

«Пришла революция... Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боёв я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмеяться и «отвести душу». Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов... Я хочу, чтобы ты прославил передо мной самой мои подвиги и мои жертвы. Я хочу, чтобы ты осветил мои ошибки, мои изъяны и мои шрамы и сделал это правдиво, ибо я этого не боюсь. Я хочу, чтобы ты со всей полнотой своих волшебных ресурсов, не придерживаясь никаких школок и никаких узких правил, выполнил бы эту задачу. Фотографируй, концентрируй, стилизуй, фантазируй, пусти в ход все краски твоей палитры, все инструменты твоего

большого оркестра и помоги мне познать и почувствовать мир и меня самоё», — таким монологом олицетворил революцию нарком А.В. Луначарский в своей книге «Станиславский, театр и революция». Запросы понятны. Задачи поставлены. Ожидания должны быть оправданы!

В первом новогоднем номере газеты «Оренбургское слово»¹ в 1917 году было напечатано стихотворение некой Татианы Терновец «На Новый год»:

*С кошмарным прошлым и
в тумане
Ушёл кровавый старый
год...*

*А Новый год на новой брани,
Как ураган, несись вперёд!
Ты Новый год, так будь же
новым*

*За все прошедшие года...
Ты будешь смелым и
готовым,
Где горе, тьма — спешить
туда...*

От 1917 года все ожидали больших перемен, они и произошли, и воспрепятствовать им уже ничто не могло. Великая Октябрьская социалистическая революция 1917 года кардинально повлияла на развитие театрального процесса в Оренбурге. Театр приобрёл новый статус, значительно отличающийся от антрепренёрского. Антрепренёрский театр в Оренбурге существовал к тому времени более полувека, имел свои традиции,

определённое влияние на общество и коммерческое целелеполагание. Однако после залпа «Авторы» всё изменилось! Советской властью был издан декрет, по которому театры поступили в ведение отдела искусств только что учреждённой Государственной комиссии, позднее ставшей Народным комиссариатом просвещения. 14 февраля 1918 года было проведено общее собрание артистов городского театра, участники которого высказались за его передачу в распоряжение местных Советов. Оренбургский Военно-революционный комитет принял решение: «Театр немедленно изъять из антрепризы и передать театральному коллективу совместно с представителями Совета рабочих депутатов». 28 августа 1919 года В.И. Ленин подписал «Декрет об объединении театрального дела». Все театры страны были объявлены народным достоянием, они приравнивались к школам, университетам и тоже считались могучим средством просвещения и воспитания трудящихся масс. В 1921 году руководство театрами страны было передано художественному отделу Главполитпросвета. «Большевистская партия стремилась как можно скорее идейно перевооружить работников театрального искусства, приблизить их творчество к решению основных задач, стоявших перед молодой советской республикой», — вспоминал очевидец

событий актёр А. Сумароков². В 1920-е годы Оренбургскому городскому театру было присвоено такое наименование — Первый советский театр.

Что творилось в то время в Оренбурге? Судя по материалам Оренбургского областного архива, во всех отделах властных структур происходили неотвратимые изменения. Например, если поначалу в протоколах заседаний министерства народного просвещения звучало: «ходят тревожные слухи», «необходимо сохранять спокойствие...» То уже 9 марта 1918 года вышел приказ совета Оренбургского городского хозяйства по всем отделам городских предприятий: «С 10-го сего марта (23 февраля) всех членов Городской Управы, избранных Городской Думой, считать утратившими свои полномочия по всем выборным должностям городского хозяйства». В управление пришли совсем новые люди!

6/19 апреля 1918 года звучат призывы от организационной комиссии Народного образования Совета городского хозяйства: «...События развиваются быстро. Пора сознать, что нельзя медлить ни дня, ни часа; нельзя быть разобщёнными... Наступила новая эра России!»³ Жизнь в городе бурлила! Театр не только не оставался в стороне, но и постепенно становился центром пропаганды и становления новой революционной мысли.

Как быть с репертуаром? Ещё недавно со сцены не сходили легковесные комедии и водевили или душещипательные бытовые драмы: «Принцесса Грёза», «Дети Ванюшина» Найдёнова, «Парижские нищие», «Генеральша Матрёна» В. Крылова, Н. Северина, «Король, дама, валет», «Грёзы старого замка», «Татьяна Репина» и т. д. Конечно, репертуар антрепренёрского театра в Оренбурге был представлен и

произведениями классики: А. Н. Островский, Л. Толстой, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь и др. Волна революционного переворота существенно проредила привычные театральные наименования. Новое время требовало новых героев! И театр должен был стать тем самым «помощником, прожектором, советником».

