлению содержания пьесы Вишневского, поднимая спектакль до высокого общественно-политического звучания.

Также реалистически было решено и большинство горьковских пьес, особенно «Егор Булычёв и другие». Здесь бытовая детализация и психологическая разработка образов, вместе с углублённым вскрытием социальной сущности драмы Горького, создали запоминающийся спектакль.

К сожалению, всё же эта группа спектаклей не являлась определяющей для творческого лица театра, а представляла собой лишь одну из его репертуарно-художественных линий.

Ложноноваторские стремления театра часто уведили его в сторону чисто внешних формалистических исканий.

Стремление дать народное массовое зрелище толкнуло в постановке «Любовь Яровая» (так же, как и в спектакле «Мария Тюдор») в поисках иной сценической площадки к цирковой арене, где можно было вывести большие массы народа и где было больше простора для движения, перемещения, столкновения их. Однако, этот приём, несмотря на то, что зрелище разворачивалось шумно, с настоящей пальбой и солидным количеством участников, не помог подлинному выявлению идеи великой народной борьбы, в которой выковывались новые люди, и только в суете и грохоте внешнего столкновения масс потопил, оттеснил на второй план центральные фигуры спектакля — Любовь Яровую (артистка Павлова), комиссара Кошкина (артист Михайлов), матроса Швандю (артист Северов) и обеднил их игру.

В работе над классикой у театра было ещё больше формалистических вывихов. Например, в первом варианте постановки

«Ревизор» был видоизменён и переставлен текст. Оформление (художник Пыжов) также давало гротесковое решение гоголевских интерьеров. Покосившиеся колонны, до шаржа увеличенная дверная ручка в номере у Хлестакова, сдвинутая и искажённая перспектива комнат должны были символизировать уродливый образ старой царской России, осуждённой историей на слом, как бы «гримасу прошлого».

Из-за того, что 1 и 2 акты у Гоголя происходят одновременно, они по мысли режиссуры должны были и на сцене развиваться параллельно. Отсюда фальшивое решение площадки — внизу аппартаменты городничего, сверху — номер гостиницы, занимаемый Хлестаковым, куда на бричке, совершенно нелепо, отправлялся Сквозник-Дмухановский с Бобчинским.

Омская критика резко осудила этот спектакль, как очередную ревизию «Ревизора». Она вскрыла стремление театра к новаторству ради новаторства, к шаржировке в актёрской игре (сцена с Пошлёткиной, сцена объяснения Хлестакова с дамами и др.), к порою надуманному использованию музыки (сигара у зрителя училищ Хлопова падала под музыкальный аккомпанемент, а шаги квартальных сопровождалась рёвом труб) и т. д.

В других спектаклях также наблюдались подобные явления, хотя и не в столь ярко выраженной форме. В «Слугу двух господ» было введено много внешней, неоправданной буффонады, а в «Горячем сердце» оформление было решено в чисто условном плане.

Кроме того, коллектив решил испробовать «новые творческие возможности» и подойти к разрешению проблемы жанрового разнообразия.

В. Ф. Торский так формулировал несколько позднее свои тогдашние стремления в статье «Идейно-творческие принципы Западно-Сибирского синтетического театра», напечатанной в многотиражной газете Омского городского театра № 1 от 10 июля 1934 г.

«Западно-Сибирский театр ставит себе задачей — мобилизовать все могущественные средства, заключающиеся в различных видах многогранного сценического искусства, для максимального воздействия на широчайшие массы нового зрителя... Синтетически собрав их, как в фокусе, театр должен пронизать наших зрителей новым ощущением действительности, ощущением громадной радости».

Грубая ошибка Торского в этом теоретическом положении заключалась в том, что он перенёс вопрос об оптимистическом начале советского искусства из плоскости совершенно нового содержания, обусловленного социалистическими общественными устоями, утверждающими новую радостную и счастливую жизнь народа, в плоскость формы. Отсюда неизбежно вытекали и методологические ошибки формалистического порядка в режиссёрской и актёрской работе театра.

Стремясь к реалистическому раскрытию событий пьесы и отдельных образов, Торский в то же время постепенно всё больше насыщал представление музыкальными элементами.

По высказыванию заведующей музыкальной частью Завалишиной, музыка должна была усиливать эмоциональное воздействие спектаклей и приобщать зрителя к песенно-народному творчеству. Так, в пьесах «Магистраль» (о Турксибе) и «Кабаны» (о борьбе с басмачеством), действие которых происходит в Средней Азии, театр обращался к этнографии. В оркестровке старался приблизиться к звучанию народных инструментов.

Это в некоторой степени поднимало музыкальную культуру периферийного спектакля.

Но театр пошёл ещё дальше по пути развития своего синтетического принципа. Кроме повышения музыкальной культуры драматического спектакля коллектив взялся за совершенно не соответствующее ему дело подготовки самостоятельных музыкальных жанров.

В сезоны 1932/33 и 1933/34 гг. в репертуар театра были включены две оперетты: «Елена прекрасная» и «Фиалка Монмартра».

В плане этих творческих «опытов» интерпретации музыкальных пьес на сцене были в разное время (до 1937 г.) поставлены следующие спектакли: музыкальное ревю «Миллион Антониев», оперетты (кроме указанных «Фиалки Монмартра» и «Елены прекрасной») «Корневильские колокола», «Гейша», музыкально-драматическое представление «Алёна — Лебедь» и даже «Сорочинская ярмарка» Мусоргского. Всё это — далеко не равноценные спектакли.

Несколько более приемлемой была «Фиалка Монмартра», где была достигнута известная живость и непосредственность исполнения — и до некоторой степени равновесие между уровнем драматического и музыкального исполнения.

Постановщику Ерофееву, тяготевшему к ярким, красочным костюмам и декорациям, к разработке эффектных концовок, построенных на массовых ритмических движениях и световой игре, удалось создать жизнерадостный, весело звучащий спектакль. И в вокальном отношении главные партии были исполнены неплохо.

В других же музыкальных комедиях, осуществлённых театром, этого более или менее полного равновесия не удалось достигнуть. Специфические жанровые особенности, требующие и соответствующей техники и особых сценических данных актёров, не были осилены коллективом.

Так было с «Сорочинской ярмаркой», в которой актёры не могли подняться до глубоко-драматической силы композитора. В спектакле преобладало яркое и нарядное оформление, не соответствовавшее стилю Мусоргского, массовые и танцевальные сцены, выхолащивавшие содержание оперы.

Мусоргский, естественно, оказался не под силу театру. Здесь с особенной наглядностью вскрывалась несостоятельность занятой театром позиции, уводящей его в сторону от стоящих перед ним больших творческих задач.

Наконец, только полной потерей у руководства театра политического чутья можно объяснить включение в репертуар пошлейшей стряпни Адуева и Пульвера «Крещение Руси», где в форме музыкальной комедии издевательски и искажённо изображалась национальная история.

Необходимость работать и над музыкальными пьесами и над драмой одним коллективом заставила театр уделять внимание соответствующей подготовке актёров. Были организованы ежедневные занятия по ритмике, пению, на которых шлифовались природные данные исполнителей. Однако, как мы видели, это не могло помочь театру справиться с трудностями, стоящими на пути неверно понятой синтетике.

В период деятельности Торского проведено было в жизнь важное для всей советской театральной периферии мероприятие — стационарирование театров. Решением краевого управления театральными и зрелищными предприятиями с 1 января 1934 г. театр, называвшийся тогда «синтетическим», был стационарирован на постоянную работу в Омске. Стало возможным «строить планы», «загадывать вперёд», жить с большой творческой перспективой, добиваться единства коллектива в течение многих лет.

В связи с этим возникла необходимость в пополнении труппы молодыми кадрами, тесно связанными именно с данным художественным коллективом, его системой работы, его репертуаром. Это укрепило организованное ещё в 1932 г. при Омском театре театральное училище под общим руководством Торского (просуществовавшее до 1940 г.). Здесь начинало свой творческий путь много талантливой молодёжи, в том числе ряд артистов, продолжительное время работавших в омских театрах, выросших за последние годы в самостоятельных художников, занимающих ведущее положение (Т. Э. Дымзен, Е. Т. Кузнецова, Е. С. Компанейцева, Д. А. Стемпковский, Е. А. Вальденберг, К. Я. Коржавина, А. Д. Батурина, Т. В. Юлинская, А. Н. Хитёв и другие). Выпускники Теуча составили основное ядро и организованного в 1937 г. в Омске Театра Юного Зрителя и отчасти Театра кукол — 1936 г.

В те годы было благоустроено и театральное здание: удалены магазины, занимавшие много места, за их счёт расширен и реконструирован вестибюль; пробиты двери на боковых лестницах, что соединило изолированную до того галлерею (наследие старого театра) с фойе и буфетом, организованы «поделочная», «костюмерная» и другие театральные мастерские; созданы два общежития для актёров. В то же время театр, до того получавший дотацию, от неё отказался и работал при отличной посещаемости.

В 1936 г. впервые были организованы гастроли Омского театра в Новосибирске и в 1937 г. в Молотове.

Однако упорное экспериментирование театра в области «синтетики» на протяжении 5 лет работы в Омске (1931—1936 гг.) завело коллектив в идейный и методологический тупик. В театре наметился отход от тех самых идейно-творческих задач, которые так чётко и правильно были выдвинуты им в своё время, задач показа нового человека, формирования его характера в процессе грандиозной перестройки общества. Этот отход был вызван тем, что вопросы углублённой проработки образа по линии драматического мастерства, создания подлинного ансамбля спектакля, стиля эпохи и пр. оттеснялись вопросами внешнего формального порядка. Отсюда потеря творческой перспективы и снижение идейного и художественного качества спектаклей.

Подведём итоги. Ошибочным в практике омского театра этого периода было прежде всего стремление объединить в деятельности одного художественного состава, по словам самого Торского, «драму и музкомедию, трагедию и пантомиму, мелодраму и балет». Это было неосуществимо практически и глубоко неверно методологически.

Во-первых, из-за распыления творческих сил в различных жанрах многие постановки страдали недоработкой, так как каждый жанр требовал своего специфического профессионального мастерства. Отсюда, например, вокальная слабость некоторых порою даже интересно задуманных музыкальных спектаклей («Корневильские колокола» и др.).

Во-вторых, большинство актёров не могло так быстро переключиться от одного жанра к другому, что накладывало налёт «опереточности» даже на серьёзные драматические спектакли.

Не всегда каждый исполнитель соответствовал своему назначению, за что критика бросала театру справедливый упрёк: «люди делают не своё дело и не делают своего дела». Это вело к резкому снижению качества спектаклей.

В-третьих, режиссура делала слишком большой упор на второстепенные дополнительные сценические элементы за счёт актёрского исполнения, порою не доверяя силе художественного слова, смысловому началу спектакля.

Хотели того руководители или не хотели, это было выражением эстетских настроений упадочного буржуазного театра, в котором отдельные творческие приёмы превращались в самодовлеющий трюк, что вело к формальному увлечению ритмико-музыкальной или иной стороной спектакля, к игнорированию драматической, к нарушению словесной ткани пьесы и, в конечном итоге, — к искажению её содержания, как это было с «Ревизором», «Марией Тюдор», отчасти с «Любовью Яровой» и др.

Все эти формалистические извращения, идейная политическая близорукость приводили в конце концов к таким грубым ошибочным постановкам, как «Крещение Руси».

Мудрое, неусыпное, бережное руководство партии советским искусством ещё раз явило пример своей заботы, подвергнув в

1936—1937 гг. правильной резкой большевистской критике рецидивы формализма, натурализма и буржуазного эстетства на идеологическом фронте. Выступление газеты «Правда» о формализме и натурализме в искусстве нанесло решительный удар всем извращениям творческого метода в театре, кино, архитектуре, музыке, балете.

Эти практические указания, сделанные партией, помогли Омскому театру осознать свои ошибки.

При главном управлении театрами ВКИ в Москве состоялось совещание, посвящённое вопросу о дальнейших путях развития Омского театра. Совещание признало, что идея создания синтетического театра в том виде, в каком она осуществлялась в Омске, порочна. «Театр, стремясь одним и тем же ограниченным составом ставить одновременно музыкальные и драматические спектакли, не мог создавать полноценные постановки и того и другого жанра, что вело не только к провалам музыкальных постановок, но и к значительному снижению качества драматических спектаклей. Совещание предлагает Омскому управлению по делам искусств окончательно перестроить Омский синтетический театр в областной драматический» (Омская «Правда» от 17 апреля 1936 г.). Это решение совещания, утверждённое Главным управлением театрами ВКИ при Совнаркомом СССР, предостерегая в дальнейшем театр от формалистских срывов и отклонений от широкого плодотворного реалистического пути советского искусства, ничуть не исключало творческих исканий и экспериментов, если они не вырождаются в голое формотворчество, а служат повышению театральной культуры.

ГЛАВА IX

Достижения Омского театра в период завершения строительства социализма и проведения в жизнь новой Сталинской Конституции. Пьесы Горького на омской сцене. Спектакли о Ленине („Человек с ружьём“ — 1939 г. и „Ленин в 1918 году — 1940 г.).

Период завершения строительства социалистического общества и закрепления этих великих завоеваний в новой Сталинской Конституции явился в то же время и периодом огромного творческого расцвета всего советского искусства.

Стационарирование театральных коллективов на местах открыло небывалые возможности для развития периферийных театров. Актёрам тем самым обеспечивались условия быстрого идейно-политического и творческого роста. Не стало больше актёров-кочевников, появился актёр — постоянный член творческого коллектива. Это вело к сплочению всех сил театра в борьбе за единый художественный метод, за повышение идейно-творческого качества продукции.

Омский театр стал на реалистический путь. Под руководством Стриковского (1937/38 г.), Сазонова (1938—1940 гг.) и Южанского (до января 1941 г.) был осуществлён целый ряд значительных постановок.

Среди них из классики: «Маскарад» — Лермонтова, «Хозяйка гостиницы» — Гольдони, «Женитьба Фигаро» — Бомарше, «Мачеха» — Бальзака и «Отелло» — Шекспира.

Из пьес современных авторов удачнее всего были поставлены: «Профессор Мамлок», «Бронепоезд 14-69», «Падь Серебряная», «Машенька», «Заговор» и др.

Особо надо отметить — как момент положительный и принципиальный в репертуаре театра — горьковские спектакли: «Зыковы», «Васса Железнова», «Варвары», «Враги», продолжившие линию, начатую ещё в предыдущие годы такими постановками, как «Егор Булычёв и другие», «Василий Достигаев и другие».

Они составили вместе с пьесами современных авторов значительный золотой фонд советской классики на омской сцене и сыграли очень большую роль в перестройке творческой работы всего коллектива театра, в воспитании нового типа актёра.

Общей отличительной особенностью этих постановок было стремление к овладению культурой реалистического, подлинно партийного спектакля. В спектаклях явственно чувствовалась тяга театрального коллектива к характерам больших страстей и мыслей, к разрешению философски-этических и политических конфликтов, к раскрытию в творчестве великих писателей прошлого их передовых устремлений и упорной борьбы с тёмными силами общества.

Сближение актёра с новым современным героем в пьесах советских авторов, глубокий, многосторонний, цельный характер которого, а главное совершенно новое внутреннее содержание, новые устремления в жизни, новое отношение к труду открывали перед ним огромные творческие возможности.

Постановочные вопросы, как они выдвигались и решались в период руководства театром Торского, отступали на второй план. Актёрский образ, вернее система образов, раскрывающая идею произведения, становилась ключом к режиссёрскому решению спектакля.

В этот период получила широкое распространение только что вышедшая в свет книга К. С. Станиславского «Работа актёра над собой» и вслед за тем его беседы со студийцами, записанные Антаровой. Впервые периферийное актёрство получило возможность непосредственно, без посторонних толкователей, познакомиться с мыслями замечательного русского мастера и учителя сцены, который приобщал их к искусству большой жизненной правды и идейной глубины.

Постепенно углубляется, перестраивается на основе нового опыта мастерство старшего поколения актёров Омского театра — Некрасова, Дубова, Кряжевой и др.; быстро растут и складываются творческие индивидуальности Колесникова и ряда вновь вступивших в коллектив товарищей — Матези, Карташёвой, Севра, Егорова, Спроге и др.

Особенно явственно сказались мастерство и идейная зрелость коллектива в работе над пьесами Горького. По отзывам критики, наиболее удачными были после спектакля «Егор Булычёв и другие» постановки «Васса Железнова» и «Враги».

В «Зыковых» и в «Варварах», осуществлённых ранее, театру не удалось до конца воплотить глубокое социально-философское и политическое содержание драматургии Горького.

При обсуждении «Варваров», в котором принимали участие научные работники, студенты Омского педагогического института и актёры, были сделаны следующие выводы (опубликованы в «Омской правде» от 15 февраля 1940 г.). «Постановка этой пьесы несомненно незаурядное событие в культурной жизни города.

В спектакле в целом получило выражение гневное обличение Горьким варварства провинциальных Редозубовых, важных персон «деревянной» России и просвещённых Черкунов и Цыганковых, этого, по словам Лукина, жулья, представителей «железной» буржуазной России. Общая интерпретация спектакля режиссёром А. М. Сумбатовым верна, хотя постановка имеет и существенные недостатки.

Далее в отзыве говорится, что актёр Спроге лишь внешне воспроизводит образ Черкуна, актёр Яковлев в роли Притыкина «даёт излишнюю шаржировку, снижающую глубину горьковского образа», недостаточно ярок и выразителен положительный образ студента Степана Лукина в исполнении артиста Гаврилова. Всё это, несмотря на высокую оценку работы артистов Карташёвой (Монахова), Севера (Цыганков) и др. снизило идейно-художественное качество спектакля.

В «Зыковых» полноте выявления сущности пьесы помешало, по отзыву рецензента («Омская правда» от 25 марта 1941 г.), то обстоятельство, что режиссура не поняла особенностей горьковского стиля и осталась в значительной степени в плену приёмов камерного, интимного, импрессионистического порядка.

Зато в «Вассе Железновой» и, в особенности, во «Врагах» коллектив театра сумел воплотить на сцене широкие обобщённые и исторически-конкретные картины жизни, проникнутые подлинным пафосом классовой борьбы, следуя указаниям самого Горького, сделанным им в адрес исполнителей его пьес: «Характеры должны быть живыми, они должны быть показаны, как новые формации людей, в новых, всё время возникающих бытовых и общественных условиях жизни. Не занимательный сюжет, не любовные перипетии сами по себе, не судьба личности, взятой изолированно от коллектива, должны волновать участников спектакля, а основа данного произведения». Это указание, приведённое рецензентом («Омская правда» от 27 января 1939 г.), было правильно воспринято, по его словам, постановщиком «Вассы Железновой» В. В. Истоминым-Костровским и исполнителями основных ролей. Спектакль вышел ярким, правдивым, волнующим.

Особенно выделялись углублённой и выразительной игрой в этом плане артисты Е. П. Карташёва (Васса Железнова) и П. С. Некрасов (Прохор Храпов), а также С. М. Нижняя (Рашель).

В спектакле «Враги», премьера которого состоялась 29 марта 1941 г. (постановщик Д. О. Козловский), театр продолжил эту правильную линию трактовки Горького, всё внимание обратив на раскрытие остро очерченного социального конфликта пьесы, на правдивый показ классовых групп, противостоящих друг другу в революции, на разоблачение капиталистов всех разновидностей — от неприкрытых врагов рабочих до либералов, с их высокопарно лживыми словами и лисьей тактикой, на вопло-

щение на сцене образов сознательных пролетарских борцов, носителей великой идеи коммунизма.

Глубокая и монументальная картина классово-борьбы и яркие, живые, убедительные образы основных действующих лиц — Захара Бардина (артист Север), Якова Бардина (артист Козловский), Николая Скроботова (артист Колесников), Татьяны (артистки Гремина и Карташёва), Нади (артистка Пенчковская), Сницова (артист Егоров), Грекова (артист Ковылин), Левшина (артист Некрасов) и других решили успех спектакля, который получился страстным, подлинно-партийным и художественно-цельным.

Кроме осуществления на сцене лучших пьес советских авторов, коллектив делал попытки создания новых произведений, привлекая к себе начинающих драматургов. Так зародилась идея написать пьесу о Валериане Владимировиче Куйбышеве, сыгравшем огромную роль в революционной борьбе омского пролетариата. Пьеса носила условное название «Восемнадцатая весна», авторами её были Е. В. Куйбышева (сестра В. В. Куйбышева) и Л. Рубинштейн.

