

И ТАК, в конце 1918 года театральное дело в Туле перешло в ведение Пролеткульта.

О Пролеткульте сказано и написано немало. И доброго — он всеми силами стремился содействовать просвещению трудящихся, приобщать их к культуре и искусству, — и вполне заслуженно, резко критического — за левачьи заскоки иных пролеткультовских деятелей, начисто отрицавших богатейшее наследие прошлого. В проекте резолюции, составленном для Всероссийского съезда Пролеткульта в октябре 1920 года, Владимир Ильич Ленин решительно отвергал, «как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои собственные организации».

Приняли этим и тульские пролеткультовцы. Зачастую прямо безудержный инквизицизм в отношении художественного наследия прошлого исповедовали эти горячие головы, эти неистовые ревнители революционной формы и революционного содержания искусства. И их, что называется, заносило «влево», когда они выходили на сценические подмостки; и они нередко запальчиво заявляли, что у старых мастеров учиться нечему; и им были присущи поиски путей к какой-то особой, пролетарской, культуре.

Однако за то недолгое время, что существовал Центральный театр Пролеткульта, он и его студии дали возможность работникам массам впервые познакомиться с выдающимися произведениями русской и зарубежной классической драматургии, интересными писателями современных авторов. Там были поставлены многие пьесы А. Островского, среди которых «Лес», «Трудовой хлеб», «Еще было им гроша, да вдруг алтын», «На дне» и «Вася Железняков» М. Горького, «Авдотья жила» и «Дети Ванюшина» С. Найденова, «Кореневский братоборей» А. Луначарского, «Потопнувший колодезь» Г. Гаузмана. Строгой простотой и выскательным вкусом отличались постановки социальных драм — Г. Гейерманса «Гибель Надежды».

Большим событием в культурной жизни Тулы стал спектакль по комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения».

поставленный режиссером С. А. Корсиковым-Андреевым в октябре 1919 года. Чуть раньше драматический коллектив оружейного завода поставил толстовскую «Власть тьмы». Вокзальная студия Пролеткульта оттачивалась братья и за оперы. Так, были поставлены «Мельник — колдун, обманщик и ослеп» Е. Фомина и «Русалка» А. Даргомыжского.

Попытки создания нового репертура как на основе классики, так и пьес собственного, что ля, «производства», предпринимались пролеткультовцами.

Попытки создания нового репертура как на основе классики, так и пьес собственного, что ля, «производства», предпринимались пролеткультовцами.

Попытки создания нового репертура как на основе классики, так и пьес собственного, что ля, «производства», предпринимались пролеткультовцами.

с первых же дней. Например, 2 февраля 1919 года были показаны инсценированные В. В. Игнатовым «Хозяин» И. Никитина, «Лермонтовский «Мишир», «Человек» М. Горького. Автор инсценировки по своему, на «пролетарский», как ему казалось, лад прочитал класснику. Скажем, барс, в единоробство с которым выступает лермонтовский герой, получал у него толкование как олицетворение противодействующих пролетариату социальных сил. Этот наивный социализм прораскидывал и в некоторых других постановках.

Создавали пролеткультовцы и свои пьесы. Бытовую картинку «Свадебная вечеринка» написал В. Игнатов, пьесу «На пороге» — Л. Белкина. Несмотря на всю свою актуальность, пьеса «На пороге», показывавшая остроту переходного момента, переживаемого страной, большого успеха не имела, поскольку была неспешна, страдала явными длиннотами, утомительными диалогами, отсутствием сюжетной динамики.

Руководители Пролеткульта широко привлекали в свои студии рабочую и учащуюся молодежь, старались учить ее. В феврале 1919 года, например, открылась театральная школа. Драматическая студия в то время насчитывала 235 участников, музыкальная — 850. Про-

леткульты действовали и в уездах, и там массы все сильнее тянулись к художественному творчеству. В 1919 году в губернии насчитывалось 47 народных театров и около четырехсот культурно-просветительных кружков. В них занимались тысячи рабочих и крестьян.

Но дальнейшему росту популярности пролеткультовских студий мешали формалистические ухищрения их руководителей. Год спустя численность студийных стала падать. Актеры и режиссеры, придерживав-

и тесью стало в стенах театров. Пошли на улицу, туда, где тысячные толпы. На Дворцовой площади Петрограда, на площадях Москвы и других городов разыгрывались массовые действия. А как же Туле-то без этого?

Как-то в 1920 году к председателю Тульского райбаса В. В. Федосову шумно ворвался Красной. С ходу протянул тоненькую книжечку.

— Смотри!

Высокая худая фигура нависла над столом, острые серые глаза выжидающе поблескива-

К 200-летию Тульского театра

В ШИРОКИЕ МАССЫ

шлись иных взглядов на искусство, пытались создавать собственные коллективы.