В современной драматургии стали появляться пьесы «нового времени».



Оренбургский театр в начале XX века

Активизировались местные авторы, которые предложили театру свои пьесы: в 1919 году — «Борьба красного Урала» П. М. Родионова, «Ураганы» Н. П. Анненковой-Бернар, в 1920 году — «На пороге грядущего» В. Я. Буянова, «Злюка» М. Джалиля, в 1921 году — революционная пьеса В. Розина «На новый путь» и др. В 1929 году была поставлена пьеса советского драматурга Д. Щеглова «Пурга»⁴.

В газете «Коммунар» от 17 июля 1919 года остались впечатления оренбургского зрителя от просмотра спектакля «Борьба красного Урала»: «Мы видели издыхающего на своих капиталах буржуя... который как белка в колесе бежит от красной заразы; видели палача-пристава, сменившего полицейский мундир на френч а-ля Керенский и потом расстреливающего десятками рабочих, беззаветно отдающих жизнь за правое дело; видели управляющего с прожжённой совестью, готового лизать руки хозяина, получая за это крохи с его стола; видели дружную рабочую семью, связанную порывом сбросить гнёт пауков-богачей. Крик измученной души рабочего слышится в написанной им пьесе. Вера в торжество Труда проникает её до конца».

В газете «Коммунар»⁵ было дано объявление о начале конкурса на роспись городского театра и занавеса: «Необходимо, чтобы роспись отвечала духу

революционного времени и пролетарской культуры». Художникам предлагалось продумать роспись стен зрительного зала, ярусов, потолка, фойе украсить портретами революционных лидеров. Революционное реформирование оренбургских театров, по мысли властей и журналистов, очень важно. Инициатором оформления театра стал Иван Кудряшов. Он выступил с идеей супрематистской росписи театрального зала. Однако проект так и не был реализован. Зато спустя десятилетия благодаря исследовательскому труду оренбургского художника и искусствоведа И. В. Смекалова вышла в свет книга «УНОВИС в Оренбурге», в которой представлены уникальные эскизы И. Кудряшова к неосуществлённому проекту росписи театра.

В среде драматургов шли горячие споры о том, каким быть герою «новой драмы». Отличительными чертами «нового человека», по мнению Луначарского, должны были стать «настойчивость, трудолюбие, дух солидарности». В советской литературе появился новый художественный метод — социалистический реализм.

Этот метод был впервые воплощён в художественном творчестве А. М. Горького — в его романе «Мать» и других произведениях. Максим Горький, по сути, стал главным «певцом революции». На сцене оренбургского



А. М. Каралли-Торцов

театра были поставлены практически все произведения Максима Горького. Причём первая постановка, по нашим данным, осуществилась на сцене нашего театра ещё задолго до революции 1917 года. В 1902 году антрепризой А. М. Каралли-Торцова была поставлена повесть «Фома Гордеев и Маякин». Именно с этого произведения началось знакомство оренбуржцев с драматургией М. Горького. Со стороны антрепренёра это был смелый и решительный шаг.

Повесть в такой степени была проникнута ненавистью к буржуазному миру, что стала действенным средством революционной пропаганды. По сути, Горький вслед за А. Н. Островским и М. Е. Салтыковым-Щедриным продолжил традиционную тему русской классической литературы — разоблачение античеловеческой

власти денег. Фома Гордеев эту власть не принимает: «...Душно, тесно, повернуться негде живой душе... Погибает человек!.. Душегубы вы... Понимаете ли, что только терпением человеческим вы живы?» Терпение закончилось в октябре 1917 года!

На оренбургской сцене были поставлены произведения М. Горького: «Мещане» (1902, 1917, 1939), «Мальва» (1906), «Дачники» (1905, 1954), «Дети Солнца» (1905, 1906, 1938), «На дне» (1904, 1906, 1908, 1913, 1914, 1918, 1927, 1942), «Варвары» (1937, 1944), «Последние» (1919, 1921, 1949, 1968, 1984), «Васса Железнова» (1940, 1978, 1980, 2013) и другие. Был и такой эпизод в истории театра. В антракте спектакля «Дачники» в 1905 году внезапно погас свет и в раскалённый революционным накалом зрительный зал полетели прокламации подпольной организации. На следующий день спектакль был запрещён властями города под предлогом, что в проходах партера скапливается много публики.

В 1932 году оренбургскому театру было присвоено имя Максима Горького. Впрочем, с того самого времени по всей стране появилось немало театров имени Горького — в Москве, Самаре, Нижнем Новгороде, Краснодаре и т. д. Имя этого писателя объединило репертуары российских театров на десятилетия.