«Герой пьесы, — сообщается в информации театра («Омская правда» от 2 февраля 1941 г.), — Валериан Владимирович Куйбышев изображён в ту пору его кипучей революционной жизни, когда ему исполнилось 17 лет». Действие происходило сначала в Омске, где ещё в годы учения (в кадетском корпусе) Куйбышев состоял членом социал-демократической организации, вёл подпольную работу среди рабочих-железнодорожников, потом в Петербурге, где он, будучи студентом военно-медицинской академии, не прекращал активной революционной борьбы. И затем снова в Омске, где юный Куйбышев возглавил революционное движение 1905 г.

К сожалению, работа над пьесой была прервана войной и так и осталась незаконченной.

Вершиной творческих достижений Омского театра в этот период явились спектакли о Ленине.

В сезоне 1938/39 г. поставлен был «Человек с ружьём» (режиссёр Сазонов), в 1940/41 г. на сцене театра, в результате упорной работы коллектива, появился «Ленин в 1918 году» (режиссёр Козловский).

Воплощение образов вождей социалистической революции — одна из ответственных и сложнейших задач советского театра. Это экзамен на творческую и политическую зрелость. В таких постановках, как в фокусе, концентрируются все основные проблемы театрального искусства наших дней, — прежде всего создание глубокого, многогранного характера огромной силы воли, пронизательности мысли, душевной чистоты и скромности, характера, в котором осуществилась великая мечта человечества о единстве личного и общественного, характера подлинно героического; во-вторых, изображение грандиозных событий пере-

стройки старого мира и насыщенные сценического действия напряжённым, внутренним революционным пафосом замечательных дел нашей эпохи и, в-третьих, раскрытие гениальной руководящей роли партии в этой борьбе за новый светлый мир коммунизма.

Разрешение этих проблем во всей художественной полноте невозможно без подлинного овладения методом социалистического реализма.

Омский театр выдержал этот экзамен. Коллектив его, обладавший таким серьёзным художником сцены как Н. Н. Колесников (ныне заслуженный артист республики), с большим воодушевлением приступил к работе. От спектакля к спектаклю наглядно сказывался рост театра.

В первой постановке «Человек с ружьём» зрители с затаённой тревогой ждали появления Ленина на сцене — сумеет ли Колесников воссоздать бесконечно близкий всем, дорогой образ вождя, не разочарует ли он, не оскорбит ли огромного чувства любви народа к великому гению человечества? Но актёр сразу же разбил эти сомнения, покорив зрителя мельчайшими продуманными и до конца отточенными деталями внешнего рисунка роли Ленина. Это был результат большого вдумчивого труда. Органическое овладение внешним обликом есть одна из основных черт социалистического реализма, бытовой и исторической типичности, и Колесников, упорно работая над собой, достигал в этом направлении всё большей и большей простоты и убедительности.

Однако «похожестью» только начиналось перевоплощение в образ. Перед актёром и коллективом в целом стояла другая, более сложная задача — внутреннего раскрытия образа Ленина. И Колесников создаёт скупыми выразительными средствами поэтический, глубоко волнующий образ вождя. Ему удалось это благодаря умению удивительно просто, задушевно, без внешнего пафоса выражать самые высокие мысли, а также, благодаря особому актёрскому дару «думать» на сцене так, что даже большие паузы, оставленные драматургом на долю сценической фантазии исполнителя, были заполнены глубоким содержанием, выявляющим перед зрителем образ Ленина-мыслителя.

Колесников так описывает свои искания в этом направлении в статье «Огромная творческая задача»: «Я прочёл всю основную литературу о Ленине и предельно глубоко вдумался в образ этого гениального человека, так, что начал внутренне очень органически ощущать его. Тогда на репетициях я всё внимание направил на то, чтобы присматриваться к своим партнёрам по пьесе, в особенности к солдату Шадрину. Я полюбил его и через это нашёл огромную любовь Ленина к народным массам, за счастье которых он боролся. Отсюда я перешёл к внутреннему облику и поведению Ленина» («Советское искусство» от 22 января 1939 г.).

Действительно, основной, прежде всего бросающейся в глаза чертой Ленина в исполнении Колесникова является его чуткое внимание к людям и решительная непримиримость ко всему, что вредит и мешает счастью народа. Однако, последняя черта была только намечена актёром (в сцене встречи с меньшевиками, например), но не развита ещё до конца.

Уже этот первый спектакль о Ленине в Омском театре получил положительную оценку в обзорной статье Кальма о постановках «Человека с ружьём» на периферии: «Исполнитель роли Ленина в «Человеке с ружьём» (в постановке Омского театра) — актёр большого обаяния, обладающий внешним сходством с Лениным. Он создаёт очень человечный, мягкий образ, оставляющий сильное впечатление» («Советское искусство» от 4 декабря 1938 г.).

Новым шагом вперёд в отношении углубления образа вождя для театра была работа над пьесой «Ленин в 1918 году». Пьеса показывает Владимира Ильича в напряжённый период пролетарской революции, она показывает его как руководителя масс, человека огромной воли и неукротимой ненависти к врагам.

«Н. Н. Колесников и на этот раз не принёс разочарования зрителю, — пишет рецензент «Омской правды» (26 января 1941 г.), — Ленин дома и на трибуне, на вышке революции и прикованный пулей врага к постели — он всегда Ленин, единственный и неповторимый. Колесников хорошо прочувствовал это, — поэтому даже сцены, когда Ленин спрашивает у врача, выживет ли он, когда к нему приходит Горький или когда Василий читает телеграмму Сталина, — даже в этих, исполненных драматизма сценах артист создаёт точный, верный тон».

В этом спектакле Колесникову удалось несколько развить те черты образа, которые в предыдущей постановке были только намечены. Однако волевая целеустремлённость Ленина, неустрашимость в борьбе, сильные, наиболее активные стороны ленинского характера недостаточно были отражены в работе Колесникова и в этом отношении артист не сумел достигнуть того обобщённого образного воплощения ленинской сущности, которое дано в гениальном определении товарища Сталина: Ленин — горный орёл революции.

Коллектив театра во главе с постановщиками оказался на высоком уровне художественного и политического сознания. В спектаклях был достигнут полный ансамбль. Каждый спектакль о Ленине заставлял артистов много работать над собой, расширять свой идейный кругозор, оттачивать своё мастерство. Отдельные образы — Шадрин (Кулебякин), Чибисов (Козловский), Дзержинский (Спроге), Горький (Север), Матвеев (Некрасов) получились выпуклыми, близкими и понятными. Глубокое впечатление произвёл на зрителей артист Козловский, с большой силой исполнивший в спектакле «Ленин в 1918 году» роль Сталина.

Декорации художников Кроткова и Носкова, создавших запоминающиеся картины — Зимний дворец в рассвете утра, набережная Невы, Смольный («Человек с ружьём»), на заводе («Ленин в 1918 году») помогали актёрам и зрителям перенестись



3. Заслуж. артист РСФСР Н. Н. Колесников в роли Ленина.

в ту историческую обстановку, в которой жил и работал Ленин, ощутить через конкретные бытовые подробности дыхание великой революционной эпохи.

Общественность высоко оценила работу театра. Ленинские постановки шли в Омске свыше 130 раз, их посетило около 100 тысяч зрителей.

В решении исполкома Омского областного Совета депутатов трудящихся и бюро Обкома ВКП(б) от 24 января 1941 г. было отмечено, что «поставленный областным драматическим театром спектакль «Ленин в 1918 году» является творческим успехом театра и свидетельствует о большой и плодотворной работе, проделанной всем его творческим коллективом».

В работе над ленинскими спектаклями особенно ярко сказался тот путь, который прошёл Омский театр за годы революции. Коренным образом изменилось общественно-политическое лицо театра; он действительно занял ведущее положение в жизни трудящихся города, как один из центров идейного, морального и художественного воспитания, как серьёзное культурно-просветительное учреждение.

Пройдя сложный путь борьбы с формалистическими и другими искривлениями на сцене, Омский театр постепенно накапливал идейный и художественный опыт, складывающийся в конечном итоге в определённые традиции советского театрального мастерства. Это был процесс не только внешнего изменения сценического образа, его формы и содержания, но и внутренний процесс идейной и творческой перестройки театра, упорной борьбы за новое художественное мироощущение и понимание действительности, за материалистическое мировоззрение, за новое мастерство социалистического реализма, за народность и партийность театрального искусства.

Ликвидация постоянных мест, то есть отмена скрытой дотации, которой пользовались театры, создала новые условия для работы и выдвинула новые требования к коллективу. Не было так называемого «организованного», заранее обеспеченного на весь год зрителя, который посещал театр, независимо от качества спектакля. Жизнеспособность театрального коллектива, близость его сердцу зрителя проверялись теперь ежедневно.

И если ленинские спектакли неизменно встречали горячий отклик у трудящихся Омска и близлежащих районов и на них ходили именно коллективно, как на большой общий праздник, то это было вызвано тем, что театр претворил на сцене самые близкие, самые дорогие советским людям идеи и чаяния.

К сожалению, ещё не все постановки театра достигали уровня спектаклей о Ленине. Но вместе с тем они открыли коллективу широкие перспективы роста. Только осуществив их, коллектив впервые смог охватить умственным взором своим те насущные задачи, которые ему ещё предстояло разрешить. Во всей полноте и сложности они встали перед Омским театром в годы Великой Отечественной войны.

ГЛАВА X

Омский театр в годы Великой Отечественной войны. Патриотическая тема как основная тема, определяющая репертуар. Обращение к революционному нафосу гражданской войны („Разлом“) и к героическому прошлому русского народа („Фельдмаршал Кутузов“). Образы современников („Парень из нашего города“, „Слава“). Антифашистская тематика („Мой сын“, „Здравствуй, оружие!“). Работа театра с драматургом по созданию репертуара. Вахтанговцы и их содружество с коллективом Омского театра, „Нашествие“ Леонова. Классика на омской сцене (1943—1945 гг.) Отдельные идейно-художественные срывы в постановке неполноценных, ошибочных произведений советских авторов. Творческие удачи театра („Обыкновенный человек“, „Офицер флота“ и др.).

Кончался сезон 1940/41 г. Театр готовил последнюю перед своим летним отпуском премьеру — комедию Корнейчука «В степях Украины» (в постановке П. С. Некрасова), поднимающую новую значительную тему о коллективизации, о людях советской деревни.

Оптимистическая сущность произведения, отражающая торжество социалистического строя в деревне, нашла яркое выражение в жанре комедии. Ряд актёров, создавших в этом плане живые выпуклые образы (Чеснок — Колесников, Галушка — Некрасов, Катерина — Матези, Палашка — Семена, Долгоносик — Теплов), колоритное и поэтическое оформление (художник Дымов) помогли коллективу создать подлинно советский комедийный спектакль, пронизанный мотивами жизнеутверждающего, радостного труда.

Спектакль был поставлен накануне 22 июня 1941 г., когда по всей стране прозвучали слова товарища Молотова о вероломном нападении фашистской Германии на наши города и сёла.

В своём выступлении по радио 3 июля товарищ Сталин дал советскому народу исчерпывающую и чёткую программу действий в суровые дни войны. «Прежде всего необходимо, чтобы на-

ши люди, советские люди поняли всю глубину опасности, которая угрожает нашей стране, и отрешились от благодушия, от беспечности, от настроений мирного строительства, вполне понятных в довоенное время, но пагубных в настоящее время, когда война коренным образом изменила положение. Враг жесток и неумолим... Мы должны немедленно перестроить всю нашу работу на военный лад, всё подчинив интересам фронта и задачам организации разгрома врага» (И. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза», стр. 13 и 14, Москва, 1949 г.).

Искусство также стало одним из участков перестройки всей народнохозяйственной и культурной жизни. Театр по этой великой программе действия, объединившей весь народ в едином стремлении к победе, превращался в боевую единицу, мобилизующую массы на военные и трудовые подвиги, вдохновляющую их, воспитывающую непоколебимость и бесстрашие в бою, упорство и выдержку в труде, любовь к своей Родине, ненависть к врагу.

Омский театральный коллектив, значительно пополненный свежими творческими силами, во главе с только что прибывшим новым художественным руководителем, ныне заслуженным деятелем искусств Л. С. Самборской, со всей ответственностью осознал стоящие перед ним огромной важности и трудности задачи.

Охваченные всенародным патриотическим подъёмом, работники театра отказались от отпуска и немедленно вернулись к своим обязанностям.

Предстояла серьёзная перестройка всего внутреннего организма театра. Новая целеустремлённость мыслей и чувств требовала новой художественной ориентации.

Где же было искать источники — не для вдохновения (они были так же сильны в сердцах актёров, как и у всех советских людей), а для расширения и углубления патриотической тематики, для оснащения мастерства новыми выразительными средствами воздействия на зрителя? Где было почерпнуть необходимый литературный материал, если он ещё не вышел из-под пера авторов? Как было воплощать на сцене огромную по масштабу тему современной войны, с её неизмеримым страданием и горем, справедливым гневом и презрением, величайшим, беспримерным мужеством?

Ни в «портфеле», ни тем более в текущем репертуаре театра не было соответствующих пьес.

Взоры коллектива прежде всего обратились к героической эпохе Октябрьской революции, и театр остановил свой выбор на пьесе Лавренёва «Разлом». Этой пьесой сразу же утверждалась на сцене преемственность подлинных животворных традиций советского искусства — высокая идейность, широта социального охвата явления, обращение к массовому народному спектаклю, пронизанному духом борьбы, героизма, большевистской непри-

мирности к врагам. Именно это легло в основу режиссёрского замысла Н. А. Шевелёва.

«Постановщик удачно решил две основные задачи, — пишет рецензент «Омской правды» (13 сентября 1941 г.), — прежде всего, он правильно сделал главными героями спектакля матроса Годуна и его товарищей (а не семью Берсеневых и её «разлом»), во-вторых, ему удалась — обычно очень трудные — массовые сцены, с которыми наш театр вообще был не в ладах... Годун в этом спектакле — человек большой внутренней силы и убеждённости. Именно это, а не пресловутая «широкая матросская душа» делает его таким уверенным в поступках и независимым в суждениях».

Выдвигая вперёд Годуна и матросов, делая акцент на массовых сценах, постановщик тем самым углублял народно-революционную сторону пьесы. Проблема предоктябрьского расслоения в рядах интеллигенции и офицерства — проблема большой важности для первых лет революции — в настоящий момент не могла стать центральной. Тогда как линия массовой революционной борьбы рабочего класса, армии и флота против общего врага, защита своих прав, своей свободы и независимости, своего счастливого будущего — была близка и созвучна переживаемому времени. Через неё проводилась высокая идея патриотизма, в конкретном большевистско-революционном понимании этого слова, как глубоко осознанная любовь к своему советскому отечеству, как защита социалистических начал жизни.

Вторым спектаклем явилась пьеса К. Симонова «Парень из нашего города» (готовилась параллельно с «Разломом» в постановке художественного руководителя театра Л. С. Самборской).

«Парень из нашего города» — одно из первых драматических произведений Симонова, в котором он поднимает тему нового человека нашей эпохи — горячего патриота своей социалистической родины. Герои его — бойцы и командиры советской армии, доблестно сражавшиеся с врагом.

Свойственная Симонову лиричность делала пьесу простой, сердечной, доходчивой.

Используя особенности произведения, постановщик стремился создать глубоко лиричный спектакль, говорящий о героической борьбе советских патриотов, о любви к родине и ненависти к её врагам. В этой первой творческой встрече с коллективом Л. С. Самборская показала себя режиссёром большого художественного опыта. С её помощью «Парень из нашего города» получился волнующим жизненным спектаклем. Здесь, так же как и в «Разломе», утверждалась идея революционного патриотизма.

Вслед за премьерой «Парень из нашего города» появилась в репертуаре пьеса В. Сарду «Фландрия». Тема её — борьба порабощённых испанской державой нидерландских патриотов за свою национальную независимость.

Пьеса Сарду, несмотря на весьма поверхностно поданный исторический фон и чисто мелодраматическую, хорошо «скроенную» любовную интригу, позволяла довести тему священной мести за поругание родины до высокого напряжения, в особенности благодаря яркой патетической игре нового в театре артиста Вахтерова и хорошо разработанным массовым сценам.

«Вот мы смотрим сейчас её (пьесу. — С. Л.), — пишет рецензент «Омской правды» (30 сентября 1941 г.), — и смотрим не с холодным любопытством людей другой эпохи. Нет, судьба Фландрии волнует и трогает нас, ибо вечно и бессмертна эта тема — любовь к отечеству, к родной земле. И пусть на сцене разыгрываются жестокие страсти Доньи Долорес — не она в центре спектакля, а Фландрия, её патриоты и верные сыны. Вот почему «Фландрия» звучит сегодня свежо и молодо».

Но всё же «Фландрия» не отвечала полностью идейно-политическим устремлениям коллектива в эти суровые героические дни.

Решительный перелом в творческом самочувствии коллектива произошёл только на следующем спектакле. Театр нашёл «свою» пьесу, отвечавшую его художественным устремлениям и, главное, по-новому подходящую к теме Родины и борьбы за её независимость. Отвлечённая, чуждая историко-бытовая обстановка и ходульные образы «Фландрии» уступали место родным, глубоконациональным историческим образам и событиям. Это была пьеса «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьёва.

Обращение к героическим страницам прошлого России получило в первые же дни Великой Отечественной войны особый глубокий смысл.

Жизненность и закономерность этого явления объяснялись необычайным ростом национального самосознания, огромным желанием обобщить богатый исторический опыт страны, почерпнуть новые силы в высоких демократических, героических традициях и неисчерпаемом моральном могуществе нашего народа.

Это было со всей отчётливостью выражено в словах тов. Сталина, сказанных им в речи на параде Красной Армии 7 ноября 1941 г.: «Война, которую вы ведёте, есть война освободительная, война справедливая. Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова!» (И. Сталин. «О Великой Отечественной войне Советского Союза», Москва, 1949 г., стр. 40). Героические подвиги замечательных сынов отечества действовали мобилизующе, закрепляя в советских людях искони присущие им черты высокой воинской чести, гуманизма, беззаветной любви к родине, гордости за неё, подчинения личного сознательному служению её интересам.

Пьеса Соловьёва, написанная ещё до Великой Отечественной войны, — одна из лучших довоенных советских драм, раскры-

вающих величественную эпопею национально-освободительной войны 1812 г. Достоинства её, по сравнению с более ранними произведениями нашей драматургии в этом жанре: углублённая и правдивая обрисовка исторических условий, широкое обобщение событий с новых, марксистских позиций и создание крупного драматического образа великого полководца и передового государственного деятеля — Михаила Кутузова, тесными узами связанного с народом.

Пьеса поставила перед коллективом сложные творческие задачи. Главная из них, решающая успех спектакля — воссоздание образа центрального героя. Опасность состояла в том, что увлечёвшись яркостью этой детально разработанной автором фигуры, можно было придать ей самодовлеющий характер, оторвать от конкретной, породившей её почвы, преувеличить роль личности в историческом процессе, умалив тем самым народно-освободительный характер войны с наполеоновским нашествием. Но этого не случилось.

Постановщик спектакля вместе с исполнителем роли, заслуженным артистом республики А. С. Сухановым, нашли верный ключ к образу Кутузова, вскрывающий глубокое единство великого полководца с народом, с армией. А. С. Суханов создал на сцене неповторимую по своей индивидуальности и вместе с тем глубоко обобщённую фигуру полководца, воплощающего в себе черты национального русского характера, до конца преданного отечеству. Творческая удача Суханова многое определила в спектакле. Колоритными и живыми фигурами получились: Багратион (Козловский), партизан Егор (Теплов) и др.

Недостаточно ярко и глубоко выписанный в пьесе образ Наполеона как стратега и политического деятеля, превратившегося из носителя свободы в завоевателя, у Колесникова приобрёл чёткость и определённую характеру страстного честолюбца. Противопоставляя его Кутузову, воплощавшему идею освободительной справедливой войны, артист стремился передать трагедию человека, у которого рухнула мечта стать властелином всего мира, таким образом олицетворяя в нём идею войны несправедливой, несущей народам порабощение и горе.

Разоблачение, развенчание героя Колесников проводит более тонко, чем в пьесе, где Наполеон представлен просто мелким и ничтожным по характеру человеком. Актёру же более важным казалось провести мысль о том, что «гении», теряющие критерий реальности в своих действиях, отрываются от народных корней, в конечном итоге мельчают, несмотря даже на личную одарённость. Это углубляло и обобщало образ Бонапарта, раскрывало ограниченность буржуазной революции во Франции, неизбежность перерождения её идеалов, помогая вместе с тем выпуклее раскрыть силу и величие Кутузова, как русского народного героя. Таким образом, несколько абстрактно поданный в пьесе конфликт стансвился на реальную почву.