ПОСТАНОВЛЕНИЕМ губисполкома от 27 апреля 1920 года все театральное дело в Туле передавалось от Пролеткульта в ведение подотдела искусств губернского отдела народного образования. К концу мая того же года была сформирована профессиональная драматическая труппа. К уже знакомым тульским актерам прибавились приглашенные вновь артисты московского театра Незлобина А. Н. Врубель, артист Художественного театра В. П. Базилевский и другие. Труппа получила название Центрального единственного драматического коллектива, а в 1921 году стала именоваться Тульским городским драматическим театром. Различные же студии и театры Пролеткульта продолжали действовать вплоть до конца 1921 года.

Появились новые художественные коллективы. Неумолимо грудилась, создавая театральные студии, Дмитрий Александрович Красной, много лет отдавший тульской сцене. Он руководил рабочими театрами то в клубе «Пролетарий», то в клубе железнодорожных мастеров, то в клубе «Красный оружейник».

Эти годы были временем, когда искусству вроде бы уж

ют.

Федосов повертел в руках популярную в те дни драматическую поэму Василия Каменского «Стеньга Разин», острожно спросил:

— Ну и что?

— Как что! — загремел Красной. — Ставить надо!

— Ну и ставь, за чем дело-то?

— В пирке, в пирке надо ставить, это ж здорово будет! Ух ты!

И Дмитрий с жаром стал объяснять свой замысел.

Зрелище действительно получилось, кхмх мало. Красное, яркое, многолюдное. Благо и материал к тому располагал: в самой познати Каменского была эта кричащая пестрота красок, вольный стих-выкрик и стих-песня передавала яростный напор крестьянского мятежа. С юнорством встретила публики Разина — Красного, когда тот вылезал на манеж верхом на коне и читал, нет, гремел, прохотал монолог «Сарынь на кичу».

Двадцать четыре раза подряд шел этот спектакль, и хоть бы одно место в пирке было когда-нибудь свободным.

Солнечное теплое утро первого мая 1921 года. Кажется, вся Тула выплыла на демонстрацию. Праздничные колонны с кумачевыми полотнами под звонкую медь оркестров идут

по улице Коммунаров (ныне проспект Ленина), поворачивают на Ванюкинскую (теперь Первомайская улица), прямо в городской парк. Вокруг сооруженного на северной его части помоста — море народу. Закончился митинг, отзвучали речи, и начался самый удивительный спектакль из всех, какие, наверно, до этого знала Тула. Сбылась мечта Красного — он поставил под открытым небом революционную трагедию Эмилия Верхарна «Зоря». Симптомность художественных образов пьесы, условно-аллего-

искусства, как назвала бывший Новый театр, где во-прежнему располагалась городская драма. Тому, в первую очередь, способствовали интересные, своеобразные актеры и режиссеры, выступавшие на тульской сцене в начале двадцатых годов. Среди них В. Пономарев-Дольский, И. Азров, О. Островская, Е. Сергеева, В. Марков, Н. Пожаровский, В. Ратомский. Зрелый опыт таких, к примеру, мастеров, как Ольга Семеновна Островская, с гордостью любившая рассказывать, как в 1919 году она стала единственной русской актрисой, сыгравшей Гамлету, прекрасно дополнялись огненным задором молодых ее коллег, которым еще предстояло сказать свое слово в искусстве.

Искреннюю любовь тульских зрителей снискал в те годы своим искусством молодой актер, впоследствии народный артист СССР Николай Александрович Покровский. Каждый из созданных им образов, будь то Чацкий, Хлестаков или же роли из только что нарождавшегося советского репертуара, отличался точностью социальной характеристик, краткой и вместе с тем острой и законченной выразительностью.

Богатство интонационных красок, теплый юмор и острая характеристика были присущи игре Владимира Никитича Ратомского, позднее народного артиста РСФСР. Словом, труппа располагала значительными творческими силами.

И все же старые болезни оставались: огромное число сырых, неотрепетанных премьер, прямо-таки повальное затопило театр, а в репертуаре по-прежнему преобладали полные натуралистического эротизма, пошлые и откровенно аморальные творения Арцыбашева, пьесы давно устаревшего Шваггинского, кодульно-фальшивого Сургуева. Все это никак не отвечало духу времени. Рабочие театры Тулы, народные театры в Венеце, Ефремове, Черни, Одоеве, Богородицке, созданных с помощью замечательного русского художника В. Д. Ползенова и его семьи театр в селе Стахово были куда разборчивее в выборе пьес.

ДОВОЛЬНО интенсивная была в то время творческая жизнь и в стенах Дворца