Наиболее ярко идеи революции отразились в постановках: «Бронепоезд 14-69» В. Иванова, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, «Да здравствует Коммуна!» В. Кутюрье. Кстати, это произведение было впервые поставлено на сцене именно нашего театра, центральную роль в спектакле сыграла заслуженная артистка РСФСР Евгения Добровольская. Об этом актриса тепло вспоминала в письме к театральному юбилею в 1956 году⁶.

20-е годы прошли под знаменем победы революции и утверждения её идеалов на всех фронтах общественной жизни. Театр был признан рупором искусства на фронте культурной революции. «Его художественная сила, — утверждает автор статьи в газете «Смычка», — обладает чрезвычайно могучим средством воздействия, эмоционально заряжая и образно формируя мысли и чувства зрителей». Корреспондент газеты В. Шмидт также отметил важность предстоящего открытия зимнего театрального сезона, от которого взыскательный зритель ждёт «высокого качества спектакли», более того, массовому зрителю нужен «художественно-правдивый показ диалектики революционной борьбы и социалистической стройки». Режиссёру театра настойчиво рекомендовалось «максимальное и продуманное раскрытие пьесы без ненужных вывертов», а «актёрское творчество должно быть

пропитано реализмом, направлено к раскрытию живых людей, живого человека». По сути, формировалась новая актёрская школа, кардинально менялись основополагающие принципы театрального искусства. Требования к театру были серьёзны.

Под лозунгом «Искусство в массы!» взят курс на «целевые» спектакли, дабы привлечь рабочих заводов и предприятий города. Необходимо было вернуть школьные утренники, которые в последние годы «игнорировались» театрами Оренбурга: двери театров были «фактически закрыты для жаждущей знаний учащейся молодёжи». Более того, театр должен заботиться о молодёжной смене артистов труппы. «Нам нужна молодёжь, а не «молодые барыни»! — звучит призыв на страницах печати. В рецензиях на театральные постановки тридцатых годов зачастую разбирался драматургический материал и редко оценивалось актёрское исполнение.

Появлялось много пьес советских драматургов, героями которых стали революционеры, колхозники, рабочие, привлекающие зрителей выбором своей позиции в критической ситуации. Так, пьеса «Власть» представляла ряд картин утверждения власти пролетариата в провинциальном городе в первые дни революции (8 и 9 ноября 1917 года). В спектакле драматическими фрагментами стали сцены столкновения

пролетариата с интеллигенцией и буржуазией, из социальных перетекающие в личные, — столкновения директора завода с дочерью, уходящей в лагерь большевиков, слесаря-отца с сыном-большевиком. Причём в этих идейных баталиях побеждают молодые: отец примыкает к рабочей среде большевиков. «По своему громадному социальному значению «Власть» должна стать боевиком не только нового полугодия работы нашего театра, но всей годичной художественной работы его!» — восклицает местный корреспондент К. Безин.

Режиссёр театра Александр Оленин, выступая на страницах «Смычки» с подведением итогов работы театра в первом полугодии, указал причины, мешающие поставить театральное дело в городе на высокий уровень. «На рельсы современности театр был поставлен ещё в прошлом сезоне. В текущем сезоне прошлогодняя линия проводится ещё твёрже и неуклонней, сбивая позиции обывательщины и утверждая диктатуру вкусов пролетарского, организованного зрителя. Основные препятствия для более широкой постановки всего дела — узость сметы, малая вместимость зрительного зала и отсутствие помещения для параллельной репетиционной работы». В эти годы в театре формируется художественный совет из 15 человек, который еженедельно собирается для определения

художественного курса, обсуждения режиссёрского плана, утверждения макетов.

Параллельно шли занятия в школе вспомогательного состава, 32 человека творческого состава прикреплены к театральным кружкам клубов города, а на «целевых» спектаклях перед началом режиссёр произносил речь о характере пьесы и постановки, зрители также могли увидеть макет спектакля и принять участие в его обсуждении.

Художник Михаил Федосимов и режиссёр Александр Оленин принадлежали к новому направлению в искусстве — АНР (Ассоциация новых режиссёров). Их творческий метод и манера работы в театре, к сожалению, не нашли понимания и сочувствия у артистов труппы. По словам Владимира Фомичева, они «под видом революционного искусства стали проводить ничем не оправданные формалистические эксперименты, доходившие порой до абсурда». Опираясь на воспоминания Владимира Ивановича, сейчас трудно сказать, насколько неуместно смотрелись на сцене театра декорации М. Федосимова в спектакле «Инженер Мерц» с ужасающей стрелой, в комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» с колючими париками и непривычно крутящимися дверями. Вероятно, поиски художника и режиссёра оказались действительно слишком смелыми для оренбургского

зрителя тех лет. А может, слишком формальными и не способствующими раскрытию образа спектакля, что, конечно, чувствовали и артисты, и зрители.