Развивая в спектакле патриотическую тему, режиссёр уделил большое внимание сценам, где показывается народный характер войны: в селе, в лесу с партизанами и, в особенности, перед штурмом, когда Багратион, умирая, обращается с речью к



4. Заслуж. артист РСФСР А. С. Суханов в роли Кутузова. 1941 г. (В. Соловьёв. «Фельдмаршал Кутузов»).

солдатам. Правдиво показаны в спектакле разложение и гибель наполеоновских полчищ под ударами русской армии.

Национальный характер спектакля усиливался удачным оформлением Н. А. Меньшутина. Художник сумел передать типический пейзаж средней полосы России, простые и близкие картины родной природы. Необычайно выразительно была сделана

Кремлёвская палата, где за окном перед взорами французского императора расстилалась охваченная пожаром, но не покорённая русская столица — Москва. Много мощи и суровой красоты в картине Бородинского боя, видного с небольшого холмика, где помещался наблюдательный пункт. Места действия, сменяя друг друга (Фили, Москва, Тарутино, Вильно), сохраняли свой колорит и характерные бытовые подробности, на сцене всё время не переставал жить трепетный облик матери-родины, судьба которой решалась кровью, мыслью, волей её сынов.

Широким дыханием эпохи веяло от спектакля. Это достигалось подлинным единством всех творческих компонентов театра, цельностью режиссёрского замысла и тем вдохновенным, с которым коллектив отдался большой работе, понимая, что она может стать знаменательной вехой, определяющей его дальнейший путь.

Так через подлинную национальную историю, через осмысленные героического прошлого театр подошёл вплотную к теме современности.

Политический резонанс и творческий успех постановки «Фельдмаршала Кутузова» были огромны. За короткий срок — в полтора месяца — спектакль прошёл 39 раз. Но дальнейшая его ещё глубоко полнокровная сценическая жизнь неожиданно оборвалась вследствие непредвиденного обстоятельства: в Омск был эвакуирован из Москвы театр им. Вахтангова, в репертуаре которого среди первых привезённых спектаклей была эта же драма Соловьёва. Приняв под свою крышу новый большой творческий коллектив, Омский театр понимал трудность создавшегося положения. Театр им. Вахтангова привёз в Омск оформление всего нескольких спектаклей. Долг товарищества и гостеприимства обязывал уступить вновь прибывшим право на представление «Фельдмаршала Кутузова» и омичи сняли свою постановку с репертуара.

Работа на одной сцене (3 раза в неделю — Омский областной театр, 4 раза — вахтанговский), в одном здании, с ограниченными помещениями для репетиций, для непомерно разросшихся цехов и пр. создала напряжённейшую обстановку для творческой деятельности.

Надо было ещё более горячо, по-боевому работать, до предела повысив к себе требования, установив твёрдую творческую дисциплину и подтянутость внутри коллектива. Испытание Омского театра на «близость», на «нужность» своему зрителю в грозные дни народного бедствия приобретало новые сложные и конкретные формы творческого соревнования с сильным по составу и художественным традициям столичным коллективом.

Развивая свою основную творческую тему в этот период — тему патриотизма, коллектив областного драматического театра снова обратился к лучшим произведениям советской драматургии. Была осуществлена «Слава» Гусева, в которой ярко показана любовь к Родине, к её замечательным людям. Лирическая

мягкость и тонкий юмор необычайно удались старшему поколению исполнителей, среди которых первое место занимал заслуженный артист УССР Л. Н. Колобов в роли Медведева. Опытный мастер сцены, обладающий большим актёрским обаянием, Колобов необычайно тонко пронёс через свой образ тему спектакля. Так же тепло, искренне и сильно играла артистка М. И. Семена роль матери Мотылькова, убедительно показывая её материнскую любовь и гордость, органически слитые с любовью к Родине. В образе молодого героя Мотылькова артист Козловский подчеркнул главные черты советского человека — созидательную волевою целеустремлённость, ум, благородство.

Театр стремился здесь, как и в пьесе «Парень из нашего города», найти сценическое выражение темы советского патриотизма, раскрытой через современного героя с его чувствами и мыслями, близкими и понятными зрительному залу.

Последним крупным творческим достижением коллектива в том году явилась постановка драмы Гергея и Литовского «Мой сын». Несмотря на то, что в пьесе даны события начала фашизации Венгрии и поэтому она не обнажала полностью реального лица озверелого фашизма, всё же этот спектакль давал возможность театру поставить актуальную тему антифашистской борьбы.

Режиссёр стремился создать суровый мужественный спектакль о людях, великих духом, о подлинных гуманистах, которым отказ от своих взглядов, от дела защиты свободы и независимости страшнее смерти. Внешнее оформление сцены (художник Ландышев) было решено в строгих лаконичных линиях и тёмных тонах, передающих атмосферу мертвящего фашистского режима.

В стиле игры основных исполнителей: Пали Эстерага (Лукьянов), Михаила Аффра (Дворжецкий), Анатолия Барбара (Колесников) была верно найдена внутренняя мера страстности и сдержанности. Люди разных привычек и характеров, но одного общего дела несли в себе одухотворённую непоколебимость в исполнении своего долга.

Так шёл на смертную казнь, высоко подняв голову, коммунист-подпольщик Пали Эстераг. Скупыми, необычайно выразительными средствами создавал этот образ артист Лукьянов. В сцене прощания с матерью в камере следователя и в тюрьме перед расстрелом — почти молчаливой, без лишних жестов, но глубоко насыщенной игрой — он производил большое впечатление. Перед зрителем вырастал величественный и прекрасный в своей моральной чистоте и идейной силе образ истинного борца.

Ещё больше глубины и драматизма было в исполнении роли Марии Эстераг Л. С. Самборской, впервые выступившей на омской сцене в качестве артистки.

Пройдя путь, подобный горьковской матери, Мария Эстераг поднимается от любви к сыну до высокой гражданской сознательности. Этот внутренний рост её личности, исполненный тра-

гических переживаний — подавления в себе эгоистических побуждений и привязанностей, страстных материнских чувств, — приводит её к осознанию общего дела. Потеряв сына, мать приоб-



5. Заслуж. деятель искусств РСФСР Л. С. Самборская в роли Марии Эстераг. 1941 г. (Гергель и Литовский. «Мой сын»).

ретает в каждом революционере близкого, родного человека, потому что сын и его великое дело для неё слились воедино.

Спектакль «Мой сын» — художественно цельный, правдивый, яркий, показывал, какой идейной силы и мастерства мог достигнуть коллектив, если он был собран, творчески целеустремлён и воодушевлён большими общенародными целями служения Родине.

Подводя итоги работы театра за 1941 г. «Омская правда» (4 декабря 1941 г.) писала: «Война положила свой отпечаток и на наш областной театр. Он стал работать лучше, быстрее; отчётливее обозначилась его репертуарная линия. Такие спектакли, как «Разлом», «Парень из нашего города», «Фельдмаршал Кутузов», «Мой сын», «Слава» и другие при разном качестве режиссёрской и актёрской работы, выражают стремление театра откликнуться на современность, дать ответ на волнующие зрителя вопросы, укрепить его веру в победу и его ненависть к врагу».

В статье указывается, что если за первые четыре предвоенные месяца 1941 г. театр подготовил четыре премьеры, то почти за тот же срок в августе—декабре — он дал девять премьер. «И нельзя сказать, что это достигнуто за счёт ухудшения качества спектаклей. Нет, театр стал работать более уплотнённо, целиком оправдала себя система так называемых «параллелей», когда одновременно готовятся две премьеры».

Областной комитет партии и Исполком областного Совета депутатов трудящихся, внимательно следившие за развитием театра, неоднократно помогавшие ему советом и критикой, в апреле 1942 г. вынесли коллективу благодарность, отметив, что «театр в дни Великой Отечественной войны значительно перестроил свою работу, подчинив её задачам мобилизации трудящихся на усиление помощи фронту, на разгром врага». В решении выражалась уверенность в том, что «коллектив областного драматического театра в своей дальнейшей творческой деятельности с ещё большей энергией и упорством будет работать над созданием патриотических высокохудожественных спектаклей, вдохновляющих трудящихся на самоотверженный труд во имя победы над врагом» («Омская правда» от 22 апреля 1942 г.). Это внимание и забота руководящих партийных и советских органов воодушевили коллектив на новые поиски решения сложной задачи — создать глубоко современный спектакль, отражающий сегодняшнюю жизнь, мысли и стремления народа.

Ярким и во многих отношениях определяющим для творческого пути театра в начале 1942 г. явился спектакль «Здравствуй, оружие!» Войтехова. Одновременно это была непосредственная встреча театрального коллектива с драматургом, находящимся в то время в Омске.

Актуальность антифашистской тематики, выраженной в яркой публицистической форме, острая политическая направленность, меткий образный язык и своеобразная «рваная», «очерковая» композиция, динамично «нагромождающая» ряд эпизодов, привлекли к себе режиссуру и актёров трудностью сценического осуществления. По остроте социального конфликта и некоторой гиперболизации отдельных положений пьеса Войтехова поднималась — по отзыву критики — до уровня «большого политического памфлета». В этом факте нельзя видеть случайное явление. Напряжённейшая обстановка первого военного года создала условия

для возрождения на новом этапе традиции агитационно-революционных пьес, традиции, нашедшей классическое выражение в «Мистерии Буфф» Маяковского. В пьесе Войтехова много было от этой живой художественной традиции, обогащённой творческим опытом последних предвоенных лет. В ней сталкивались два мира идей: мир фашистского варварства и антифашистский мир передовой демократии.

Театру удалось не только раскрыть тему перехода лучшей части западно-европейской демократической интеллигенции на путь активного сопротивления фашизму, но и усилить социальный конфликт, остро, но несколько схематично намеченный автором. По режиссёрскому заданию драматург дописывал для омского театра ряд сцен (пролог, сцену со швеями, сцену в концентрационном лагере).

В постановочном отношении был найден верный стиль, в котором оформление (художник Н. А. Меньшутин) органически сочеталось с правдивым раскрытием событий и характеров. Музыкальное оформление (Р. Д. Архангельского) также составляло единое целое со всеми остальными художественными компонентами, создавая патетический, взволнованный звуковой фон спектакля.

С точки зрения общей художественной культуры ценным был в работе театра над этой пьесой тот факт, что здесь (как и в спектакле «Фельдмаршал Кутузов» и «Мой сын») удалось достигнуть полного ансамбля, подлинной цельности замысла и воплощения.

«Можно сказать без преувеличения, что почти все актёры в этом спектакле играли свои роли на высоком художественном уровне, в настоящем ансамбле. В результате работы над пьесой «Здравствуй, оружие!» театр одержал крупную творческую победу. Получился яркий, волнующий чувства зрителей, глубоко патриотический антифашистский спектакль», — пишет рецензент «Омской правды» (от 9 апреля 1942 г.)

Сатирическая сила в соединении с глубокой патетикой, смелость и оригинальность режиссёрского решения, остро и психологически правдиво разработанные образы двух сражающихся лагерей, сценическая яркость и выразительность спектакля — вот творческие завоевания, обогатившие коллектив в результате работы над постановкой «Здравствуй, оружие!» К тому же этот спектакль научил театр сотрудничеству с автором.

Продолжением новой художественной практики выпестовывания современной пьесы внутри театра явился и другой спектакль этого полугодия «Червонные острова» А. Рототаева и Е. Пермяка, рисующий один из эпизодов боевой жизни советских партизан. Пьеса страдала рядом погрешностей. Но достоинствами её являлись — своевременность, актуальность тематики, теплота в описании образов партизан, правдивость и внутренний героический пафос многих сцен.

В театре как бы оживал, одевался в кровь и плоть сценических образов, конкретных, понятных, живых участников событий — репортаж с фронтов Отечественной войны.

Театр и на этот раз работал с драматургом (А. Рототаев находился в Омске), стараясь преодолеть нечёткость некоторых образов, длинноты диалогов. Актёры сумели искренностью, душевностью и строгой простотой игры углубить и облагородить пьесу. Удачным получился майор Климов — чуткий, хороший человек, умный и требовательный начальник партизанских отрядов — в исполнении Колесникова. Тепло и правдиво играл старого крестьянина Левона Тимофеевича — командира группы партизан — Суханов, его сына — председателя колхоза — Лукьянов. Яркий образ простой героической советской женщины — жены Левона Тимофеевича — создала Карташёва. Типичны были и образы немцев.

Коллектив театра уже шёл своим путём, никого не копируя, а претворяя свой творческий и жизненный опыт советских художников в сценические образы.

На идейно-художественном росте театра сказались также влияние близкого творческого соприкосновения с интересным и очень своеобразным театральным коллективом вахтанговцев. За довольно короткий срок они показали на омской сцене постановки: «Много шуму из ничего» — Шекспира, «Маскарад» — Лермонтова, «Сирано де Бержерак» — Ростана, «Слуга двух господ» — Гольдони, большой горьковский спектакль «Егор Булычёв и другие» и ряд новых высокопатриотических советских произведений, в том числе «Фельдмаршал Кутузов» — Соловьёва, «Олеко Дундич» — Ржешевского и Каца, «Русские люди» — Симонова, «Фронт» — Корнейчука, которые явились крупным вкладом в советское театральное искусство эпохи Великой Отечественной войны.

В Омске родились замечательные образы Олеко Дундича — в исполнении народного артиста РСФСР лауреата Сталинской премии Р. Симонова, Сафонова («Русские люди») и Огнёва («Фронт») в исполнении народного артиста РСФСР лауреата Сталинской премии А. Абрикосова, фельдшера Глобы в исполнении заслуженного артиста республики А. Горюнова и много других. Огромной любовью к Родине и её героическим защитникам проникнута была постановка пьесы Симонова «Русские люди» (постановщик лауреат Сталинской премии народный артист СССР А. Д. Дикий).

Остро публицистическим пафосом, настоящей большевистской партийностью насыщена была постановка пьесы Корнейчука «Фронт» (постановщик лауреат Сталинской премии, народный артист РСФСР Р. Н. Симонов). В ярких, убедительных образах оживали события войны, решались вопросы, волнующие весь советский народ. Пьесы К. Симонова и А. Корнейчука сыграли решающую роль в сближении театра с насущными темами современности.

Во всех этих спектаклях было немало подлинных актёрских достижений, на которых можно было всерьёз поучиться, глубоких идейноустремлённых, интересных режиссерских решений, обогащающих фантазию и мысль постановщиков, удачных художественных и музыкальных оформлений, сделанных такими опытными, талантливими мастерами своего дела, как художник Рындин и композитор Голубенцев.

Но главное, что привезли с собой вахтанговцы, главное, что всё-таки нередко отличало их спектакли от спектаклей областного драматического театра, была общая высокая театральная культура, большая требовательность к себе во всём, даже в мелочах, непримиримость ко всякой заурядности, к штампу.

Органическим претворением традиций вахтанговского театра в области яркой театральной формы, соединённой с психологической правдой и идейной целеустремлённостью, явилась постановка на омской сцене пьесы «Давным-давно» Гладкова (постановщик Л. С. Самборская).

В центре этой тонкой лирической комедии стоял привлекательный облик героической девушки-подростка, не желавшей быть в стороне от тяжёлых испытаний, выпавших на долю родины в 1812 г. Обилие комедийных положений, сама атмосфера гусарского задора, удали, бравады и юмора делали спектакль лёгким, насыщенным лирикой, брызжущим весельем. Свойственная Л. С. Самборской как художнику сцены острота, яркость и эмоциональность нашли здесь удачное выражение. В спектакль было введено много музыки и танцев. Чёткие и динамичные мизансцены оттеняли игру актёров, в особенности правдивые и обаятельные образы Шуры Азаровой (Пенчковская), полковника Ржевского (Козловский) и др.

В этом спектакле звучала всё та же основная творческая тема театра, тема мужества и благородства русского человека, тема защиты отечества от иноземного ига.

Цельный по режиссёрскому замыслу, правдивый по обрисовке характеров, патриотический по духу спектакль «Давным-давно» был одним из любимых спектаклей омского зрителя, в особенности молодёжи. Он продержался в репертуаре до конца войны и выдержал более ста представлений.

Однако, разрешив в «Давным-давно» ряд существенных творческих задач, коллектив стремился к углублённому спектаклю на материале современности, к созданию монументального образа эпохи. В это время театр принял к постановке только что законченную пьесу Л. Леонова «Нашествие».

С глубоким чувством ответственности приступил коллектив к этой работе. Артистов волновала не только значительность темы, но и встреча с двумя крупными художниками в этой работе — с писателем Леоновым и с ближайшим учеником Вахтангова, живым носителем его идей и принципов — народным артистом РСФСР Б. Захавой, приглашённым ставить этот спектакль.

Захава провел с коллективом большую педагогическую работу, добываясь единства творческого языка, чёткой передачи всех оттенков настроений и углублённого подтекста, вырабатывая настоящую ансамбль.

Вот как вкратце излагает постановщик экспозицию спектакля (напечатана в день премьеры в «Омской правде» за 15 декабря 1942 г.):

«Действие пьесы происходит в небольшом городке, временно захваченном немецко-фашистскими разбойниками. Действующие лица делятся на три группы. Первая группа — это простые советские граждане, самые обыкновенные люди, в жилах которых течёт горячая кровь, сердца которых наполнены любовью к человеку и к родине. Скромные в своём героизме, они полны величия и внутренней красоты в своих страданиях и в своей борьбе. Вторая группа — это надменные «арийцы», полуавтоматы, лишённые живого человеческого сердца, цивилизованные дикари, вооружённые до зубов современной техникой, человекоподобные обезьяны. И, наконец, третья группа это — вылезшие из могил социальные мертвецы (или «мертвяки», как их называет автор), дореволюционная погань, гадюки, поднявшие свои змеиные головы, пособники врага и предатели, выскочившие из всевозможных щелей «мыши и крысы».

В борьбе между этими тремя группами действующих лиц и раскрывается основная тема пьесы — острая борьба между новым и старым, живым и мёртвым в человеческой жизни.

В центре пьесы стоит фигура человека, сердце которого является ареной этой борьбы. Это изломанный, исковерканный, социально-больной человек. Это оторвавшийся от своего народа себялюбец. И всё-таки в его сердце есть уголок, где ещё теплится жизнь. Ещё не всё умерло в нём. Тяжёлое горе, свинцовой тучей нависшее над родной землёй, бесконечные страдания близких людей, пример их героизма и самопожертвования — всё это пробуждает в Фёдоре Таланове угасшую любовь к Родине, раздувает в его душе уголёк жизни в яркое пламя, и человек выздоравливает. Жизнь победила. Фёдор Таланов гибнет, но в смерти своей он обретает жизнь. Его жизнь была смертью, смерть становится жизнью. «Он вернулся, он мой, он с нами», — говорит о нём его мать, свидетельница гибели сына от руки фашистских палачей.

Таково могучее моральное действие советского патриотизма даже на тех людей, на которых делал свою ставку Гитлер, утверждая, что наш тыл не выдержит организованного «нашествия» и разлетится при первом же серьёзном столкновении.

Но великая сила единения, дружбы народов Советского Союза, высокие принципы социалистической морали, огромная любовь к Родине и партии оказались несокрушимыми. Духовная красота и благородство наших людей, их вера в победу переборола все испытания и только ещё больше закалила их волю в

борьбе с трудностями. Доведённая до трагического напряжения в разрешении этой сложной внутренней коллизии судьба Фёдора Таланова в конечном итоге утверждала тему героизма и была глубоко оптимистична».

В отношении внешней формы Захава писал далее: «Все средства театральной выразительности, все сценические приёмы, которые казались нам пригодными для раскрытия основной темы пьесы, старались мы использовать в этом спектакле.

Теплоту живого актёрского чувства, мягкие сценические краски, тонкий психологический рисунок роли — эти качества, свойственные реалистическому искусству, старались мы применить для раскрытия того, что называли «живым». Для изображения мира социальных «мертвецов» мы стремились использовать острые приёмы социальной сатиры и сценического гротеска. Сплетаясь и взаимодействуя между собою, эти различные приёмы сценической выразительности, проникнутые единой идейной целеустремлённостью, должны были, по нашему замыслу, определять собой сложную форму нашего спектакля».