Спектакль по пьесе А. Островского «Гроза» Лениным и Федосимовым был сделан как «советская пьеса, очищенная от религиозной и мистической шелухи». «Наш театр сделал новый шаг в правильном использовании классического

репертуара, — пишет на страницах оренбургской газеты М. Глазков. — Прекрасно увязана с ходом действия музыка. Хорошо отгнана ирония через вещи, иконы с перекошенными лицами, монашки вместо приживалок и т. д.»

Появились новые театральные формы. Театр вышел на городскую площадь Форштадта, показав «Сцены из жизни Емельяна Пугачёва». В неделю помощи фронту на всех сценах города устраивались спектакли-митинги, весь сбор от которых шёл в пользу фронта.

«Коммунар», 26 июля 1920 г.:

«В последний день «Недели Западного фронта» на форштадтской площади состоялось массовое действие в пьесе «Там, где смерть». Действие собралось пятитысячную толпу зрителей, которые в своих переживаниях



Творческая группа театра: Карельская, М. Волков, главный режиссёр А. Оленин, гастролёр И. Ильинский, артисты В. Фомичев и Б. Кульнев. 1928 г.

настолько слились с действующими массами, что часто казалась лишней лёгкая изгородь, отделяющая зрителей от актёров... Здесь участвовали масса войск и граждане (более 1000 человек). В их игре уже сказывалось коллективное творчество, непосредственная импровизация и другие элементы будущего пролетарского театра. Перед действием был устроен митинг, в котором ораторы призывают массы на борьбу с белой Польшей. Закончилось пением Интернационала».

В репертуаре театра 1920-1930-х гг.: легендарный спектакль о коллективизации в стране «Ярость» Е. Яновского, «Земля» Н. Вирты, «Кровь» Шиманского, «Яд» А. Луначарского, «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Альбина Мегурская» Н. Шаповаленко, «Конец Криворыльска» и «Огненный мост»

Б. Ромашова, «Любовь Яровая»
К. Тренёва...

Спектакль «Любовь Яровая», по воспоминаниям артиста театра Владимира Фомичева, «сквозил огнём внутреннего горения, взволнованностью, большой затратой актёрских душевных сил». Спектакль принёс успех исполнителям главных ролей Ярового и Яровой — Андрееву и Садовской, Шванди-Агееву, а также Амантову, Дарвину, Волкову.

Идеями революции была пронизана и романтическая трагедия Ф. Шиллера «Разбойники». Успехом у зрителей пользовались постановки пьес Н. Погодина — «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг».

С 1933-го по 1935-е годы главным режиссёром оренбургского театра являлся Александр Семёнович Верховский (настоящая фамилия Шишкин).

Репертуар сезонов Александра Верховского был составлен так, что миссия театра социалистического искусства вполне выполнялась — «Чудесный сплав» Киршона, «Хорошая жизнь», «Гайная война», «Гибель эскадры» Корнейчука, «После бала» Погодина... Также была достойно представлена классика — «Ревизор» Гоголя, «Гамлет» Шекспира, «Бедность не порок» Островского, «Вишнёвый сад» Чехова...

Эти спектакли имели большой успех у зрителей, что отразилось

на страницах местных печатных изданий. Рецензент «Гамлета» В. Дельта 1 ноября 1934 года писал: «Коллектив и руководители театра добились того, что зрители почувствовали эпоху, увидели начало разложения феодального общества. Игра артистов, оформление спектакля и популяризация пьесы силами коллектива на предприятиях города позволили зрителю правильно разобраться в классической трагедии. Это большая заслуга театра. «Гамлет» — это чрезвычайно сложный спектакль. Театр ставил перед собой задачу — освободить Шекспира от всякого идеалистического и формалистского шлама, вскрыть социальный смысл пьесы, не отрываясь от конкретного исторического фона и не выходящая из идейного содержания трагедии. На наш взгляд, театр взял правильную установку, правильно её разрешил. «Гамлет» — ценный спектакль. Он свидетельствует о том, что наш театр имеет хорошо сработавшийся коллектив и правильное политическое и художественное руководство со стороны главного режиссёра Верховского. В первую очередь подтверждают это сами зрители. Даже организованным путём из-за отсутствия мест не всегда можно было попасть в театр. Из отдельных исполнителей надо отметить И.В. Лесникова, К.К. Лопырёва (Гамлет), Н.М. Севера (Клавдий), И.В. Никулина,

Г.И. Антошечкова (Полоний), М. В. Романьичеву (Офелия)».

Говоря о сезонах А. Верховского, нельзя обойти, пожалуй, самую сильную его режиссёрскую работу — спектакль по пьесе М. Фурманова «Чапаев». Для Оренбурга, города, стоящего на берегах Урала, в волнах которого 16 лет назад погиб великий Чапай, эта постановка была чрезвычайно важна. Взявшись за этот материал, Верховский не прогадал. «Зрители, среди них много чапаевцев, — читаем в газетной публикации, — аплодируют участникам спектакля. Сотням зрителей кажется, что они тоже там, на Уральском фронте, вместе с Чапаевым, Фурмановым, Еланью, Петькой, Исаевым, иваново-вознесенскими ткачами и партизанами. А это значит, исчезли грани между зрителями и сценой. Спектакль сделал своё дело. Задача, которую ставили перед собой режиссёр и коллектив театра, разрешена». А задача режиссёра, по его формулировке, заключалась в следующем: «Создать исторический спектакль так, чтобы он был не простой иллюстрацией исторических событий,

а средством организации зрителя на выполнение задач сегодняшнего дня с таким же революционным подъёмом, который сопутствовал всей истории классовой борьбы».

В 1935 году на оренбургской сцене шла работа над пьесой Николая Погодина «Аристократы», изображавшей процесс «перековки» людей в трудовом лагере Беломорстроя. В финале пьесы главный герой Громов напутственно говорит: «Да, товарищи, наши судьбы переплелись, и в этом сплетении тысяч жизней много трогательного, высокого, истинно человеческого. Почему будет славен Беломорский канал? Здесь с невиданной смелостью, с большевистской суровостью, со сталинской широтой действуют силы приобщения к социалистическому труду таких людей, как Дорохов или Садовский. Отщепенцы, отверженные,



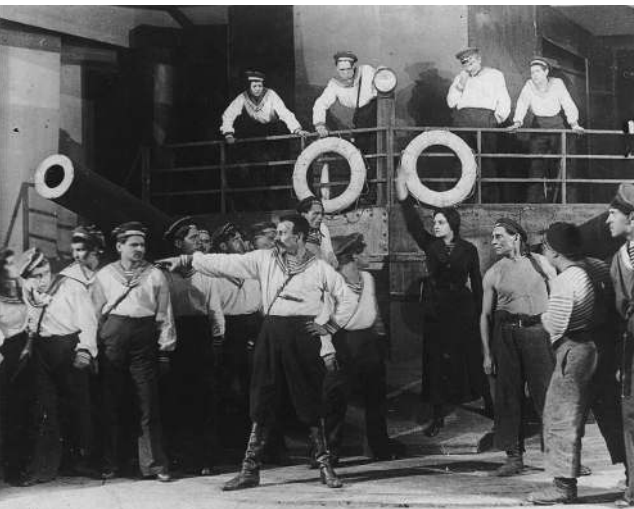
Оренбургский обл. драм. театр
Работа над пьесой «Аристократы» Н. Погодина.
Постановка режиссера Московского театра революции Власова В.И.

потерявшие себя и даже прямые враги — сегодня они признанные люди на своей родине. Никто, может быть, не поймёт этого с таким волнением, как мы, прошедшие славный путь Беломорстроя. Всем, с кем я дрался, кого я брал в работу, как мог, с кем побеждал и соединён глубокой дружбой, — привет и крепкое рукопожатие. Всё!» В то время именно такое «славное» настроение пропагандировалось в среде советских зрителей театра и кино!

План работы театра в 1935 году по обслуживанию частей Красной Армии, тружеников районов поражает насыщенностью. «Помня о необходимости обслуживания гарнизона, — пишет директор театра Г. Незнамов, — театр вводит в план

ежемесячно дополнительные 7 спектаклей, из них 2 — открытые кассовые, 2 исключительно для частей Красной Армии и 3 утренника для учащихся. Кроме того, в целях приближения театра к рабочему зрителю, в план театра вводится ежемесячный выезд с одним спектаклем в рабочие клубы. Помимо всего в театре разворачивается большая политико-производственная учёба с охватом 100% всех работников, как творческого, так и технического состава. Организуется массовая работа со зрителем вокруг спектакля, консультации по вопросам самодеятельного искусства и т. д. Театр проектирует выпуск брошюр к премьерам с соответствующим политическим и литературным материалом. Проектируются вы-

езды на предприятия с предварительными докладами режиссёров, показом репетиций пьес, находящихся в производстве, устройство зрительских конференций. Таким образом, театр в этом году вступает в новый для него период работы, когда на первом месте будет стоять вопрос качества самого спектакля. Только при помощи широкой поддержки партийной, советской и рабочей общественности театр



А. Корнейчук. «Гибель эскадры». 1934 г.