В соответствии с замыслом спектакля, художник Меньшутин нашёл глубокие и верные краски для противостоящих друг другу миров: в одном — советском — строгая простота и лаконичность героического напряжения воли к жизни, к победе, в другом — кричащая пестрота и нагромождение вещей, мёртвых и ненужных, как и их хозяева. Атмосферу сильных душевных переживаний и нарастающих драматических событий создавала удачная музыка композитора Голубенцева.

Актёрский ансамбль достиг в этом спектакле настоящей слаженности и художественной цельности. Б. Захава писал в цитированной уже статье: «Теперь, когда работа пришла к концу, я счастлив отметить, что в коллективе областного театра я нашёл самые благоприятные условия для увлекательной творческой работы: большое чувство ответственности у каждого участника постановки, внимание и творческую пытливость, а также готовность отдать все свои силы на создание спектакля, насыщенного горячей любовью к родине и жгучей ненавистью к врагу». Благодаря этой целеустремлённости и спаянности многим участникам удалось подняться до высокой драматической силы и психологической правды в раскрытии образов.

Сдержанно, но с большой внутренней убеждённостью играли: доктора Таланова — Колесников, жену Таланова — Кряжева, их дочь — Карпова и молодая, недавно выпущенная из Теуча артистка Кузнецова. Трөгательно правдивый образ Аниски создала Шевенкова. В их исполнении выпукло выявились основные черты наших советских людей — скромность, человечность, принципиальность, героизм.

Ярко, рельефно, скупыми чертами лепил образ Фёдора Козловский, без всякой неврастени, делая акцент на преодолении своей внутренней драмы.

Замечательный по глубине и конкретной детализации, большой обобщающей силе образ предателя Фаюнина создал заслуженный артист УССР Колобов. Черты полного морального разложения, безграничной подлости, злобы, стяжательства, скрытые за ханжеской маской сладенькой покорности, раскрывались перед зрителем как социально-классовое явление «фаюнинства» — плоть от плоти буржуазной контрреволюции. В ещё более остром гротесковом плане, не переходя однако границы реального, вёл роль Кокорышкина молодой артист Теплов. Остальные исполнители, даже в самых маленьких эпизодах, умело несли общую мысль спектакля. Культура «целого» чувствовалась во всём.

Художественная яркость, идейная глубина и политическая страстность «Нашествия» с наглядной ясностью демонстрировали тот внутренний рост, который совершился в коллективе за этот первый год великого испытания.

Осуществлённая к 25-летию Октября постановка явилась достойным выражением всех идейнотворческих устремлений коллектива к высокопатриотическому, глубоко современному спектаклю.

В следующий период (охватывающий 1943/44 г.) в творчестве театра значительное место заняла классика. Из осуществлённых в это время 13 спектаклей — 6 представляют собой классические произведения русских и западных авторов. Среди них такие шедевры отечественной классики, как «Ревизор» — Гоголя, «Волки и овцы» и «Без вины виноватые» — Островского, «Дядя Ваня» — Чехова. Это обращение к сокровищнице реалистического искусства прошлого было обусловлено необычайно возросшим во время войны интересом ко всей русской культуре, к величайшим достижениям её демократической общественной мысли, к лучшим передовым представителям её науки и литературы, несшим в себе глубокие гуманистические и патриотические тенденции и подлинную народность.

Однако не всё равно удалось театру.

Большим и настоящим успехом коллектива в этой области явилась постановка режиссёром Н. А. Шевелёвым комедии Гоголя «Ревизор». Наконец, пройдя на омской сцене через целый ряд формалистических и ошибочных толкований, бессмертное произведение русской драматургии увидело свет рампы в своём подлинном виде. Остро сатирическая мысль Гоголя, его обобщающие яркие образы, сочная великолепная речь, стали предметом всестороннего изучения. Коллектив во главе с режиссёром стремился «прочсть» комедию свежо, по-своему, исходя из глубокого проникновения в смысл гоголевского произведения. Бережное отношение к тексту только обогатило интонационную палитру исполнителей.

Театру удалось передать колорит эпохи через образное раскрытие быта, чему помогало и удачное оформление спектакля художником Меньшутиним, нашедшим верный стиль и правиль-

ные сценические пропорции, живо рисующие в воображении зрителя образ чиновно-крепостнической России. Много хорошей выдумки, творческого вдохновения, подлинной политической страстности проявила режиссура для того, чтобы как можно выпуклее и убедительнее показать страшное лицо того общества, в котором царствовали самодурство, взяточничество, низкопоклонство, невежество.

В этом спектакле был смело выдвинут на ведущие роли ряд молодых актёров. Роль Хлестакова исполнил молодой способный актёр А. Ф. Теплов. Самая сущность дарования Теплова, острохарактерная, с ярким тонким юмором и вместе с тем с большой внутренней драматической силой, повела его по пути создания выразительного, конкретного в смысле индивидуальной детализации и глубоко обобщённого типа. Актёр совершенно отказался от водевильной трактовки образа, снижающей его большое социальное содержание и искажающей сатирическую направленность гоголевского замысла.

В том же плане раскрытия обобщённых гоголевских образов вылеплены старшим поколением актёров фигуры Сквозник-Дмухановского (Суханов), Анны Андреевны (Самборская), Ляпкина-Тяпкина (Колесников), Осипа (Некрасов).

Тонкая филигранная отделка роли в соединении с сочной яркой комедийностью дали возможность Самборской создать запоминающийся монументальный образ провинциальной «помпадурши». «Анна Андреевна у Л. С. Самборской, — пишет рецензент «Омской правды» (24 октября 1943 г.), — и властная городничиха, и тщеславная провинциалка, и легкомысленная самовлюблённая женщина». Не менее сильный реалистический образ городничего, пронизанный горьким гоголевским смехом, получился у Суханова, а позже у заслуженного артиста республики Потоцкого. С большой драматической силой и внутренним сатирическим пафосом проводилась ими сцена заключительного монолога.

Вопреки вредному мнению антипатриотической критики о «скучности» комедии Гоголя, мнению, которое обычно толкало режиссёров-формалистов к водевильному трюкачеству, к смеху ради смеха, к внешнему неоправданному торопливому ритму, Шевелёв пошёл по трудному, но благородному пути глубокого насыщения внутреннего действия. Это сделало спектакль интересным, живым, глубоко идейным.

Меньше «повезло» на омской сцене пьесам Островского. «Волки и овцы» поставлены были режиссёром И. В. Развозжаевым в основном в традиционно-бытовых тонах, без подлинной политической страстности, без творческой смелости. Спектакль получился нецельным, с вяло развивающимся действием, статическими мизансценами и монотонными диалогами (за исключением некоторых сцен).

Из общего плана выделились только два-три образа, ярко очерченные актёрами — Аполлона Мурзавецкого в исполнении

Теплова, Вукола Чугунова в исполнении Иловайского. Им удалось создать остро характерные обобщённые типы и вскрыть всю глубину морального разложения дворянства в пореформенной России. В целом же, несмотря на колоритное и стильное оформление (художник Ландышев) и грамотную профессионально-честную игру большинства актёров, спектакль не прозвучал в той мере, в какой можно было бы ждать от коллектива.

Не произошло настоящей полноценной встречи театра с Островским и в следующей пьесе ««Без вины виноватые», вследствие мелодраматического и в значительной мере трафаретного режиссёрского решения спектакля. Но глубоко человеческая трагедия матери (Кручининой) в старом капиталистическом обществе, с такой силой и широтой изображённая драматургом, в исполнении Самборской приобрела на сцене волнующую художественную правду и жизненность.

В образе Кручининой артистке удалось создать замечательный по глубине и обаянию характер талантливой русской женщины, сдержанной, скромной, полной высокого человеческого достоинства и гордости. Но не подкреплённый общим ансамблем, этот образ так и остался как бы гастрольным, оторванным от широкого социально-исторического полотна драматургии Островского. Часто делая упор на бытовых деталях или мелодраматических моментах, исполнители других ролей снижали этим общественное значение драмы Островского. В целом спектакль не получил завершённой художественной формы и единства идейного замысла, несмотря на отдельные актёрские удачи (Шмага — Некрасов, Дудукин — Суханов).

Последняя из постановок русской классики этого периода — пьеса Чехова «Дядя Ваня» — была осуществлена режиссёром Развозжаевым к сорокалетию со дня смерти писателя.

Театр с большой тщательностью подошёл к чеховскому спектаклю. Многого удалось добиться в области раскрытия текста пьесы, схвачена верная речевая тональность, внутренняя ритмика фразы, чеховские паузы... В спектакле были общее настроение, актёрский ансамбль. Удачны в смысле стиля декорации художника Ландышева.

Отмечая эти общие достоинства постановки, рецензент «Омской правды» (6 августа 1944 г.) спрашивает: «Всё это прекрасно, но почему спектакль не создаёт нужного настроения в зале, что мешает ему найти путь к чувствам и мыслям зрителя?» И отвечает: «Объясняется это, прежде всего, самим подходом режиссёра к истолкованию пьесы».

Это истолкование не было подлинно современным, проникнутым марксистскими взглядами на творчество Чехова. Оно осталось в плену старых буржуазных представлений о Чехове, как о певце осенних сумерек, певце обывательской, серой, беспросветной жизни. Этим снималась страстная и глубокая, созвучная современному зрителю чеховская тема утверждения новых идеалов

жизни, мечты о лучшем будущем, тема преобразующей прогрессивной силы человеческого труда. Горький когда-то писал: «Я не видел человека, который чувствовал бы значение труда, как основания культуры, так глубоко и всесторонне, как Антон Павлович». Астров в пьесе «Дядя Ваня» именно и является носителем этих идей Чехова. Он гневно бичует праздность и тунеядство, поёт гимны творческому созидательному труду.

Понимая труд, как двигатель прогресса, Астров поднимается выше окружающей его мелкой и пошлой жизни себялюбцев, вроде четы Серебряковых, тогда как дядя Ваня, испытывая острую неудовлетворённость этой жизнью, не находит из неё настоящего выхода, поддается отчаянию, переходя от вспышек гнева к полному бессилию.

В сложной по структуре композиции пьесы театру важно было чётко различить эти оттенки, чрезвычайно тонко намеченные автором, понять её прогрессивные положительные тенденции. И тут режиссёр оказался не на высоте. В вопросе о главном герое спектакля он отдал предпочтение Войницкому (Колесников), оттеснив Астрова (Потоцкий) на второй план.

«Центральным мотивом спектакля, — пишет рецензент, — стал безысходный пессимизм людей, засасываемых тиной мещанской обыденности. Довлеют и любовные коллизии».

В истолковании артиста Потоцкого Астров умён, обаятелен, но нет в нём страстности в изобличении праздности, лени, не чувствуется человек творческого труда. Потоцкий — Астров убедителен и ярок в сценах, где его начинают одолевать пошлость, скука, но несколько схематичен там, где должно раскрываться благородство и сила его души.

Хороши и правильно по-чеховски раскрыты образы Войницкого (Колесников) и профессора Серебрякова (Суханов). Колесников с большой силой показывает опустошённую душу дяди Вани, убедительно рисуя его безысходную тоску и трагическую обречённость. Вместе с тем этот образ не лишён у актёра необходимой лирической окраски. Суханов вылепил типичный образ самодовольного, эгоистического обывателя от науки. Он мастерски разоблачает перед зрителем этого капризного, спесивого, по существу, никчёмного «баловня судьбы».

В целом же глубокий смысл пьесы Чехова был затушёван, и спектакль оказался далёким от настроений зрителя, не воссоздал на сцене замечательных образов писателя, который в сумеречные для России дни с глубокой верой в развитие человечества возвещал приход новой светлой жизни.

Из западных пьес театр остановил свой выбор с недостаточной принципиальной строгостью на двух комедиях — «Собака на сене» Лопе де Вега и «Стакан воды» Скриба

Первая из них — в постановке режиссёра Л. А. Стратан — получила несколько примитивный, облегчённый характер. За внешним развитием интриги с сочными бытовыми деталями не был до

конца раскрыт внутренний конфликт между старыми представлениями о родовой чести и вольным движением сердца, конфликт, отображающий борьбу за освобождение человеческой личности. Это смысловое значение комедии не было подчёркнуто в игре основных героев пьесы — Дианы (Матези) и Теодоро (Рейшвиц). Сильнее эта тема прозвучала у второстепенных исполнителей, в образах слуги Тристана (Некрасов) и старого графа Людовико (Теплов), обрисованных с большой сатирической силой.

Другой комедийный спектакль — «Стакан воды» Скриба отличался высоким исполнительским мастерством. В этой комедии интриги и условных страстей нашла себе яркое выражение старая комедийная школа игры в лице исполнителей двух центральных образов — герцогини (Самборская) и графа Болинброка (Потоцкий).

Свойственное творческой манере обоих исполнителей стремление заострять свои комедийные образы, филигранная отделка деталей, динамический и чёткий рисунок движения, ведения диалога придали в целом легковесному спектаклю сатирическую направленность.

Работа над классическим репертуаром, в особенности над сокровищницей русской классики, с большой убедительностью доказала, что театр, отойдя от своих прежних формальных исканий, ещё не всегда и не во всех звеньях мог подняться от объективизма до подлинного современного марксистско-ленинского понимания явлений прошлой культуры; не всегда он умел решать во всей полноте сложные задачи раскрытия идейного содержания, глубокой познавательной ценности произведения и стиливых особенностей автора; не всегда он находил свой собственный творческий подход к теме.

Не преодолев этих трудностей внутреннего роста, нельзя было успешно продолжать двигаться вперёд. А преодолеть эти признаки некоторой идейно-творческой отсталости можно и должно было, идя от своих больших достижений в работе над советской тематикой, ибо как раз здесь театр до сих пор проявлял смелость, последовательность, чуткость к проблемам времени, политическую партийную страстность и глубокую внутреннюю заинтересованность.

В поисках репертуара, созвучного времени, коллектив не хотел «выжидать», пока появятся из-под пера наших авторов апробированные другими столичными театрами произведения. Он стремился творить вместе с советскими драматургами, вынашивать и углублять темы, волнующие зрителей, в чём сказался значительный культурный рост и передовые идейно-творческие позиции советской театральной периферии.

На протяжении 1943/44 г. театр поставил наряду с перечисленными уже шестью классическими пьесами семь произведений советских авторов. Не все, однако, спектакли в этих напряжённых исканиях были равноценны.

Мало удачными оказались постановки «Наш корреспондент» Л. Левина и Н. Метнера и «Жди меня» К. Симонова, отходившие от больших общественно-политических тем, лишённые силы подлинного обобщения, написанные в камерных тонах.

Ошибочным был и выбор для молодёжного спектакля пьесы Арбузова «Домик в Черкизове», несмотря на все старания коллектива преодолеть скрытые в ней идейно-порочные моменты в построении сюжета и обрисовке ряда образов, переставить внутренние акценты, сгладить некоторые положения и характеристики. Не спасли постановку отдельные значительные актёрские удачи, в особенности молодой актрисы Е. Кузнецовой в трудной роли Нади Ивановой и Л. Ковылина в роли Жени Шеремета.

Противоположной по характеру и по жанру была другая постановка этого периода, построенная также не на полноценном художественном материале, комедии братьев Тур и Л. Шейнина «Чрезвычайный закон». Впервые за годы войны появилась на омской сцене «тыловая тема», поставившая в центр внимания борьбу с расхитительством народного достояния и плутовством, ещё имеющими место в нашей действительности, как «родимыми пятнами» капитализма.

Однако неверное распределение сил в пьесе, при котором отрицательные персонажи оказывались более умными, более сильными, более ловкими, чем положительные, создавало неправильное представление о советской действительности. Театру не удалось до конца преодолеть этот порок пьесы.

Артист Иловайский, исполнивший роль проходимца и жулика Клембовского, вместе с постановщиком спектакля Развозжаевым стремились заострить внешний рисунок образа, пронизать его страстным обличительным пафосом. Клембовский в исполнении Иловайского вызывал к себе презрение и омерзение зрителя, так же, как и его подруга в исполнении артистки Ковальской, игравшей женщину-паразита, легко приспособляющуюся к любым обстоятельствам жизни.

Разрешённая в остром сатирическом плане эта линия спектакля становилась сценически убедительной, вызывая у зрителей уверенность в том, что рука советского правосудия неизбежно достигнет каждого, кто станет на пути к народному счастью, к процветанию. Но противопоставленный этим «преуспевателям» образ честного, скромного советского патриота бухгалтера Синицына был дан авторами настолько бледно, что до конца оживить его не удалось даже такому опытному и талантливому артисту, как Колесников.

Это снизило идейное звучание спектакля.

Другая пьеса братьев Тур и Л. Шейнина, шедшая тогда же на омской сцене — «Поединок», при всей её политической целеустремлённости, также страдала схематизмом и упрощенчеством. Детективно-приключенческий сюжет подменял собою глубокую обрисовку психологии и общественно-политических конфликтов.

Даже лучшие актёры не смогли избежать фальши и нарочитости и добиться художественной правды и убедительности исполнения основных положительных образов советских героев.

Театру грозило, если бы он утвердился на этом пути наименьшего сопротивления, потерять свою устремлённость, убить свою инициативу и творческие искания, снизить требовательность к идейно-художественному качеству спектаклей.

Но последующие постановки, хотя и в разной степени и разных жанровых планах, указывали на то, что в коллективе живы были его глубоко идейные тенденции.

Под непосредственным постоянным партийным влиянием и руководством не угас беспокойный огонёк искания нового, утверждения наиболее актуальной, нужной народу тематики, приближения к большим проблемам искусства, к самой благородной его задаче — воплощению духовного облика советского человека. Пройдёнными вехами на этом пути были осуществлённые уже спектакли «Парень из нашего города», «Разлом», «Слава», «Нашествие», «Здравствуй, оружие!», «Мой сын», «Фельдмаршал Кутузов».

Нужно было страстно стремиться понять совершающиеся в жизни процессы формирования новой социалистической личности, нужно было быть очень чутким коллективом, задумывающимся над тем, каковы должны быть черты положительного героя, в борьбе с какими «опасностями» очищалась и закалялась его душа, нужно было, наконец, чувствовать себя художественно зрелым и сильным коллективом, чтобы принять в годы войны к постановке пьесу Леонова «Обыкновенный человек», в которой на первый взгляд царил такая мирная и тихая обстановка, где ничто не напоминало о тяжёлых испытаниях и битвах, где всё было так буднично и вместе с тем сложно и тонко.

Пьеса не имела ещё сценической истории, хотя была написана перед войной. Две-три попытки осуществить её в некоторых театрах окончились неудачей. Ключ к ней не был ещё подобран.

Но коллектив полюбил эту пьесу не только за высокие литературные качества, но и за то, что она по теме отвечала его творческим устремлениям и исканиям.

Театр раскрыл пьесу по-своему. Помогла здесь и предыдущая работа коллектива над драматургическим материалом Леонова во время постановки «Нашествия». Психологические «ходы» и «мотивировки» автора были уже отчасти знакомы актёрам. «Пригодились» и некоторые оттенки юношеских настроений, прочувствованные во время работы над другими спектаклями, в которых действовала наша замечательная советская молодёжь. И ещё многое другое оказалось нужным для того, чтобы подобрать ключ к «Обыкновенному человеку».

Считая, что положенная в основу пьесы идея разоблачения мещанской «необыкновенности» с её ложными иллюзиями и противопоставления ей «героической обыкновенности» с её творчески

полезным трудом, неактуальна в условиях советской действительности, полемизирующий с театром рецензент писал на страницах «Омской правды» (21 октября 1944 г.):

«Но основная ошибка театра заключается отнюдь не в выборе пьесы, а в её сценическом воплощении. Проблема «обыкновенности» и «необыкновенности» в этом произведении перестаёт быть проблемой, если трактовать её в ироническом комедийном плане. Автор даёт достаточно материала для того, чтобы играть его пьесу, как говорится, «с улыбкой». Однако постановщик спектакля Л. С. Самборская слишком доверчиво отнеслась к поднятой в пьесе проблеме и трактует её всерьёз».

В этом споре театра с критикой истина осталась за театром. Чутьё подсказало постановщику бесспорно правильный подход к пьесе Леонова — автора, необычайно страстно относящегося к действительности, не терпящего никакого благодушия и «успокоенности», автора взволнованного и правдивого, у которого всегда есть свои отчётливо выявленные симпатии и антипатии.

И эту взволнованность, страстность и бережность в отношении к тонкой и сложной проблеме формирования психологии нового человека театр взял за основу своего спектакля. Отсюда и общий тон постановки — глубокий, вдумчивый, детальная разработка душевных переживаний героев, в особенности Киры, резко обличительная обрисовка отрицательных, отживающих, но ещё цепких, живучих свойств и черт характера (Констанция, отчасти Ладыгин-старший) и большая задушевность, искренность в передаче положительных образов (Ладыгин-младший, Свеколкин, Аннушка).