станет подлинным местом социалистической культуры нового растущего областного центра».

Перемены в жизни театра, заявленные в послании Незнамовым, окончательно определили место театра в строительстве социалистического общества: театр должен работать на идеи государства. К тому же до этого года Оренбург был только районным центром. Город стал областным, и его театр приобрёл статус областного, приняв на себя новые обязанности с новым чувством ответственности.

Главный режиссёр театра А. Аврусин определил два условия для «правильной творческой жизни театра»: 1) полное осознание коллективом работников театра всех задач, стоящих перед театром; 2) чуткое и понимающее отношение общественных организаций к театру. «При наличии этих двух условий, — резюмирует режиссёр, — в Оренбурге может быть создан хороший театр с подлинно творческим коллективом».

К сожалению, советское время создало для театральных деятелей ограниченный вакуум мировосприятия. Это породило много советских штампов и сформировало иную манеру



Сбор труппы театра. 1935 г.

повествования. Безусловно, идейная устремлённость и повышенная гражданская ответственность театрального искусства требовали перемен. Но как порой бывает жаль, что искреннее чувство, эмоция, впечатления покрыты официальными формулировками о задачах и назначениях, об обличениях и победах социалистического строительства!

2 июня 1939 года в Оренбурге состоялось заседание секции народного образования Горсовета. На заседании выступил заведующий художественной частью драмтеатра тов. Иост: «Решение XVIII партсъезда ВКП (б) о коммунистическом воспитании народных масс обязывает нас лучше работать. Мы имеем ответственное задание, поскольку театр является средством идеологического порядка, дать зрителю такие постановки пьес, которые



Виктор Агеев в роли В.И. Ленина

бы отражали интересы сегодняшнего дня... Особое место занимает «Человек с ружьём»: работа над этой пьесой творчески сплотила работников театра. Эта постановка расширила политические горизонты!»⁷

Надо отметить, что оренбургский театр один из первых осуществил постановку пьесы с участием вождя революции. Роль Ленина тогда блестяще исполнил Виктор Иванович Агеев, ставший впоследствии первым народным артистом РСФСР на территории области. Хотя изначально определённый риск в таком повороте актёрской карьеры был. Известно, что актёр, сыгравший в те годы Сталина,

иной роли так и не сыграл. В.И. Агеев к исполнению роли Ленина отнёсся очень серьёзно. «Я понимал, что зритель не простит в моей игре малейшей фальши», — признавался артист. Спектакли «Человек с ружьём», «Ленин в 1918 году», «Кремлёвские куранты» были наиболее значимыми и любимыми зрителями постановками театра.

Ленинскую эстафету продолжил заслуженный артист РСФСР Леонид Семёнович Куклин уже под режиссерским оком Ю.С. Иоффе. В 1960-х годах на сцене театра появились спектакли «Кремлёвские куранты» и «Третья патетическая». По воспоминаниям театральных старожилов, не было в Оренбурге ни одной школы, где бы ни состоялись творческие встречи с Л.С. Куклиным. А областные гастроли без Ленина в те годы и представить было сложно.

В продолжение оренбургской ленинианы. Леонид Сергеевич Бронево́й, молодой, красивый и статный артист, в 1951-1952 гг. исполнил на оренбургской сцене роль юного Володи Ульянова в спектакле по пьесе И. Попова «Семья» в постановке М. Куликовского. Роль матери будущего вождя исполнила Ирина Фёдоровна Щеглова. Этот спектакль остался в памяти многих оренбуржцев.

Несколько раз театр обращался к постановкам пьес лауреата

Сталинской премии Всеволода Вишневского «Незабываемый 1919-й» (1950 г.), «Оптимистическая трагедия» (1938, 1959 г.); произведений Бориса Ромашова «Бойцы» (1935 г.), «Огненный мост» (1929, 1953 г.), «Конец Криворыльска» (1926 г.).

В 1951 году состоялась премьера спектакля по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». В архиве театра остались записки артиста А. Ермака, исполнителя роли Павки Корчагина, в которых молодой артист передал путь творческого постижения образа своего героя. «Большое внимание, — пишет исполнитель роли Павки, — мы уделяли росту образа его развития и становления. От подростка коммуниста-кочегара нужно было пройти путь к писателю-большевику с пламенным сердцем борца за освобождение человечества»⁸.

В этих произведениях отражались события революционного и постреволюционного времени. Театру, наверное, было важно периодически напоминать своим зрителям, из какого непаля возродилась республика Советов. К тому же в советские времена,

как правило, существовал определённый список рекомендуемых для постановки произведений. И этот список имена революционных пропагандистов никогда не покидали. В середине XX века шли такие спектакли, как «Овод» Э.-Л. Войнич (1960 г.), «Интервенция» Л. Славина (1956 г.), «Гибель эскадры» А. Корнейчука (1956 г.), «Третья патетическая» Н. Погодина (1963 г.), «Большевики» М. Шатрова (1977 г.).

Изучая историю оренбургского театра и связь его репертуара с идеями революции, можно сделать вывод, что театру действительно многое дано. Сила воздействия на зрителя, эмоциональное пробуждение, активизация мыслительного процесса — всё это служило пропаганде революционного духа и укреплению



И. Попов. «Семья». Ульянова — Ирина Щеглова, Володя — Леонид Броневоу. 1952 г.

личности нового советского человека. Конечно, линия партии была настойчивой и неоспоримой. Если просмотреть протоколы приёма спектаклей нескольких десятилетий после революции, откроется картина большого давления на театр: от списка рекомендуемых пьес до требований снять спектакль с репертуара или заменить артиста. Так, 19 марта 1949 года состоялось обсуждение нового спектакля «Дик Демпсей (Снежок)» по пьесе В. Любимова. На обсуждение были приглашены завучи и директора оренбургских школ. «Спектакль воспитывает интернациональную дружбу и ненависть к врагам», — сказала

в своём выступлении директор Калущина. Со стороны обкома КПСС присутствовал и яростно осуждал спектакль А.Я. Шурыгин. В частности, он призывал снять с роли исполнителя роли Бидла артиста Д.Ф. Сивакова. По мнению Шурыгина, иначе «теряется политический смысл спектакля»⁹. Ни коллеги, ни режиссёр, ни директор театра не смогли изменить категоричного вердикта представителя обкома КПСС. Хотим ли мы вернуться к этим временам? В истории спектакля в роли Бидла остался артист Н.Н. Талюра.

Пьеса Б. Лавренёва «Разлом» не раз появлялась в театральном репертуаре и чаще в связи с

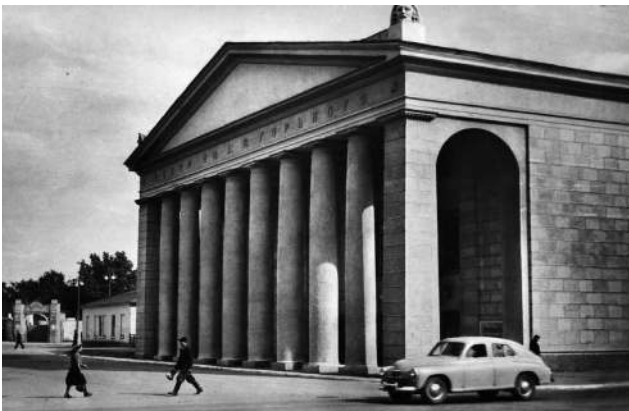


Художественно-режиссёрская группа театра: М. Нагли, М. Бронский, С. Александров, Ю. Иоффе, Д. Фомичев, И. Щеглова. 1955 г.

датами революционных юбилеев: 1927, 1937, 1949, а затем в 1967 году — к 50-летию Великой Октябрьской революции. Отдел по делам искусств области в 1949 году поздравил коллектив с выбором произведения: «Удачный выбор пьесы, продуманное политически целенаправленное разрешение спектакля, показанного на высоком художественном уровне, делают его достойным показа к этой Великой дате»¹⁰.

Пожалуй, после пяти десятков лет постепенно сошли на нет постановки о революционных событиях. После Великой Отечественной войны актуальными стали пьесы о подвиге русского народа в ней, о ратном труде тружеников тыла, о национальном единении в борьбе с фашизмом.

Со своими спектаклями театр ежегодно выезжал на гастроли. До середины 1960-х была традиция возводить в чистом оренбургском поле «зрительский Колизей», вмещающий всех желающих соседних районов посмотреть спектакли театра. В такой гастрольный репертуар, как правило, входили наиболее любимые зрителями постановки о Ленине и революции, о жизни колхозников и современных взаимоотношениях людей советской эпохи.