Много усилия потратил коллектив для того, чтобы достигнуть настоящего ансамбля.

Этот спектакль отмечен рядом серьёзных актёрских удач. Трудным жизненным путём идёт к правде Кира в исполнении талантливой молодой артистки Кузнецовой. В сложном и противоречивом образе Киры Кузнецова показала свою способность передавать на сцене духовную жизнь героини скупыми и выразительными средствами, порою одним взглядом, едва уловимым жестом или поворотом. Её переход от беспокойной замкнутости и неудовлетворённости жизнью к душевному «просветлению» глубоко оправдан и убедителен.

Противоположный Кире по своей ясности, чистоте, непосредственной искренности и волевой принципиальности только ещё пробуждающейся юной души образ Аннушки создала артистка Пенчковская. Аннушка в её исполнении трогательна, обаятельна, лирична и цельна.

Умно и убедительно играл Свеколкина Колесников. Его образ «обыкновенного человека» овеян большой теплотой, мягкостью, скромностью, за которыми чувствуется глубокая пронизательность, принципиальность и воля выдающейся личности, коммуниста, твёрдо осознавшего свои жизненные цели.

Ярко, выразительно исполнены были и отрицательные роли (Ладыгин-старший — Потоцкий, Констанция — Найдёнова).

Высокая культура исполнения сочеталась в спектакле с очень интересным по замыслу оформлением (художник Г. И. Кантор; погиб на фронте в 1945 г.), соединившим реалистические интерьеры с условно-театральным изображением (при помощи декоративных панно) находящегося за интерьерами «большого мира» нашей социалистической родины. Это как бы раздвигало рамки пьесы, создавало приподнятую атмосферу, размах, хорошо гармонизировавшие с общим взволнованным поэтическим тоном спектакля.

Спектакль «Обыкновенный человек» продолжал основную линию театра — его стремление отразить на сцене облик современного человека, показать самый процесс формирования новых духовных качеств, становление социалистического характера.

Удачна и актуальна была в этом плане и следующая постановка пьесы А. Крона «Офицер флота». Основные черты морального облика передового человека социалистической эпохи преломлялись в этой пьесе через свойства и качества советского офицера.

Конфликт снова строился на столкновении двух сил: передовой, стремящейся к новым достижениям, совершенствующейся, требовательной к себе и к другим, и успокоенной, самодовольной и потому останавливающейся в своём развитии, тормозящей всякое творческое, действенное начало жизни.

Конфликт этот разрешён был во взаимоотношениях Горбунова и Кондратьева. Артисту Шевелёву, исполнявшему трудную роль Горбунова, удалось создать правдивый образ советского офицера. «Он хорошо передаёт спокойствие, — пишет рецензент «Омской правды» (9 февраля 1945 г.), — выдержку и большое самообладание своего героя в дни тяжёлых испытаний, в минуты смертельной опасности. Принципиальность и напористость, нетерпимое отношение ко всякой возможности компромисса или примирения с недобросовестностью — вот что характеризует Горбунова в трактовке Шевелёва. Однако образу в целом недостаёт необходимой теплоты и внутреннего обаяния. Артисту следовало бы преодолеть известную холодность, даже сухость в игре».

Но идейная публицистическая сущность образа получила в исполнении Шевелёва чёткое выражение, отчего весь конфликт с Кондратьевым (Колесников), этот основной конфликт пьесы стал выпукло ощутимым и убедительным. Дальнейшее развитие конфликт получил и в столкновениях Горбунова с матёрым бюрократом Селяниным (Постников). Тема морального и духовного совершенства советского патриота была развита и в образе генерала Белоброва, которого с глубокой убеждёностью играл артист Потоцкий. Театр правильно почувствовал публицистический нерв произведения и, стремясь, с одной стороны придать живые тёплые человеческие краски образам, не затемнил мелкой бытовой правдой пафоса борьбы.

Стройность и художественная выразительность спектакля были удачно подкреплены суровым, молчаливым обликом заснеженного блокированного Ленинграда, созданным художником Меньшутинным.

Твёрдо встав последними двумя спектаклями («Обыкновенный человек» и «Офицер флота») на путь углублённого отражения в сценических образах основных проблем современности и ощутив неисчерпаемое богатство красок и возможностей, открывающихся в социалистическом реализме, коллектив получил новый импульс к творчеству.

Мысль о том, «как будет, когда вдруг распахнутся все двери и они вернутся. Все они, с войны! Навсегда!» — эта мысль, трепетная и волнующая, воодушевила театр незадолго до окончания войны на постановку пьесы Симонова «Так и будет!»

Театр поставил перед собой задачу — дать солнечный, жизнерадостный спектакль, в котором раскрылась бы душевная красота советского человека, сила подлинного гуманизма социалистического строя, воспитывающего в людях чуткость и заботливость, организующего и направляющего людей к деятельности, к труду. Лирическая теплота и поэтичность пьесы были хорошо схвачены театром.

Этот лиризм отвечал внутреннему творческому устремлению коллектива, давшему, как мы видели, в этом плане уже не один хороший спектакль. И в данном случае постановщик и исполнители пошли по пути наибольшего сопротивления, стараясь углубить психологическую разработку образов, не «сглаживать углов», не «облегчать» ситуации, добиться максимальной жизненной правды. Поэтому не любовные перипетии Савельева и Ольги (Кузнецова) были главной темой спектакля, а те тонкие внутренние нити мужественного боевого товарищества, нежной женственной дружбы, та атмосфера тепла и любви, которыми окружают наши советские люди героя-воина.

Вот почему в спектакле чувствовался такой крепкий ансамбль, вот почему даже маленькие, как будто незначительные образы в нём заняли такое большое место. Пожалуй, ярче всех и глубже всех тему спектакля — тему высокого душевного благородства советского человека, тему выросшего за годы войны и закалившегося в её испытаниях нового сознания — раскрыла Самборская в образе майора медицинской службы Анны Греч.

Перед зрителем появилась женщина необычайной силы воли, нежнейшей души и большого ума, женщина, мужественно и просто переносящая глубокую личную драму своей неразделённой любви, и находящая неисчерпаемые источники жизни в труде, в чуткой бережности к людям, в деятельной дружбе, в самоотвержении ради счастья близких и дорогих ей людей. Ярким внутренним светом согрет этот образ.

Спектакль своим настроением шёл навстречу дням победы, отображая моральное и политическое единство советского на-

рода, благородство душевных качеств и силу гуманистических принципов наших людей, благодаря которым они выстояли в смертельной жестокой схватке с фашизмом.

Оценивая работу коллектива Омского театра за годы Великой Отечественной войны, можно отметить глубокое стремление его к одной цели — воспитанию в зрителях патриотизма, мужества, верности долгу, большевистской принципиальности, высокого национального самосознания, преданности делу партии Ленина—Сталина.

Театр направлял все свои усилия на то, чтобы глубже и ярче отразить героическую современность. Смело ставил новые пьесы советских авторов, горячо работал с драматургами, поднимая ещё не затронутые другими театрами проблемы. В этом новаторском направлении коллектив не раз добивался значительных успехов, интересно и ярко истолковывая произведения, которые до этого постигала на сцене неудача.

Выявляя в поисках своего творческого лица внутренние художественные устремления коллектива, все его скрытые возможности, театр испытывал себя на самых различных жанрах: и широкого исторического полотна, насыщенного огромными общественно-политическими и военно-патриотическими проблемами, и углублённой психологической драмы, трактующей большие морально-этические вопросы, и острой комедии, сатирической и бытовой, и более лёгкой романтической лирики. Были в этих исканиях неудачи и срывы, были лучшие и худшие постановки, но не было равнодушия и самоуспокоенности.

Плодотворная работа над значительным классическим и советским репертуаром помогла выявиться ряду талантливых молодых актёров. За эти годы выросли и оформились в самостоятельные и яркие индивидуальности такие актёры и актрисы, как А. Ф. Теплов, Е. А. Кузнецова, Т. Э. Дымзен и другие. Из студии (1944—1947 гг.) была выпущена группа способной молодёжи.

Ярко и полно, у многих — в ином, более высоком, обогащённом новым опытом, качестве — раскрылись таланты старшего поколения мастеров сцены. За годы войны был создан ряд запоминающихся образов М. Н. Потоцким; актёру, в основном тяготеющему к трагедийным характерам (неоднократно игравшему в прошлом Отелло, Лира и другие роли трагического репертуара), на этот раз удалось показать своё зрелое мастерство в совершенно ином плане, в блестящей русской бытовой и сатирической комедии (Городничий — в «Ревизоре», Крутицкий — «На всякого мудреца довольно простоты»), в современной, характерной и вместе с тем остро публицистической роли адмирала Белоброва в «Офицере флота» и др. «На всём протяжении многолетней работы в театре, — пишет о нём местная пресса («Омская правда» от 28 ноября 1945 г.), — от маленьких ролей на выходах, до центральных ответственных ролей, Потоцкого отличает взыскатель-

ное отношение, высокая требовательность к себе, большой труд... Поборник реализма, сценической правды, он умеет дать конкретно ощутимый образ, владеет искусством художественной детали, способностью лепить характер из множества мелких и мельчайших штрихов», не теряя при этом, необходимо добавить, основных его существенных качеств.

Не менее ярко проявил себя и П. С. Некрасов, создавший галерею своеобразных, разнохарактерных типов. Если о Некрасове к тридцатилетию сценической деятельности, отмечавшейся общественностью Омска в 1936 г., писали его товарищи по работе, как об артисте, «выделяющемся своим художественным оптимизмом, мягким юмором, делающим его игру простой, понятной, доходчивой», то в годы войны в дополнение к этим чертам в его артистической палитре появились новые — более гневные краски сатирика. Стремясь к реалистическому, правдивому, партийно-принципиальному раскрытию, он создал наряду с Галушкой в комедии «В степях Украины», классическими образами Осипа в «Ревизоре», Шмаги в «Без вины виноватые», — проникнутый страстным сатирическим обличительным пафосом образ оберфельдфебеля Макса Курта в «Здравствуй, оружие!» и др.

Большое сценическое дарование проявил и Н. Н. Колесников, воплотивший ряд социально и психологически разнообразных типов, на крайних полюсах которого прокурор Скроботов во «Врагах», Ляпкин-Тяпкин в «Ревизоре», Наполеон в «Фельдмаршале Кутузове» — с одной стороны и с другой — Окаёмов в «Машеньке», Анатолий Барбара в «Здравствуй, оружие!», доктор Таланов в «Нашествии», Свеколкин в «Обыкновенном человеке», образ В. И. Ленина является вершиной творчества актёра. Большинство созданных Н. Н. Колесниковым образов отличалось глубокой внутренней психологической разработкой и идейной чёткостью характеристик.

Удачными были актёрские работы Вахтерова (во «Фландрии» и в «Уриэль Акосте»), Козловского (Фёдор в «Нашествии», Багратион в «Фельдмаршале Кутузове», Ржевский в «Давным-давно» и др.), Колобова (Медведев в «Славе», Фаюнин в «Нашествии»), Кряжевой (жена Таланова в том же спектакле), Иловайского (Чугунов в «Волках и овцах») и др.

Немало интересных декоративных оформлений к спектаклям, отмеченных высокой культурой и талантом, сделал художник Н. А. Меньшутин. Среди них — наиболее интересные в «Фельдмаршале Кутузове», «Здравствуй, оружие!», «Нашествии», «Ревизоре», «Офицере флота». Удачным было также оформление спектаклей «Мой сын», «Волки и овцы» и др., сделанное художником А. А. Ландышевым.

Наряду с творческим ростом в период Великой Отечественной войны коллектив Омского драматического театра вырос в идейно-политическом отношении. Им была проведена огромная общественная и военно-шефская работа, организован сбор средств

в фонд обороны, в фонд помощи семьям фронтовиков, на постройку бронепоезда «Мопровец», эскадрильи самолётов «Советский артист», на восстановление города Запорожье, на подарки раненым, находящимся в госпиталях и пр.

Все лучшие творческие силы театра были брошены на обслуживание концертными программами призывных пунктов, воинских площадок, госпиталей, гарнизонных клубов. После напряжённого рабочего дня артисты ночами провожали уходящие на фронт поезда и следующие через Омск воинские эшелоны.

В эти суровые годы коллектив театра стремился воодушевить трудящихся города и деревни на трудовые подвиги. Бригады театра неоднократно выезжали в сельские районы области во время посевных и уборочных кампаний, на заводы, фабрики.

За годы войны коллектив областного драматического театра дал свыше двух тысяч концертов. Большое идейно-политическое значение имела поездка (с 24 августа по 13 ноября 1944 г.) театральной бригады в составе артистов Иловайского, Ковылина, Стратан, Романычева, Рейшвица и Ковальской для обслуживания 2-го Украинского фронта. В репертуаре бригады были антифашистские одноактные пьесы, водевиль «С тёплым ветром», из классики — «Юбилей» Чехова, художественное чтение стихов Маяковского, Суркова, Симонова и др. Около ста концертов омских артистов, данных во время пребывания бригады на фронте, встретили горячий приём в воинских частях и нередко заканчивались короткими митингами, на которых бойцы и офицеры, под живым впечатлением горячего патриотического призыва, прозвучавшего с импровизированной эстрады где-нибудь на лесной поляне, брали на себя конкретные обязательства по выполнению боевых заданий.

За отличную работу по обслуживанию войск 2-го Украинского фронта в сложной обстановке боевых операций бригада получила ряд благодарностей командования, бойцов и офицеров.

«Сибирская фронтовая бригада за время работы в военной части показала себя коллективом, способным зажечь сердца слушателей неудержимым порывом к движению вперёд, на Запад,— писал командир части, погибший позже в боях за Родину, генерал-майор Федоровский. — За короткий срок пребывания на нашем фронте бригада дала ряд полноценных в идейном и художественном отношении концертов, за что всему составу Сибирской фронтовой бригады выношу благодарность и желаю в дальнейшей творческой деятельности, как на фронте, так и в тылу, блестящих успехов».

Отмечая эти творческие достижения Омского театра и его большую морально-политическую воспитательную роль в годы Великой Отечественной войны, Всесоюзный комитет по делам искусств 22 марта 1945 г. вынес решение о переводе театра в первый тарифный пояс, утверждая тем самым его ведущее поло-

жение, как одного из наиболее передовых и культурных местных театров.

Вслед за этим, Указами Президиума Верховного Совета РСФСР за выдающиеся заслуги в области театрального искусства артистам театра присвоены были почётные звания: художественному руководителю театра Лине Семёновне Самборской — заслуженного деятеля искусств; актёрам — Николаю Николаевичу Колесникову, Михаилу Николаевичу Потоцкому и Петру Сергеевичу Некрасову — заслуженных артистов республики.

ГЛАВА XI

Омский театр в первые послевоенные годы. „Сотворение мира“ Погодина. Пьесы Островского и Горького. Современная западная драматургия. Грубые идейно-политические ошибки в репертуаре театра. Значение решений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам для перестройки работы коллектива Омского театра. „Победители“, „За тех, кто в море“. Заключение.

Развитием основной творческой линии театра по созданию спектаклей современных авторов из жизни советских людей явилась первая послевоенная постановка новой пьесы Н. Погодина «Сотворение мира». В ней затрагивалась центральная после победы тема о восстановлении нашего разрушенного войной народного хозяйства, о возвращении людей к мирной деятельности.

Значительность темы, в сочетании со стилевыми особенностями погодинского письма — «рваностью» сюжета, беглостью зарисовок и характеристик, при необычайной яркости и верности отдельных деталей, сцен, образов — поставили перед театром очень сложную задачу.

В пьесе Погодина привлекало прежде всего по-новому, свежо и смело поставленная проблема морального облика советского человека, настойчивое стремление автора раскрыть черты его характера в обстановке послевоенного строительства.

Полно и верно обрисованы исполнителями образы партизанки Симочки (Кузнецова), Ноны (Дымзен). Заслуженный артист РСФСР Потоцкий создал колоритный портрет жизнерадостного, неунывающего украинского «батки» — партизана Микола Гололоба. Ему подстать и его «жинка» — отзывчивая, хлебосольная Маруся (Шевенкова).

Глаголин в исполнении Колесникова — мягкий, чуткий, вдумчивый, глубокой души человек, подлинный патриот, до конца преданный своей родине. Но артист не сумел достаточно ярко подчеркнуть те душевные качества своего героя, которые помо-

гают ему преодолеть нанесённую войной травму и снова стать волевым, целеустремлённым большевиком, вернуться в строй.

Также несколько односторонне дал сложный образ Андрея Колоколова молодой актёр Крамаревский. Ему удалось передать влюблённость в жизнь, энергию и обаяние этого «жесток-кого оптимиста», но внутренние переживания героя были воспроизведены им довольно примитивно и поверхностно.

В результате — принципиальный по теме, интересный по замыслу, по трактовке отдельных ролей, глубоко современный и волнующий спектакль оказался не вполне завершённым.

Из классической драматургии была поставлена режиссёром Иловайским комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты», развернувшая на сцене ряд ярких картин пореформенной Москвы. Убедительные образы создали артист Спроге — Глумов, артист Некрасов — Мамаев, заслуженный деятель искусств Самборская — Мамаева, заслуженный артист республики Потоцкий — Крутицкий.

К десятилетию со дня смерти великого пролетарского писателя А. М. Горького театр поставил «Мещане» (Горький на омской сцене не шёл с 1938 г.). Спектакль при некоторых недочётах показал театральную культуру, ансамбль, даровитое актёрское исполнение, умеющее сочетать глубокую и психологическую правду с острой социальной типизацией.

Верный и интересный замысел постановщика спектакля Самборской удачно разрешил сложные проблемы сценического воплощения Горького. В нём отчётливо проступала социальная основа горьковской драматургии, глубокие процессы исторического развития и политической борьбы, отражённые в произведении.

Исполнители сумели уловить и верный тон речи горьковских героев, насыщенной острой философской обобщённой мыслью и большой политической страстностью. На сцене ожили во всей своей конкретной реальности фигуры страшного, тупого, застойного мира «мещан», среди которых выделяются яркие образы стариков Бессеменова (Иловайский) и его жены (Миганович) и сторонящихся, внутренне протестующих, но внешне закабалённых этим миром «не мещан», из которых особенно удачны были в исполнении Потоцкого — Тетерев и Некрасова — Перчихин.

В душевной обстановке бессеменовской семьи, разьедаемой внутренними распрями, центральным конфликтом было не столкновение «отцов» и «детей», хотя и разобщённых «образованием», но остающихся верными по существу одним и тем же мещанским, эгоистическим устоям личного благополучия, а острая непримиримая борьба между собственническим миром и миром тружеников — новых героев жизни, выдвинутых Горьким — Пила (Бреславский), Поли (Шевенкова).

Благодаря правильной режиссёрской трактовке, спектакль был овеян грозовой атмосферой кануна революции 1905 г. и проникнут политическим пафосом борьбы.

Работа над пьесой Горького умножила сценический опыт актёров и режиссуры углублённым проникновением в сложные человеческие характеры, раскрытием больших социальных конфликтов, овладением речью героев, исполненной пафосом мысли и полемической страсти.

Кроме того, в репертуарный план театра была включена пьеса Пристли «Он пришёл», которая, по замыслам коллектива, должна была раскрыть моральное разложение капиталистического общества, внутреннюю гниль его устоев, превратить спектакль в обвинительный акт против мира насилия, лицемерия и зла.

Но порочная, лицемерно-морализующая тенденция автора, который, вместо единственно возможного революционного выхода из противоречий капитализма, предлагает самоусовершенствование эксплуататоров (тенденция, закономерно приведшая Пристли в настоящее время в лагерь поджигателей войны), не позволила театру воплотить на сцене свой замысел, раскрыть глубокое моральное разложение капиталистического общества.

Несмотря на все старания режиссёра Иловайского и актёров придать острое политическое звучание постановке, несмотря на удачное оформление, сделанное художником Меньшутным, сумевшим скупыми, выразительными средствами передать атмосферу удушливой пустоты и внутренней гнилости мира стяжателей и убийц, — несмотря на всё это, лицемерно-тенденциозный материал пьесы Пристли не смог послужить канвой для политически заострённого спектакля, изобличающего страшные язвы империализма. Постановка не заинтересовала, не взволновала зрителя, она прошла всего 8 раз и была, из-за отсутствия сборов, снята с репертуара.

Стремясь всё же осуществить на своей сцене антифашистскую тему, театр ещё углубил ориентацию на современную западную драматургию и поставил пьесу американской писательницы Лилиан Хеллман «Семья Ферелли теряет покой». В этом произведении события развиваются также внутри одной семьи, стремясь как бы в маленьком фокусе сконцентрировать большие общественные процессы, происходящие во внешнем мире, процессы становления нового сознания «среднего» американца, отрешение его от идеалистических иллюзий. В спектакле был ряд актёрских удач, но недостаточно чётко противопоставлены борющиеся силы.

На первый план выдвинулся образ Фанни Ферелли, созданный с подлинно творческой смелостью Л. С. Самборской. Найдя убедительный внешний рисунок роли, сохраняющий национальный колорит при ярко выраженной индивидуальной характеристике, артистка с большим психологическим проникновением и естественностью раскрыла душевный мир своей героини.

Образ строился в двух планах, отражающих внутреннюю противоречивость характера Фанни: в ярко комедийном, рисующем избалованную, капризную, взбалмошную, властную, но ум-

ную, наделённую тонким юмором и грацией женщину, и в глубоко драматическом, — раскрывающем под этой внешней оболочкой доброе сердце, стойкость и прямоту, честное и серьёзное отношение к происходящим событиям, большую человеческую душу, мужественно осознающую свои заблуждения и переживающую незаурядную жизненную драму. Перед зрителем с отчётливой наглядностью проходил процесс политического «прозрения» Фанни.

На долю заслуженного артиста республики Колесникова выпала самая активная, действенная роль в пьесе — антифашистского борца Ульриха Вернера, увлекающего своей страстной убеждёностью в правоте революционного дела, а главное — примером мужества и непримиримости, которые он проявляет в борьбе с нацистским выродком Тэком фон Берговитц. Колесникову удалось показать душевную красоту своего героя, его мягкость, простоту, большую человеческую нежность (он замечательно проводил все сцены с женой Саррой, с детьми, с Фанни), в его образе чувствовался и ум, и глубокая убеждённость, и страстность мысли, свойственная выдающимся политическим деятелям, жизнь которых сопряжена с постоянной смертельной опасностью и посвящена осуществлению великой идеи. Однако рядом с богато разработанным, углублённым образом Фанни, Ульрих казался несколько притушенным, менее выразительным, тогда как он должен был доминировать в спектакле. Это снизило его политическое звучание.

Не избежал Омский театр в этот период серьёзных идейно-творческих ошибок, обусловленных притуплением высокого чувства ответственности перед народом, политической близорукостью и отступлением от ленинского принципа партийности.

Тяга к развлекательности под предлогом «отдыха» от тяжёлых переживаний нашла своё отражение в постановке глубоко порочной пьесы Малюгина, являющейся сколком с американского киносценария Рискина, — «Дорога в Нью-Йорк». Эта типичная американская комедия, сюжет которой построен на обычном приёме «бегства и погони», скрывает вредную голливудскую философию оправдания капитализма, при котором неизменный счастливый конец разрешает все социальные противоречия и приводит к свадьбе дочери миллионера и простого репортёра нью-йоркской газеты.

Показывая зрителю красочно оформленный спектакль, театр распространял яд этой пошлой враждебной философии, лакирующей действительность, притупляющей волевое напряжение наших людей и отравляющей их мещанской красотью буржуазного быта.

Невысказанность и благодушие, с которыми принят был этот спектакль омской критикой, повлекли за собой и следующую ошибочную постановку А. Раскина и М. Слободского «Звезда экрана», весь сюжет которой сосредоточивался на водевильной

путанице. Выдуманные образы советских людей и фальшивые положения пьесы никак не отражали в своей примитивности ни мира работников науки, ни мира работников искусств нашей страны.

Не исправила положения и пьеса братьев Тур и Л. Шейнина «Кому подчиняется время», поставленная почти одновременно с «Мещанами».

В сравнении с такими большими новаторскими работами, как «Обыкновенный человек», «Офицер флота» и др., постановка пьесы «Кому подчиняется время» (режиссёр Д. С. Бархатов) явилась снижением художественного уровня театра.

Подводя итоги театрального сезона, рецензент «Омской правды» (28 июля 1946 г.) указал театру на то, что в нём угас дух творческого искания и беспокойства, что в нём появилось благодушное примиренчество и некритическое отношение к выбору репертуара и к художественному качеству спектаклей. Эти упрёки, как мы видим, были вполне справедливы. К сожалению, и местная омская критика не всегда была на высоте тех требований, которые предъявляют партия и правительство к советскому искусству. Она во-время не сигнализировала театру об отдельных его ошибках, принимала безоговорочно спектакли самого среднего художественного уровня («Чрезвычайный закон», «Поединок» и др.), она приветствовала такие идеологически вредные, антипатриотические постановки, как «Дорога в Нью-Йорк», бездумные и слабые, как «Звезда экрана», не указывала на увлечение западной драматургией, на крупные недостатки в решении некоторых классических и современных пьес, не следила чутким и внимательным глазом за развитием коллектива, не помогала по-настоящему театру в его росте, недостаточно последовательно добивалась проведения в жизнь идейно-творческих принципов социалистического реализма.

Исторические решения ЦК партии о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров и о кинофильме «Большая жизнь» заставили коллектив Омского театра, под руководством областной партийной организации со всей строгостью и критичностью пересмотреть свою работу, продумать свой творческий путь, свои идейно-художественные позиции и сделать выводы на будущее.

Хотя вся практика театра в годы Великой Отечественной войны показала, что коллектив был идейно целеустремлён, хотя в репертуаре театра к моменту опубликования решения ЦК ВКП(б) из 13 пьес — 7 принадлежали перу советских авторов на актуальные темы сегодняшнего дня (о строительстве советского государства, о защите родины, о моральном облике человека социалистической эпохи), хотя в разделе русской классики были пьесы Островского («Без вины виноватые», «На всякого мудреца довольно простоты»), хотя только что были осуществлены горьковские «Мещане», — и всё это свидетельствовало о вну-

тренне здоровых тенденциях театрального организма, — но налицо оказались серьёзные ошибки, снижающие идейно-художественное качество работы театра.

ЦК партии в своих решениях резко осудил стремление театров уклониться от большой проблематики, от идейно-значительных спектаклей и идти по пути чистого развлекательства на том основании, что народу якобы надо забыться от ужасов войны и отдохнуть.

ЦК партии указал на недопустимое внедрение в репертуар наших театров безидейных и пошлых произведений, искажающих представление о советских людях, о нашей социалистической действительности, не имеющих никакой познавательной и воспитательной ценности. Таким произведением была поставленная театром пьеса «Звезда экрана» Раскина и Слободского, невысокого художественного качества являлись и пьесы братьев Тур и Л. Шейнина.

ЦК партии отметил недостаточно серьёзное отношение театров к постановке пьес на современные темы.

В Омском театре спектакли о советской жизни ставили основные режиссёры и играли лучшие актёры, но в некотором отношении недостаточная принципиальность и требовательность к себе всё же имели место, — например, постановка пьесы Погодина «Сотворение мира» была выпущена в недоработанном виде.

ЦК партии осудил проявление всяческого низкопоклонства перед западной культурой, протаскивание на сцене советского театра враждебной буржуазной идеологии, как проявление злостного антипатриотизма.

Владимир Ильич Ленин ещё в 1913 г. в статье «Отсталая Европа и передовая Азия» подверг резкой критике распространённое представление о якобы передовом значении империалистической Западной Европы, раскрыв ту реакционную её роль, которую она играет на данном историческом этапе развития человечества.

«Отсталая Европа и передовая Азия. Сопоставление этих слов кажется парадоксом. Кто не знает, что Европа — передовая, Азия же отстала? Но в словах, взятых для заглавия настоящей статьи, есть горькая правда.

В цивилизованной и передовой Европе, с её блестящей развитой техникой, с её богатой, всесторонней культурой и конституцией, наступил такой исторический момент, когда командующая буржуазия, из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом, поддерживает всё отсталое, отмирающее, средневековое. Отживающая буржуазия соединяется со всеми отжившими и отживающими силами, чтобы сохранить колеблющееся наёмное рабство.

В передовой Европе командует поддерживающая всё отсталое буржуазия. Европа является передовой в наши дни не благодаря буржуазии, а вопреки ей, ибо один только пролетариат

всё увеличивает миллионную рать борцов за лучшее будущее, один только сохраняет и распространяет беспощадную вражду к отсталости, дикости, привилегиям, рабству и унижению человека человеком» (Соч., т. 19, стр. 77, изд. 4-е).

Ещё более чудовищно обращаться к насквозь прогнившей империалистической американской «культуре» теперь, когда у нас в России выросло и развилось мощное социалистическое советское государство с самой передовой идеологией в мире.

«К лицу ли нам, — сказал в докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» тов. Жданов, — представителям передовой советской культуры, советским патриотам, роль преклонения перед буржуазной культурой или роль учеников?! Конечно, наша литература, отражающая строй более высокий, чем любой буржуазно-демократический строй, культуру во много раз более высокую, чем буржуазная культура, имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали».

Только забвением ленинского принципа партийности искусства можно объяснить преклонение некоторых деятелей театра перед реакционной буржуазной космополитической псевдо-культурой, обращение к её низкопробной идейно-вредной драматургии.

Омский театр повинен в этом, осуществив на своей сцене «Дорогу в Нью-Йорк». Значительной ошибкой также было осуществление подряд двух спектаклей западных авторов — «Он пришёл» и «Семья Ферелли теряет покой» — в ущерб советской тематике.

Корни всех этих ошибок лежат в забвении работниками идеологического фронта основных целей и задач советского искусства. С отчётливой ясностью выражены эти цели и задачи тов. Ждановым в докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград». То, что тов. Жданов говорил о литературе, в полной мере относится и к театру: «Писатель не может плестись в хвосте событий, он обязан идти в передовых рядах народа, указывая народу путь его развития. Руководствуясь методом социалистического реализма, добросовестно и внимательно изучая нашу действительность, стараясь глубже проникнуть в сущность процессов нашего развития, писатель должен воспитывать народ и вооружать его идейно. Отбирая лучшие чувства и качества советского человека, раскрывая перед ним завтрашний его день, мы должны показать в то же время нашим людям, какими они не должны быть, должны бичевать пережитки вчерашнего дня, пережитки, мешающие советским людям идти вперёд. Советские писатели должны помочь народу, государству, партии воспитывать нашу молодёжь бодрой, верящей в свои силы, не боящейся никаких трудностей».

Эти же большие цели, проникнутые партийным духом, духом борьбы за общегосударственные народные интересы, стоят и перед советским театром. Пренебрежение к ним ведёт к отставанию

идейному и художественному, ибо «тот, кто не способен идти в ногу с народом, удовлетворить его возросшие требования, быть на уровне задач развития советской культуры, неизбежно выйдет в тираж» (Из доклада тов. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград»).

На горьком опыте своих творческих ошибок познал коллектив Омского театра эти простые истины. Перед ним встала задача упорным трудом, напряжением всех сил выправить свою идейно-художественную линию, оправдать доверие партии и правительства, ответив на решения ЦК ВКП(б) коренным улучшением работы.

Первым спектаклем, который подготовил театр после решения ЦК ВКП(б) о репертуаре драматических театров, была пьеса «Победители» Чирскова.

Это было одно из самых ранних в Союзе сценических воплощений интереснейшего произведения нашего времени.

Сложность и значительность драмы Чирскова состоит в том, что она органически сочетает в себе конкретно-историческую обстановку Сталинградской битвы с обобщением всего хода победоносной освободительной войны советского народа. Взяв самый критический, самый остро-трагический момент схватки с фашизмом, когда на берегу Волги решалась судьба России, автор показал историческую закономерность, неизбежность «великого перелома», вскрыл корни победы.

Борис Чирсков создал пьесу о людях, о качествах подлинных патриотов, их мыслях и чувствах, выраженных в поступках, о высочайшем человеческом мужестве, одним словом — пьесу о победителях. Чирсков показывает в своём произведении те прогрессивные политико-моральные цели, которые движут нашими людьми, воспитанными партией Ленина—Сталина, раскрывает мудрость руководства, вооружённого самой передовой научной теорией, мудрость, нашедшую такое блестящее выражение в гениальном сталинском плане окружения и разгрома мощной вражеской группировки под стенами легендарного города-героя.

История и современность, политика и стратегия, философия и психология неразрывно сочетаются в драме Чирскова, ставя перед театром задачи огромной трудности.

Ключ к разрешению этих сложных постановочных задач был заложен в необычайно напряжённом цельном внутреннем конфликте, пронизывающем всё действие от начала до конца.

Генералы Муравьёв, Виноградов, Кривенко, Пантелеев, Лавров — каждый из них имеет свои заслуги в завоевании общей победы, в выполнении плана Верховного командования; все они — военачальники сталинской закалки, патриоты-большевики. Между ними, именно в силу этой патриотической целеустремлённости, возникает страстная внутренняя борьба за претворение своих замыслов скорейшего разгрома врага. В этом совершенно

новое, подлинно социалистическое качество драматургического конфликта.

Восприняв военную эпопею Чирскова через призму монументальной, глубоко реалистичной революционной романтики,



6. Заслуж. артист РСФСР М. Н. Потockий в роли генерал-лейтенанта Виноградова. 1946 г. (Б. Чирсков. «Победители»).

театр не пошёл по лёгкому пути насаждения внешнего пафоса, романтического украшения и нарочитой приподнятости чувств и действий; он понял её как высшую меру героического напряжения воли к победе советского народа. Отсюда и весь стиль спектакля — его режиссёрского решения, актёрской игры

и оформления. Строгость, сдержанность, лаконичность в сочетании с внутренней глубокой идейной насыщенностью — вот его сценические краски.

Художника Меньшутина, нашедшего единый принцип оформления спектакля (в скупых, суровых и выразительных формах даны фрагменты насыпи, по которой движется лавина отступающих воинских частей, командного пункта, развалин дома № 28, блиндажа генерала Пантелеева и др.), можно упрекнуть только в одном — в отсутствии широкого пейзажа волжской природы, проникнутого чувством глубокой любви к героической и прекрасной русской земле.

Всё внимание постановщик направил на углублённую разработку человеческих характеров, на то, чтобы в многообразии их индивидуальностей прощупать общие черты, свойственные нашим людям, воссоздать морально-политическое единство советского народа. Это стремление режиссуры помогло объединить различные композиционные планы пьесы, дать почувствовать в народных сценах, в словах и поступках всех действующих лиц — лейтенанта Фёдорова, солдата Степана, шофёра Минутки, девушки-регулировщицы Шуры Федуловой — ту внутреннюю целеустремлённость и принципиальность, которые являются стимулом мыслей и действий всего советского народа, его генералитета, вплоть до незримо присутствующего в спектакле гения Верховного главнокомандующего Сталина.

Не все актёры в равной степени ярко выразили этот замысел постановщика.

Муравьёв в исполнении Шевелёва — прежде всего волевой характер, в нём чувствуется широта и пронзительность мысли, большой внутренний такт, глубокая убеждённость, железная поддержка. Верится, что человеку с такими качествами государственного деятеля и военачальника действительно могло быть поручено выполнение сталинского плана «великого перелома». Недостаточно полно, однако, раскрыл артист его вдохновенность, его сердечную теплоту, его глубокие внутренние переживания, подлинную человечность. Эти черты только едва намечены, скрыты за подтянутостью и сдержанностью Муравьёва (в сцене смерти Минутки, встречи с женой, разговора с Кривенко, у карты и других эпизодах).

Всё же в целом внешний и внутренний рисунок роли сделан с тактом, умно и просто.

Заслуженный артист республики Потоцкий в образе Виноградова тонко подчеркнул черты старого генштабиста, беспощадного аналитика, за сухостью которого чувствуется его горячая дума о России, его готовность пожертвовать всем личным ради счастья и свободы родины; но недостаточно показан им глубокий «перелом», произошедший в сознании Виноградова во время великой битвы за город под влиянием торжества новой сталинской стратегии.

Артист Зипин также, создав яркий рисунок «неугомонной души» — темпераментного, жизнерадостного, талантливое, но самолюбивого Кривенко, не до конца раскрыл дальнейшее развитие, возмужание образа, приходящего через тяжёлое внутреннее переживание, через свой «перелом» к ясному пониманию сталинской «науки побеждать».

Вместо радости от этого осознания, обогатившего опыт Кривенко, как полководца-большевика, артист подчеркнул только радость его, как человека, вернувшего себе доверие. Эта более мелкая, более эгонистическая мотивировка снизила обаятельный образ Кривенко.

Проникновенно был создан образ генерала инженерных войск Пантелеева артистом Ваграмовым. С первого же выхода этот подтянутый, умный, с таким огромным внутренним достоинством и скромностью чудесный старик приковывал к себе внимание. На протяжении спектакля актёр постепенно раскрывает сложный жизненный облик Пантелеева, с его юмором, медлительностью, чудаковатостью, со всеми стариковскими привычками (боязнь сквозняков и любовью к домашнему варенью и т. д.) и заставляет оценить в нём кристально честную героическую душу.

Получив известие о гибели Пантелеева, Муравьёв говорит о нём своей жене: «Удивительный был человек: скромный, добрый и железный... старой русской закваски!..» И зритель верит его словам.

С большой теплотой и насыщенностью вёл свою роль секретаря Сталинградского обкома партии Лаврова артист Пономарёв. Скупыми средствами, едва уловимой интонацией, выразительным взглядом передаёт артист глубокую убеждённость своего героя, умение руководить людьми, большевистскую принципиальность, бесконечную преданность делу Ленина — Сталина, на каком бы участке работы он ни находился. Пономарёв правильно понял своё место в спектакле, являясь не только помощником Муравьёва, но и его другом, его поддержкой и совестью в борьбе за выполнение плана Верховного командования.

Задушевно и искренно исполнила роль военврача Лизы Муравьёвой, жены командующего фронтом, заслуженная артистка Якутской ССР Н. С. Иванова. Не выдвигая на передний план интимные моменты, не акцентируя лирическую тему своих прежних взаимоотношений с товарищем мужа генералом Кривенко, любившим её, не уходя в мелодраму (там, где ситуация позволяет это сделать), Иванова создала запоминающийся образ достойной подруги большого человека, настоящей русской натуры, сочетающей лирическую женственность с огромной выдержкой и героизмом. Артистка умно раскрыла высокую моральную сущность взаимоотношений советских людей, показывая ту глубокую внутреннюю связь, которая существует между нею и мужем, ту требовательную и вместе с тем бескорыстную дружбу, объ-

единяющую их в одном стремлении к победе. Этим она помогла приподнять завесу над богатым духовным миром Муравьёва, отражённо, через свою любовь показывая его человеческие качества.

Сильный образ героического защитника Сталинграда лейтенанта Фёдорова создал артист Молоствов. Правдиво и ярко вёл роль старшины Степана, обрушивающего на врага всю ненависть русского человека, «доведённого до самолюбия», артист Харитонов. Хорош и артист Теплов в образе шофёра Минутки, за внешней развязностью, лихостью и балагурством скрывающий большое человеческое сердце. Теплов мягко, без нажима, но с чёткой характерностью рисует привязанность Минутки к Муравьёву, его «ревность» к Лизе, его самоотверженный героический поступок. В этих образах утверждалась сила духа нового народного характера, выработанного войной. Через подвиг, через трагедийное напряжение, устремлённое к победе, звучало на сцене оптимистическое начало жизни, нашедшее образное выражение в последней встрече Муравьёва со славными гвардейцами — лейтенантом Фёдоровым и старшиной Степаном.