Оренбургский театр в советские годы

Великая Октябрьская социалистическая революция 1917 года раз и навсегда изменила жизнь страны и всего народа. Театр чутко отозвался на идеи революции, новые преобразования и отразил в спектаклях «со всей полнотой своих волшебных ресурсов» новую эру в истории нашей страны. Все годы советской власти театр являлся, по словам Ю.С. Иоффе, «надёжным помощником в деле коммунистического воспитания трудящихся» и «стоя твёрдо на позициях социалистического реализма, всегда был тесно связан с жизнью». Так идеи революции отразились в постановках Оренбургского драматического театра и повлияли на репертуар нескольких десятилетий.

Прошло сто лет. Практически не осталось живых свидетелей того непростого и бурлящего времени в истории нашей страны.



**Заслуженная артистка РСФСР
Ирина Фёдоровна Щеглова (1898-1989)**

В Оренбургском драматическом театре работала талантливая артистка и режиссёр заслуженная артистка РСФСР Ирина Фёдоровна Щеглова. В её биографии и годы становления советской власти в нашей стране, и период Гражданской войны, коллективизации, и годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., и встречи с легендарными людьми.

В архиве театра сохранились личные воспоминания И. Ф. Щегловой. Для нас они ценны тем, что передают непосредственные впечатления о первых годах послереволюционной жизни страны. Волей судьбы Ирина Фёдоровна оказалась в самом центре исторических событий.

«Я родилась в 1898 году 3 сентября в городе Петербурге. Отец

был инженером-механиком, мать актрисой. В 1905 году отец был арестован за организацию стачки рабочих железнодорожных мастерских, где он работал. Я училась в Петербурге в восьмиклассном коммерческом училище. Окончила его в 1915 году и вскоре вышла замуж за студента Политехнического института Д. А. Щеглова (ныне драматурга). В Петрограде, после Великой Октябрьской революции началась моя творческая жизнь в Государственном общедоступном театре им. Гайдебурова. А в 1920 году мне доверили организовать драматический коллектив художественной самодеятельности в клубе центрального городского района.

Войска Юденича и интервентов приближались к Петрограду. Отряды добровольцев, рабочих, моряков и красноармейцев уходили защищать подступы к городу. Необходимо было поддержать их боевой дух, веру в свои силы. В клубе мы показывали небольшие патриотические инсценировки, а затем отряды выстраивались на Невском проспекте, и с балкона их напутствовали руководители партии, А. М. Горький. Бойцы давали клятву защитить родной город и под звуки оркестра уходили на фронт.

Когда Юденич и войска интервентов были отброшены к Мурманску, молодёжной студии театрального творчества, которой я руководила, было предложено

обслужить части Красной Армии вдоль Мурманской железной дороги. Так постепенно творческая деятельность тесно переплеталась с шефской работой.

Особенно врезался в память эпизод на станции Лопарской, под самым Мурманском. Помимо красноармейцев, охранявших железную дорогу от остатков белогвардейских банд, на наш спектакль пришли лопари*, почти не знавшие русского языка, никогда не видевшие театра.

Мы играли в оставленных интервентами деревянных помещениях «офицерских собраний». Когда я заглянула со сцены в зал, я увидела, что в проходе сидят огромные собаки, на руках у женщин грудные дети, а возле рампы — куча ребятишек постарше!.. Но собаки не лаяли, дети не шумели, и в абсолютной тишине мы играли пьесу А. Островского «Не так живи, как хочется». А во время драматической сцены я увидела, как по суровой щеке лопаря текла слеза... Они не понимали слов, но действия

актёров, их переживания доходили до сознания зрителей.

В Мурманске мы играли ночами по 3 спектакля подряд перед моряками и красноармейцами. Когда мы уезжали, на перроне выстроились моряки, вручили нам благодарность командования, и под звуки оркестра поезд тронулся...»

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. «Оренбургское слово». - №1, 1917 г.
2. Сумароков А. Без грима. — Киев, 1961. — с. 269
3. ГАОО. Ф. 41, О. 1, Ед. 1531, Л. 103
4. Драматург Дмитрий Алексеевич Щеглов — первый муж заслуженной артистки РФ И.Ф. Щегловой, отец ее дочери Е.А. Высоцкой.
5. «Коммунар». - №228, 1920 г.
6. ГАОО. Ф. 1469, О. 2, Ед. 110
7. ГАОО. Ф. 63. Оп. 1. Ед. 1549
8. ГАОО. Ф.1469. О. 2. Ед. 37. Л.8
9. ГАОО. Ф.1469. О. 2. Ед. 37. Л.26
10. ГАОО. Ф.1469. О.2. Ед.110. Л. 353, 359

* Лопари (саамы) — самый северный из европейских народов. В Советском Союзе они жили на Кольском полуострове, в Мурманской области РСФСР. Название «лопари» народ саами получил, вероятно, от соседей — финнов и скандинавов, от них его восприняли и русские.