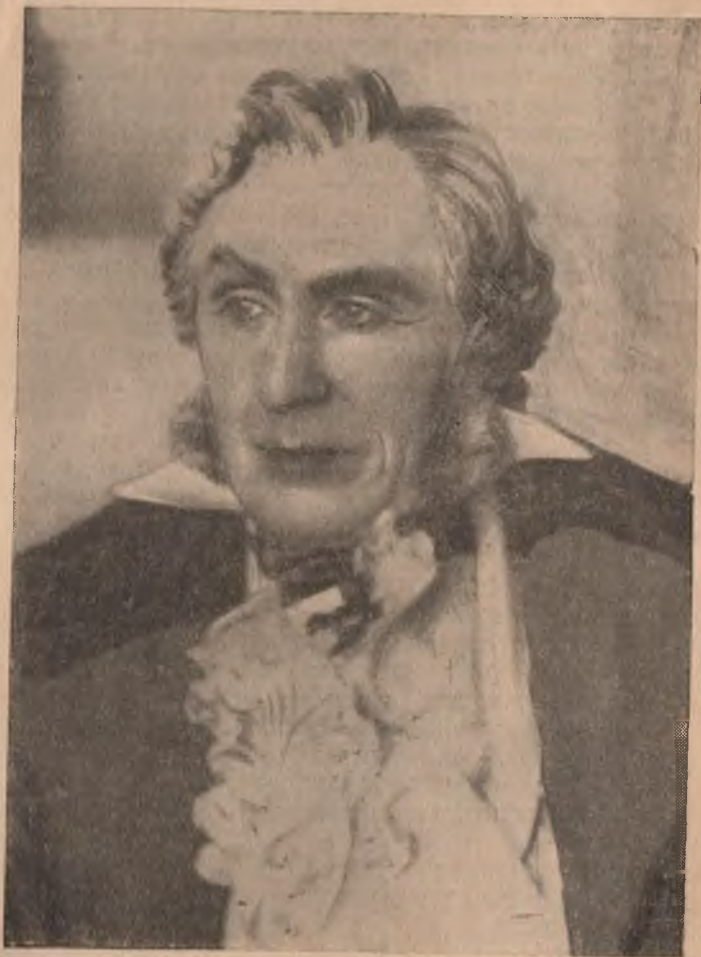
Спектакль в целом получился значительный, глубокий, волнующий, достигая кульминационной точки напряжения в сцене «десяти минут», когда от верного стратегического хода зависела судьба всей кампании. Недостаточно доработанными остались массовые сцены, в особенности первая картина, нарушая этим хорошую традицию театра, поставившего не один спектакль, высокий по культуре «массовок».

«Победители» Чирскова продолжили на омской сцене его основную творческую линию монументального героико-патриотического спектакля, прошедшего различные этапы развития от «Фельдмаршала Кутузова» Соловьёва через «Нашествие» Леонова к «Офицеру флота» Крона — линию, утверждающую в театре новую советскую драматургию глубоких социально-политических конфликтов, острой публицистической мысли, широкого реалистического обобщения, выражающего существенные стороны в жизни народа.

Следующей премьерой театра была постановка пьесы Б. Лавренёва «За тех, кто в море», отмеченной Сталинской премией.

Идейный смысл пьесы, действие которой происходит во флоте, во время Великой Отечественной войны, выходит за рамки военно-морской тематики. Если в «Офицере флота» поставлен был в суровую для Родины годину вопрос о чести советского офицера, о качествах советского воина, то в пьесе Лавренёва эта проблема ставится шире и глубже — о природе человека социалистической эпохи вообще, об истоках его патриотизма и героизма, о том, что личные и гражданские качества неразрывны с моральным обликом воина, о степени зрелости характера и мировоззрения. И знаменательно, что столкновение образов мыслей и

действий в лице капитан-лейтенантов Максимова и Боровского раскрыто автором не как изолированный конфликт двух людей противоположных по складу характеров, а в сложной системе взаимоотношений со средой советского коллектива.



7. Заслуж. артист РСФСР П. С. Некрасов в роли Фамусова.
1947 г. (Грибоедов. «Горе от ума»).

Пьеса требовала большого углублённого реалистического мастерства актёра. А по своей страстной публицистической направленности, насыщенности ярким матросским юмором, приподнято-размашистой манере письма она выдвигала перед режиссурой сложную задачу построения философско-политического спектакля.

Постановщику «За тех, кто в море» Иловайскому удалось передать на сцене внутренний пафос напряжённой борьбы среды с «героем», недостойным этой среды, борьбы за человека, за товарища, за бойца, вышедшего из строя из-за своей незрелости. То, что театр не воспринял Боровского как вполне отрицательного героя, как «конченного» человека, показывает, что он правильно понял высокий гуманистический смысл пьесы, перерастание её темы в будущее.

Чтобы подсечь корни карьеризма и тщеславия, воплощённого в образе Боровского, важно было не только изолировать и обезвредить данный индивидуум (это задача более частная), но и поставить его в такие условия, при которых явным становится бессмысленность всяких индивидуалистических мелких, себялюбивых устремлений.

Вот почему нужно было не только противопоставить Боровскому сильный и яркий образ Максимова, но и создать вокруг него ту благородную советскую среду, тот коллектив настоящих моряков, прошедших большевистскую школу борьбы, умудрённых опытом трудно добытых побед, который всей силой своей внутренней убеждённости, всей моральной красотой своих поступков «обезоружит» Боровского, победит его и подымет до себя.

В этот коллектив входят и Харитонов, и Максимов, и Лишев, и Клобуков, и Рекало, и радист Апанасенко, и капитан медицинской службы Шабунина, и актриса Горелова. У каждого из этих простых советских людей своя судьба, своя биография, свой характер, свои привязанности, переживания, горести и радости, но общая жизненная цель — счастье и свобода Родины. В них остро развито «чувство локтя», чувство дружбы, понятое как глубокая ответственность и за себя и за рядом стоящего в бою товарища. Их подлинная идейная и моральная зрелость проявляется в глубоко осознанном и свободном подчинении личного обществу.

Артист Котляревский, исполнявший роль командира дивизиона торпедных катеров капитана 2-го ранга Харитонова, играл в манере чрезвычайно сдержанной, не внося ничего от привычного представления о размашистом жесте и зычном голосе «морского волка». Но за этой внешней сдержанностью, даже скупостью чувствуется большой опыт моряка-коммуниста, умение руководить уверенными ему людьми, любовь к своему делу, к морю; артист подчёркивает в этом образе прежде всего «отца» и учителя своих подчинённых, понимающего, что победу делают люди. Харитонов — Котляревский умеет и внимательно слушать, умеет и приказывать, с сознанием ответственности и долга своего перед Родиной, умеет ободрить горячо, дружески. Твёрдость, убеждённость его как офицера в соединении с человеческой мягкостью придают фигуре Харитонова значительность и глубину. Его большая заинтересованность в судьбе развивающегося конфликта между Максимовым и Боровским находит особенно яркое выражение в не-

скольких вспышках гнева, не сухого гнева начальника, а горячего гнева отца (например, когда начальник штаба высказывает свои подозрения о мелкой зависти Максимова, о ревности его к Боровскому или когда, отстранив Максимова от командования, Харитонов кричит ему: «Держите себя в руках!»).

Максимов на омской сцене имел двух исполнителей.

Один из них — Ковылин — раскрыл в образе Максимова прежде всего его прямую, честную натуру, душевную широту, благородство и внутреннюю спокойную убеждённость, которая слита со всем его существом, и придал большую моральную красоту этому простому, скромному и обаятельному человеку.

Артист Дворжецкий более выделил интеллектуальную силу Максимова. В нём чувствовались пылкий ум и волевое напряжение человека, живущего в состоянии постоянного осмысливания окружающего. Его глубокая убеждённость являлась как бы выражением той высокой культуры научной и общественно-философской мысли, которой достигли советские люди в борьбе за построение нового социалистического мира.

Максимов в исполнении Дворжецкого нес ценное зерно нового качества наших людей, помогающего им, никогда не успокаиваясь на достигнутом, вдумываться в жизнь критически и самокритически.

Хорошо, просто и убедительно играл старшего лейтенанта Лишева, бывшего редактора газеты водников, Некрасов. Он смотрит на мир с горячностью большевика и настоящего патриота. Он не может не вмешиваться в течение жизни, если видит в ней нарушение социалистических принципов. Это человек необычайно кипучей жизнерадостности, внутренней полноты и вместе с тем — непоколебимой строгости взглядов, требовательности к себе и другим.

Также большой творческой удачей в спектакле явилась работа молодого артиста Крамаревского над ролью старшего лейтенанта Рекало, этого хорошего товарища, скромного и преданного делу воина. Избежав «цыганщины», Крамаревский хорошо передаёт сердечность и юный задор своего героя.

Менее удался артисту Егорову образ инженер-капитана Клобукова. При всей внутренней теплоте и даже обаянии созданного им чудаковатого человека, артисту не удалось передать цельности и высоты духовного облика Клобукова.

Сложную и трудную роль Боровского умно играл артист Спроге. Заражённый чуждой идеологией индивидуализма и тщеславия Боровский противостоит всему сплочённому коллективу. Но вместе с тем он крепко связан с этим коллективом, он подчинённый и ученик, он товарищ и друг, он муж и влюблённый. Боровский — опытный, смелый моряк и за это его уважают и ценят, но в силу своей поверхностности и самоуверенности, духовной незрелости и шаткости характера он отрывается от коллектива и совершает преступление. Спроге хорошо показал черты себялюбия

своего героя (с каким упоением Боровский произносит тост за славу!). Однако артисту надо было бы несколько ранее «разбудить» совесть своего героя, заставить его осудить себя, не дожидаясь того, когда это сделают другие (Женя и Харитонов). Тогда органичнее было бы внутреннее самочувствие в последней встрече уже разжалованного в рядовые Боровского с офицером Максимовым, его готовность в тяжёлых испытаниях вернуть себе утраченное доверие.

Мало помогли Спроге в этом отношении и исполнительницы женских ролей, в особенности Матези, внёсшая в образ артистки флотского театра Гореловой некоторую мелодраматичность.

Артистка Дымзен, игравшая роль жены Боровского, капитана медицинской службы Жени Шабуниной, нашла более верный тон для передачи больших душевных переживаний, тон сдержанного благородства. Она умело показывает, что её разъединила с мужем не просто измена, а идейная чуждость.

Режиссура приложила все усилия для того, чтобы полнее и ярче выявить идейный смысл пьесы, обнаружить с большей политической страстностью морально-философский конфликт между боевой семьёй моряков и Боровским. Даже в маленьких эпизодических ролях и как будто бы проходных сценах исполнители сумели подняться до большого пафоса, углубляющего и расширяющего основную тему.

Так, сурово и просто вёл свой монолог старшина первой статьи Лабинский (Харитонов), рассказывая о том, как он застрелил любимую девушку, вымогавшую за хлеб вещи у голодного ленинградца. Проникновенно проходила сцена у постели раненого радиста Апанасенко (Слесарев), тяжело переживающего катастрофу с катером и мучающегося страшной для него мыслью: не он ли невольная причина гибели людей и провала операции.

С лаконичной чёткостью в мизансценах были даны столкновения Максимова и Боровского. Режиссёр и художник Меньшутин нашли яркое, выразительное решение финала пьесы. К сожалению, в остальных картинах внешнее оформление спектакля не стояло на достаточно высоком уровне. Не было в нём своеобразного сурового и мужественного морского колорита, который помогал бы более сильному и глубокому восприятию идейно-художественного замысла спектакля.

Местная критика положительно оценила новую постановку театра, признав его плодотворные творческие устремления.

Опыт работы над этими спектаклями доказал, что коллектив Омского областного драматического театра сделал для себя правильные выводы из решений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам.

Обладая крепким составом актёров старшего поколения, из которых многие отдали Омскому театру больше половины всей своей творческой жизни (например, Некрасов и др.) и талантли-

вой молодёжью, театр обязан поставить перед собой самые трудные, самые высокие задачи. Он имеет для этого все основания.

В недрах коллектива живут и развиваются лучшие традиции советского театрального искусства. Не раз Омский театр был «искателем», новатором, не боявшимся впервые поднимать новые пьесы, если он чуял в них зерно большой общественной правды; не раз удавалось ему на этом плодотворном пути достигать значительных результатов. Идейность, партийность, политическая страстность, глубокая заинтересованность в современности обусловили на протяжении последних лет художественные успехи театра. Вдумчивая работа руководства с актёрами, смелое выдвижение молодёжи дали ряд ярких и интересных образов, вошедших в сокровищницу нашего сценического мастерства.

Борьба за высокую театральную культуру, за подлинный ансамбль, реалистический подход к разрешению темы — вот те руководящие принципы, которыми вправе гордиться Омский театр. Но острая идейная борьба классово-враждебных элементов, принимающая на каждом этапе новые формы, не раз приводила коллектив к серьёзным творческим срывам, к формализму, эстетству, космополитизму. И коллектив должен критически пересмотреть многие моменты своей творческой практики, повисить зыскательность к цельности своих спектаклей, улучшить качество художественного оформления, добиваться большей жизненной правды — преследовать малейшую фальшь, штамп в актёрской игре, чтобы не было в театре ничего «приблизительного», идущего от голого ремесла. А самое главное — серьёзное и ответственное отнестись к построению репертуарного плана для того, чтобы репертуар действительно отражал своеобразие идейно-художественных устремлений данного театрального организма, его творческое лицо и соответствовал высоким морально-воспитательным задачам советского искусства. В репертуаре театра чувствуются ещё значительные пробелы. Почти не звучат на омской сцене такие остро волнующие и боевые темы современности, как тема послевоенного колхозного строительства, тема новаторского стахановского труда, тема роста молодёжи и др.

А между тем именно эти вопросы являются главными, ведущими на сегодняшний день. Ибо, как говорит тов. Жданов в докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград», «каждый день поднимает наш народ всё выше и выше. Мы сегодня не те, что были вчера, и завтра будем не те, что были сегодня. Мы уже не те русские, какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не та, и характер у нас не тот. Мы изменились и выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, которые в корне изменили облик нашей страны».

Подчёркивая этими словами непрерывность роста, движения вперёд советских людей, под влиянием их преобразующего труда, под влиянием коренного изменения нашей Родины при социалистическом строе, А. А. Жданов и перед литераторами, а следова-

тельно и перед театром и перед всем искусством в целом, ставит как первоочередную задачу — отражение этого роста на каждом новом этапе.

«Наш народ ждёт, чтобы советские писатели осмыслили и обобщили громадный опыт, который народ приобрёл в Великой Отечественной войне, чтобы они изобразили и обобщили тот героизм, с которым народ сейчас работает над восстановлением народного хозяйства страны после изгнания врагов».

Вот почему образ строителя коммунистического общества должен быть в центре внимания театра и тематика, отражающая его, должна быть ведущей в репертуаре. А этого ещё в полной мере театр не достиг. Далеко не исчерпаны возможности осуществления лучших произведений русской и западной классики. Здесь также пока не чувствуется вполне продуманной системы. Ещё, к сожалению, не всегда театр умеет до конца последовательно оценивать прошлое «с вышки современности» и порою находится в плену старых объективистских взглядов.

Для того, чтобы театр смог выполнить требования, выдвинутые в решении ЦК ВКП(б) о репертуаре драматических театров и о мерах его улучшения, смог «отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в её непрестанном движении вперёд, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека» — нужно научиться подчинять своё мастерство большим целям строительства коммунистического общества, нужно быть театром-трибуном, высоко держать знамя лучших традиций идейности, партийности, гражданственности, любви к родине, к своему народу, активного вторжения в жизнь — традиций, получивших такое полное развитие в советском театральном искусстве, нужно неустанно совершенствовать своё художественное мастерство и глубже, всестороннее овладеть методом социалистического реализма.

Боевая программа действий, начертанная советскому театру постановлением ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г., влила новые силы в коллектив омских актёров и режиссёров, мобилизовала их на преодоление трудностей, на дальнейший творческий подъём.

Омский театр за годы Советской власти прошёл трудный и славный путь, ознаменованный крупными творческими вехами. За три с лишним десятилетия русское театральное искусство стало подлинно всенародным и поднялось на небывалую до этого идейно-художественную высоту. Навсегда исчезло противоречие между культурным центром и отсталой периферией, тормозившее развитие местных театров и обрекавшее их на «провинциализм». Стационарирование театров навсегда прекратило извечное бродяжничество актёров, открыв им все возможности для плодотворного творческого роста.

Мудрое и неусыпное руководство партии и правительства помогло театру преодолевать враждебные влияния, толкавшие его

к безидейности к эстетско-формалистическим ошибкам, и дало в руки могучее оружие научного познания и отражения действительности, оружие глубочайшего идейно-художественного воздействия на массы — метод социалистического реализма.

В основных моментах истории Омского драматического театра находит своё отражение общее поступательное движение всего советского искусства, рост его агитационного и морально-воспитательного значения, так ярко и страстно охарактеризованного Горьким в словах: «Художник — чувствилище своей страны, своего класса, ухо, око и сердце его, он — голос своей эпохи».

Областной отдел по делам искусств, Г. Омск

Областной драматический театр

ПРОГРАММА

Драммы Гау и Арно Д'Юссэ

„ГЛУБОКИЕ КОРНИ“

Пьеса в 3-х актах

Постановка **Н. А. ШЕНГЕЛЕНА**
 Уложник Народного театра **С. П. НИКОВ** Л. Н.
 Уч. режиссёр **ЛЮБОВЕЛ А. И.**
 Режисёр **ЛЕВОН А. И.**

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Марк, старшина, вепетель и сын Жюльетты, мать Эреста — **Заслуж. деят. ис. искусств Р. Ф. Ф. Соловьев П. П.**
 Эрест, сын, вепетель марк — **Михаил, сын**
 Эреста, вепетель, вепетель — **Михаил, сын**
 Эреста, вепетель, вепетель — **Михаил, сын**

И. Погодин.

АРИСТОКРАТЫ

Действующие лица:

Северов И. П.
 Селюков М. П.
 Михалев С. С.
 Готарский Г. М.
 Орлов Игорь
 Павлова А. Л.
 Волнов А. И.

Хителеры:

Белозилецкий А. Д.
 Макаревич С. А.
 Аскаков Г. П.
 Рунинцев Н. Ф.
 Яковлев В. С.
 Войцарский И. А.
 Кропачев О. Н.
 Балашов И. И.
 Рязанцев В. И.
 Лейкин Н. Ф.
 Никитин С. М.
 Сидоровичев В. С.
 Шулупов А. А.
 Гундоров М. М.
 Ротман В. Д.
 Лещинский А. И.
 Никитин В. И.
 Местерваз Е. А.
 Микитин П. Г.
 Микитинский А. И.
 Мельничков А. Б.

ОМСКИЙ ОБЛАСТНОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
 под руководством заслуженного артиста
 Республики В. Ф. Торского

СЕЗОН 1936 - 1937 г.

На правах рукописи.

„Как закалялась сталь“

по роману Н. А. Островского

Областной отдел по делам
 искусства

Областной драматический театр
 Н. Савиной

Русский вопрос

(в 4-х действиях)

Действующие лица и исполнители:

- | | | |
|------------|---|----------------------------------|
| Макферсон | хозяин и редактор крупной
Нью-Йорской газеты | Закан М. А. |
| Джон Гуль | редактор и соиздатель боль-
шой газеты Сан-Франциско | Ермолова С. И. |
| Гарри Смит | корреспондент газеты Макфер-
сона | Шекина Н. А. |
| Джон | секретарь Макферсона | Заса, арт. ПАСИ
Иванова А. С. |
| Мэг | стенографистка | Майделова Т. И.
Дымов Т. З. |
| Престон | редактор иностранного отдела
газеты Макферсона | Прудков В. И. |
| Харли | репортер скандальной хроники
газеты Макферсона | Дверничий Е. |
| Боб Марфи | корреспондент одной из газет
Херста | Теплов А. Ф. |
| Вильямс | редактор левой газеты | Постников Л. |

Постановка заслуженного деятеля искусств
 РСФСР САМБОРСКОЙ Л. С.
 Художник **ЕВДОКИМОВ А. А.**
 Музыка **ВЕРНЕР Б. В.**

ОМСКИЙ
ОМСКИЙ Д

Л
В 19

Ныча в 5-

К 30-ЛЕТИЮ
 ОБЩЕСТВЕННОЙ Д
И. С.

Любо

Пьес

Вел

пьеса в

ДЕЙСТВУЮЩ

Павел Савиной Лотри

Клавдия Петровна Лазар
 врач-хирург

№№ п./п.	Автор пьесы	Название	Поставщик	Дата премьеры	Год	Количество спектаклей
1	Грибоедов	Горе от ума		4/I	1930	
2	По Войнич	Овод		25/I	»	
3	Курдюмов	Карьера на гвоздике		12/II	»	
4	Афиногенов	Чудак		4/III	»	
5	Чехов	Отрывки из пьес (спектакль памяти Чехова)		17/III	»	
6	Щеглов	Переплав		29/III	»	
7	Гоголь	Ревизор (капитальное обновление)		9/IV	»	
8	Шолохов	Чёрный поезд		23/IV	»	
9	Вишневский	Первая конная		1/X	»	
10	Островский	Без вины виноватые		11/X	»	
11	Безыменский	Двадцатый		29/X	»	
12	Карташов	Наша молодость	Воронов	21/XI	»	
13	Файко	Человек с портфелем		8/XII	»	
14	Баранов и Келлер	Боевики		26/XII	»	
15	Островский	На всякого мудреца довольно простота		31/XII	»	
16	Безыменский	Выстрел (к дню Красной Армии)	Воронов	23/II	1931	
17	Газенклевсер	Наместник Наполеона		14/III	»	
18	Никудин и Крейн	Магистраль	Рахманов	1/X	»	
19	Афиногенов	Страх	Торский	4/X	»	
20	Гоголь	Ревизор	Торский	29/X	»	

№№ п./л.	Автор пьесы	Название	Постановщик	Дата премьеры	Год	Количество спектаклей
21	Фалеев	Командные высоты	Лесногорский	14/XI	1931	
22	Погодин	Поэма о топоре	Рахманов	24/XI	»	
23	Гайдовский	Кабаны	Торский	10/XII	»	
24	Шкваркин	Кто идёт?	Рахманов	15/XII	»	
25	Градов и Орлов	Миллюк Антонию	Торский	6/I	1932	
26	Горький	На дне	Торский	26/I	»	
27	Кисин	Жизнь меняется		15/II	»	
28	Бонди	Изобретатели (на детских утренниках)		20/II	»	
29	Островский	Горячее сердце	Рахманов	21/III	»	
30	Олеша	Список благоденний	Торский	30/III	»	
31	Фурманов	Матей	Рахманов	13/IV	»	
32	Гуров и Гоарик	Двигается лава	Торский	23/IV	»	
33	Гольдони	Слуга двух господ	Рахманов	1/VI	»	
34	Гоцци	Турандот	Торский	20/VI	»	
35	Славин	Интервенция	Торский	3/X	1933	
36	Островский	На всякого мудреца довольно-но простоты				
37	Погодин	Мой друг	Торский	10/X	»	
38	Каверин	Потерянный рай	Рахманов	22/X	»	
39	Горький	Егор Булычёв и другие	Ерофеев	28/X	»	
40	Адуев (муз. Пульвер)	Крещение Руси	Рахманов	7/XI	»	
41	Финн	Вздор	Торский	22/XI	»	
42	Грибсолов	Горе от ума	Ерофеев	20/XII	»	
43	Фонвизин	Недоросль	Торский	27/XII	»	
44	Горький	Василий Достигов и другие	Северов	6/I	1934	
45	Шкваркин	Чужой ребёнок	Торский	28/I	»	
			Глобеев	23/II		

47	Цугт	Мстислав удамой	Рахманов	15/III	1934
48	Валлий	Фиалка Монмартра	Ерофеев	6/IV	»
49	Трину	Счастливая женщина	Побегалов	8/IV	»
50	Босфор	Женитьба Фигаро (к юбилею Торского)	Торский и Рахманов	29/IV	»
51	Гюго	Мария Тюдор (в цирке)	Торский	26/V	»
52	Мольер	Тартюф (спектакль выпускников ТЕУЧа)	Павлова	31/V	»
53	Островский	Доходное место	Рахманов	1/VI	»
54	Эрве	Мадмуазель Нитуш	Торский	9/VI	»
55	Корнейчук	Гибель эскадры	Ерофеев	1/X	»
56	Островский	Волки и овцы	Торский	9/X	»
57	Погодин	После бала	Ерофеев	6/XI	»
58	Долев и Даницигер	Алена-Лебель	Торский	29/XI	»
59	Гоголь	Ревизор (Капитальное возобновление с пересмотром ошибок)	Торский и Рахманов	27/I	1935
60	Чехов	Вечер из произведений Чехова к 75-летию со дня рождения	Торский	7/II	»
61	Островский	Без вины виноватые	Северов	26/II	»
62	Плещет	Корневильские кохокола	Ерофеев	10/III	»
63	Афиногенов	Портрет	Торский	11/IV	»
64	Шиллер	Коварство и любовь	Ерофеев	28/IV	»
65	По Драйзеру	Американская трагедия	Торский	17/VI	»
66	Гемерманс	Гибель Надежды (выпускной спектакль ТЕУЧа)	Лесногорский	18/VI	»
67	Погодин	Аристократы	Ерофеев	3/X	»
68	Корнейчук	Платон Кречет	Торский	6/XI	»
69	Горький	Последние	Ерофеев	10/XII	»

№ п./п.	Автор пьесы	Название	Постановщик	Дата премьеры	Год	Количество спектаклей
70	Ромашов	Бойцы	Волков	5/1	1936	
71	Арбузов	Дальняя дорога	Северов	4/II	»	
72	Мусоргский	Сорочинская ярмарка	Торский	5/III	»	
73	Островский	Лес	Волков	21/III	»	
74	Вернейль	Школа неплательщиков	Ерофеев	8/III	»	
75	Мольер	Проделки Скапена	Ерофеев	19/IV	»	
76	Афиногенов	Далёкое	Волков	28/IV	»	
77	Джонс	Гейша	Ерофеев	10/V	»	
78	Гордин	За океаном	Торский	14/V	»	
79	Тренёв	Любовь Яровая (в цирке)	Торский	4/VI	»	
80	Гусев	Слава	Ерофеев	5/VI	»	
81	Вишневский	Оптимистическая трагедия	Торский	28/IX	»	
82	Горький	На дне	Торский	2/X	»	
83	Шекспир	Отелло	Любарский	27/X	»	
84	Верейль	Похищение Елены	Петровский	28/XI	»	
85	Островский	Василиса Мелентьева	Волков	9/XII	»	
86	Корнейчук	Банкир	Любарский	26/I	1937	
87	Пушкин	Скупой рыцарь, Каменный гость, сцены из Борнса Годунова (к столетнему юбилею)	Торский	11/II	»	
88	Шиллер	Мария Стюарт (к 25-летию творческой деятельности Павловой)	Торский	22/III	»	
89	Пруг	Год девятнадцатый	Любарский	2/IV	»	
90	Гольдони	Слуга двух господ (капитальное возобновление)	Петровский	28/IV	»	

91	Бр. 177 в Шейна Горький	Очная ставка	Простов	1/X	1937	40
92	Но Л. Толстому	Зыковы	Княжич	5/X	»	12
93	Н. Островский (инск.)	Анна Каренина	Стриковский	8/X	»	18
94	Судакова и Гегузина)	Как закалялась сталь	Стриковский	6/XI	»	39
95	Островский	Таланты и поклонники	Стриковский	15/XII	»	25
96	Лопе де Вега	Собака на сене	Княжич	22/XII	»	23
97	Тренёв	Любовь Яровая (к 30-летию творческой деятельности Некрасова)	Простов	14/II	1938	18
98	Шкаркин	Простая девушка	Стриковский	20/III	»	19
99	Островский и Соловьёв	Женитьба Бедугина	Княжич	3/IV	»	17
100	Ротко	Кубанцы	Княжич	3/IX	»	39
101	Островский	Гроза	Козловский	10/IX	»	37
102	Волин-Лаганский	Тайна	Княжич	4/X	»	43
103	Погодин	Человек с ружьём	Сазонов	10/XI	»	55
104	Никулин	Порт-Артур	Княжич	6/XII	»	30
105	Горький	Васса Железнова	Истомин-Костровский	8/I	1939	36
106	Островский	Последняя жертва	Козловский	21/II	»	43
107	Вольф	Профессор Мамлок	Княжич	3/III	»	16
108	Бомарше	Женитьба Фнгаро	Сазонов	21/IV	»	42
109	Ардов	Мелкие козыри	Гогарский	27/V	»	10
110	Погодин	Падь серебряная	Козловский	9/VI	»	37
111	Вирта	Заговор	Сазонов	6/IX	»	31
112	Герман	Сын народа	Сумбатов	9/X	»	29
113	Лермонтов	Маскарад	Козловский	16/X	»	50
114	Иванов	Бронепоезд № 14-69	Сазонов	15/XI	»	18
115	Пристли	Опасный поворот	Козловский	15/XII	»	24
116	Горький	Варвары	Сумбатов	5/II	1940	18

№№ п./п.	Автор пьесы	Название	Постановщик	Дата премьеры	Год	Количество спектаклей
117	Погодин	Кремлёвские куранты	Козловский	9/IV	1940	45
118	Бальзак	Мачеха	Сумбатов	9/V	»	34
119	Шекспир	Много шума из ничего	Сазонов	26/V	»	25
120	Масс и Куличенко	Сады цветут	Гогарский	21/VI	»	32
121	Островский	Василиса Мелентьева	Козловский	9/VII	»	25
122	Журавлёв, Некрасов	Водевилли	Некрасов и Спроге	16/VIII	»	6
123	Островский	Без вины виноватые	Южанский	4/X	»	47
124	Шекспир	Отелло	Южанский	17/X	»	18
125	Островский	Трудовой хлеб (молодёжный спектакль)	Колесников	1/XI	»	12
126	Сухово-Кобылин	Свадьба Кречинского	Козловский	26/XI	»	13
127	О'Нейл	Анна Кристи	Южанский	19/XII	»	11
128	Сарду	Младам Сян-Жев	Южанский	21/XII	»	21
129	Фабр	Ханница	Некрасов	31/XII	»	20
130	Каплер и Златогорова	Ленин в 1918 году	Козловский	21/I	1941	32
131	Фидимонов и Дистлер	Золото	Спроге	20/II	»	12
132	Гольдони	Хозяйка гостиницы	Тимошенко (директорская работа)	25/II	»	16
133	Горький	Враги	Козловский	29/III	»	10
134	Афиногенов	Машенька	Козловский	30/IV	»	19
135	По Войнич	Овод	Столяров	7/V	»	14
136	Островский	Бесприданница	Козловский	31/V	»	11
137	Корнейчук	В стенах Украины	Некрасов	7/VI	»	15
138	Лавренёв	Разлом	Шевелёв	1/VIII	»	10
139	Сямонов	Парень из нашего города	Самборская	7/VIII	»	68
140	Сарду	Фландрия	Шевелёв	23/VIII	»	40
141	Соловьёв	Фельдмаршал Кутузов	Шевелёв	12/IX	»	34

142	Славия	Интервенция	Самборская	3/X	1941	14
143	Гусев	Весна в Москве	Вардзели	12/X	»	15
144	Гергель и Литовский	Мой сын	Шевелёв	3/XI	»	60
145	Гольдсмит	Ночь ошибок	Козловский	20/XI	»	34
146	Гусев	Слава	Самборская	24/XII	»	22
147	Гудков	Уриэль Акоста	Вордзели	8/I	1942	17
148	Каппер и Златогорова	Ленин в 1918 году (капитальное возобновление)	Козловский	17/I	»	9
149	Войтехов	Здравствуй, оружие!	Шевелёв	28/III	»	22
150	Ротонгаев и Пермяк	Червоные острова	Любарский	30/IV	»	31
151	Гладков	Давным-давно	Самборская	19/IX	»	130
152	Леонов	Нашествие	Захава	15/XII	»	38
153	Дыховичный	Свадебное путешествие	Кочетков	14/II	1943	3
154	Левин	Наш корреспондент	Шевелёв	23/II	»	29
155	Скриб	Стакан воды	Козловский	29/V	»	84
156	Гоголь	Ревизор	Шевелёв	22/IX	»	48
157	Симонов	Жди меня	Шевелёв	28/X	»	44
158	Островский	Волки и овцы	Развозжаев	30/XII	»	37
159	Островский	Без вины виноватые	Лейман	4/II	1944	38
160	Арбузов	Домик в Черкизове	Шевелёв	9/III	»	30
161	Бр. Тур и Шейнин	Чрезвычайный закон	Развозжаев	6/V	»	24
162	Доле де Вега	Собака на сене	Стратан	8/VI	»	60
163	Чехов	Дядя Ваня (к юбилею Чехова)	Развозжаев	15/VII	»	30
164	Гольдони	Забавный случай	Спроге	1/X	»	6
165	Леонов	Обыкновенный человек	Самборская	29/X	»	65
166	Бр. Тур и Шейнин	Поединок	Шевелёв	10/XI	»	50
167	Крон	Офицер флота	Шевелёв	12/I	1945	45
168	Симонов	Так и будет	Шевелёв	22/II	»	47

№№ п./п.	Автор пьесы	Название	Постановщик	Дата премьеры	Год	Количество спектаклей
169	Малюгин	Дорога в Нью-Йорк	Шевелёв	3/X	1945	60
170	Погодин	Сотворение мира	Шевелёв	8/XI	»	30
171	Раскин и Слободской	Звезда Экрана	Бархатов	22/XII	»	40
172	Пристли	Он пришёл	Иловайский	16/III	1946	8
173	Хеллман	Семья Ферелли терает покой	Шевелёв	9/IV	»	19
174	Горький	Мещане	Самборская	6/VI	»	35
175	Бр. Тур и Шейнин	Кому подчиняется время	Бархатов	3/VI	»	40
176	Чирсков	Победители	Шевелёв	5/XI	»	22
177	Малюгин	Старые друзья	Самборская	21/XI	»	55
178	Лавренёв	За тех, кто в море	Иловайский	28/XII	»	50
179	Островский	Бесприданница	Шевелёв	12/III	1947	34
180	Симонов	Русский вопрос	Самборская	8/V	»	41
181	Грибоедов	Горе от ума	Ваграмов и Сям-борская	17/VI	»	41
182	Дюссо и Гоу	Глубокие корни	Шевелёв	26/VII	»	49
183	Фадеев	Молодая гвардия	Иловайский	19/IX	»	34
184	По А. Толстому	Родина	Шевелёв	8/XI	»	35
185	Корнейчук	Платон Кречет (выпускной спектакль студии)	Шевелёв	4/XII	»	31
186	Берёзко	Мужество	Шевелёв	6/I	1948	6
187	Якобсон	Жизнь в цитадели	Самборская	22/II	»	20
188	Островский и Соловьёв	Женитьба Белугина	Картанов	2/III	»	48
189	Ромашов	Великая сила	Шевелёв	24/IV	»	17
190	Флоринский	Воскресный визит	Шевелёв	28/V	»	32
191	Галич и Исеев	Вас вызывает Таймыр	Самборская	4/VI	»	26
192	Островский	Таланты и поклонники	Картанов	3/VII	»	26
193	Бр. Тур и Шейнин	Губернатор провинции	Шевелёв	16/VII	»	28

194	Левин и Меттер	Новое время	Шевелёв	29/VIII	8
195	Афиногеев	Машенька	Шубин	27/X	31
196	Кременя	Крепость на Волге	Рубин	6/XII	13
197	Фели	Не от мира сего	Иловайский	11/XII	24
198	Толстой	Живой труп	Шубин	8/XII	27
199	Островский	Последний жертва	Рубин	21/I	35
200	Баранов	На той стороне	Шубин	17/II	42
201	Бальзак	Мачеха	Иловайский	4/III	25
202	Суров	Зелёная улица	Шубин	2/IV	21
203	Вирта	Заговор обречённых	Рубин	30/IV	14
204	Инсд. по Войнич	Овод	Иловайский	28/V	30
205	Инсд. по Пушкину	Дубровский (к юбилею Пушкина)	Рубин	10/VI	11
206	Инс. по Л. Толстому	Анна Каренина	Шубин	5/VII	25
207	Бр. Тур. и Шейнин	Особняк в переулке	Шубин	31/VIII	34
208	Кальдерон	Дама невидимка	Харлип	9/IX	30
209	Островский	Доходное место	Шубин	15/X	18
210	Тренёв	Любовь Яровая	Малинин	6/XI	24
211	Собко	За вторым фронтом	Иловайский	23/XII	6
212	Максимов	Навсегда	Шубин	31/XII	1
					1949



ОГЛАВЛЕНИЕ

- Глава I.** Народные истоки сибирского театра. Скоморошество и его антифеодалная, антицерковная направленность. Ярмарочные и солдатские представления, а также семинарский театр в Тобольске, как основа реалистической театральной культуры Андреева. Спектакли в «Оперном доме» в Омске (1765—1796 гг.) 3
- Глава II.** Упадок театрального дела в Омске в первой половине XIX в. Любительские спектакли в чиновничье-дворянской среде, представления в Кадетском корпусе. Спектакли в омском остроге, как продолжение линии народного театра (1850—1854 гг.) 9
- Глава III.** Появление первых профессиональных актёрских трупп в середине XIX века. Постройка деревянного театра. Проникновение капиталистических отношений в театральное дело: частное предпринимательство и конкуренция. Антреприза Надлера. Влияние передовых идей русских демократов-шестидесятников на репертуар 15
- Глава IV.** Развитие Омска в связи с постройкой сибирской железной дороги (1893—1895 гг.). Омское драматическое общество и начало постоянной деятельности профессионального театра. Труппа П. П. Медведева, борьба её за реалистическую реформу сцены. Гастроли В. В. Чарского и Г. Н. Федотовой. Театр купца Сичкарёва 24
- Глава V.** Театр на рубеже XIX и XX веков. Постройка и открытие нового каменного театрального здания. Революционный подъём 1905—1906 гг. Общая культурно-просветительная направленность антрепризы Долина. Пьесы Горького на сцене Омского театра. Острая политическая борьба вокруг театра 34
- Глава VI.** Борьба реакционных и демократических тенденций в Омском театре в период между двумя революциями. Гастроли

«Передвижников», Комиссаржевской, Варламова, Давыдова, Орленева и других. Кризис русского провинциального театра перед Октябрём

46

Глава VII. Октябрьская революция и начало советского культурного строительства (декабрь 1917 — июнь 1918 гг.). Спектакли Омского союза профессиональных артистов драмы. Кризис буржуазного театра в период господства временного белогвардейского правительства и диктатуры Колчака. Первые шаги советского театра в Омске после изгнания Колчака. План организационных мероприятий Губполитпросвета и работа отдельных театров (1-й Гостеатр, Губпоказеатр, Экревте) в восстановительный период. Постановка «Мистерии Буфф» Маяковского. Борьба партии с проявлениями буржуазной идеологии в театре в период нэпа. Пьесы советских драматургов — «Виринея» Сейфуллиной, «Воздушный пирог», «Конец Криворыльска» Ромашова и «Шторм» Билль-Белоцерковского на омской сцене

56

Глава VIII. Укрепление позиций театра в первый период социалистической индустриализации страны (1927—1929 гг.) Связь с рабочим зрителем. Высокоидейный советский репертуар («Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Разлом» Лавренёва, «Любовь Яровая» Тренёва и др.). Формалистические срывы в истолковании классики. Театр в годы первых сталинских пятилеток. Рецидивы эстетства и формализма в деятельности «Синтетического театра» (1932—1936 гг.). Роль ВКП(б) в борьбе с враждебными влияниями в области искусства и в укреплении метода социалистического реализма

74

Глава IX. Достижения Омского театра в период завершения строительства социализма и проведения в жизнь новой Сталинской Конституции. Пьесы Горького на омской сцене. Спектакли о Ленине («Человек с ружьём» — 1939 г. и «Ленин в 1918 году» — 1940 г.)

89

Глава X. Омский театр в годы Великой Отечественной войны. Патриотическая тема как основная тема, определяющая репертуар. Обращение к революционному пафосу гражданской войны («Разлом») и к героическому прошлому русского народа («Фельдмаршал Кутузов»). Образы современников («Парень из нашего города», «Слава»). Антифашистская тематика («Мой сын», «Здравствуй, оружие!»). Работа театра с драматургом по созданию репертуара. Вахтанговцы и их содружество с коллективом Омского театра. «Нашествие» Леонова. Классика на омской сцене в 1943—1945 гг. Отдельные идейно-художественные срывы в постановке неполноценных ошибочных произведений советских авторов. Творческие успехи театра («Обыкновенный человек», «Офицер флота» и др.)

97

Глава XI. Омский театр в первые послевоенные годы. «Сотворение мира» Погодина. Пьесы Островского и Горького. Современная западная драматургия. Грубые идейно-политические ошибки в репертуаре театра. Значение решений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам для перестройки работы коллектива Омского театра. «Победители», «За тех, кто в море». Заключение 126

Список постановок Омского областного драматического театра за 1930—1949 гг. 145

011/23

1930-1949

3662

Художник *И. С. Шульпин*.

Редактор *М. К. Иоффе*.

Технический редактор *Н. В. Бисеров*. Корректор *З. С. Курнева*.

Подписано к печати 3/X-1950 г. ПД 02769. Инд. Э-3. Тираж 5000 экз.

Бумага 60×92^{1/2}₁₆ — 5 б. л. — 10 п. л., 11 уч.-изд. л. Цена 3 р. 85 к.

Адрес издательства: Омск, ул. Театральная, 6.

34

Десятая типография Росполиграфпрома, Челябинск, ул. Громова, 127. Зак.

