

В

КОНЦЕ 20-х и начале 30-х годов советский театр на периферии расставался со своим коммерческим прошлым и обретал новую организационную структуру. Набирая труппу, теперь думали о создании постоянного, художественно цельного коллектива. Резко уменьшилось число премьер. Их стало почти столько же, сколько в крупных столичных театрах. А продолжительная работа над спектаклем удлиняла его жизнь, и он шел часто в течение целого сезона, а то и нескольких, чего почти никогда не было прежде.

Но и при стационарном лет десять еще действовала старая и разумная система контрактов. Суть ее состояла в том, что актер, поступая в театр, подписывал соглашение только на один сезон. Если он «проходил», контракт продлевался на такой же срок. Не удавалось артисту проявить себя, он отправлялся искать новое место. Таким образом, батласт доводился до минимума, и каждый, даже очень талантливый, актер должен был работать с полным напряжением сил.

Постепенно в Воронеже начинал складываться интересный театральный организм. Временем его рождения были 1928—1929 годы. Зрелость наступила довольно быстро: сезон 1934-35 гг., закончившийся гастролями в Москве, убедительно свидетельствовал об этом.

Промежуток между двумя датами не был отмечен похвалой и признанием успеха. Наоборот, в адрес театра сыпались упреки, а в официальных изданиях отмечалось, что это самый слабый участок в культурном строительстве ЦЧО. Причины для критики было, конечно, достаточно, но вряд ли следовало прилагать к столь категорическим оценкам. Отчасти, наверно, действовала инерция отношения к провинциальному театру эпохи нэпа, почти не связанному с реальной жизнью тех лет. А между тем в сценическом искусстве Воронежа начинали происходить перемены, и их нельзя было не замечать.

Сезон 1928-1929 гг. проходил под художественным руководством А. М. Самарина-Волжского. Нельзя сказать, чтобы для этого немолодого режиссера и актера, получившего известность еще в дореволюционные времена, Воронеж стал вехой на творческом пути. Это был один из многих городов, куда беспокойная профессия занесла его на короткое время.

В 1929-1930 гг., когда театр возглавил Евгений Павлович Муромский (директором тогда же стал Сергей Оскарович Вольф), утверждение нового в жизни искусства шло еще более активно. «Рельсы гудят» В. Киршона — дебют главного режиссера в Воронеже, а затем его же спектакль «Чудак» А. Афиногенова были обращены к острейшим проблемам сегодняшнего дня.

Муромский, как и его предшественник, проработал в Воронеже только один сезон. Отдыхая в Крыму во время летнего отпуска, он по трагической случайности погиб под колесами автомобиля. Режиссеры менялись по старой традиции провинциального театра. Привычка к перемене мест не давала и актерам подолгу задерживаться в одном городе.

И все-таки постепенно образовалась группа людей, связавших с театром свою судьбу на многие годы, а иногда — и на всю жизнь. Директор был тверд в своей решимости наладить дело и не собирался покидать его. Активно включилась в работу его жена — артистка Данилевская. В 1930 году в труппу пришел Всеволод Михайлович Энгелькрон, а вместе с ним — Эрина. Тогда же появился Поляков, имевший уже за плечами один воронежский сезон 1927-28 гг., супруги Мариуц и Зимбовский, Шишлова. Несколько позже, в 1933, из курского театра был переведен Шкурский. Еще через год артистами воронежского театра стали Супротивная, Васильев, затем Кручинина, Викторов, Вишняков. А во время первых гастролей в Москве два молодых актера, Чернов и Ряполов, побывав на спектакле «Смерть Иоанна Грозного», разыскали в антракте Васильева и попросили помочь им вступить в труппу. В тридцать шестом навсегда стали воронежцами Данилов и Стиро, Пальмин. Были приняты в театр только что окончившие училище Аристов и Крачковский.

Создание этого училища в 1932 году, связанное с именем крупного режиссера Александра Игнатьевича Кабина, тоже, по существу, означало углубление нового в работе театра. У себя, на месте, шла подготовка актеров, лучшие из которых вступали потом в труппу. Канин стремился передать ученикам свой огромный, почти тридцатилетний опыт. Приверженность к традиционным актерским амплуа заставляла его отыскивать и развивать у молодых характерное, индивидуальное. Каждый должен был иметь свое лицо, должен был нести в себе нечто неповторимое — хотя бы в малых масштабах. Обладая большим артистическим даром, он всегда сопровождал режиссерский рассказ, толкование роли отличным показом ее. Но никому не разрешалось механически повторять изображенное Каниным. «Ищите! Ищите форму выражения, наиболее присущую вам...» — настаивал он и стремился возбудить у ученика фантазию, интуицию, мысль.

Работа Канина была очень полезна для формирующегося коллектива своей четко выраженной тенденцией к созданию актерского ансамбля, идея которого только начинала проникать на провинциальную сцену. Воронежский театр получал ее из первых рук, так как Канин в молодости прошел школу МХАТа.

Этот человек с седеющей гривой волос и весьма странным для тех лет моноклем был прост и доступен. Он мог сойтись на «ты» с юнком-коллегой и по-мальчишески до самых морозов не надевать головного убора. Особая душевная мягкость порой ставила его в затруднительное положение, но неизменно привлекала к нему людей.

Художественные пристрастия Канина иной раз на многие годы предопределяли искания коллектива. Так было с драматургией Горького. Канин открыл ее для воронежского театра, чтобы на целое десятилетие наметить одну из ведущих линий его развития.

Незадолго до своей смерти, в 1951 году, он написал статью «Всегда с Горьким». Он имел право называть ее так, ибо всю свою жизнь был энтузиастом и пропагандистом творчества замечательного писателя. В Воронеже Канин взялся за постановку «Мещан». Эту пьесу он особенно любил и много раз обращался к ней. С «Мещанами» была связаны его первые шаги в режиссуре, они же принесли ему большой успех в последний, рязанский период его деятельности.

Вслед за «Мещанами» Канин ставит «На дне». Только ли популярностью пьесы руководствуется он при этом? Быть может, на его выбор повлияли и воспоминания молодости? Сезон 1908-1909 гг. он провел в Воронеже. Это было для него время поисков. Он стремился утвердить свой репертуар, взамен второсортной, а иногда и реакционной драматургии, заполнившей сцену после революции 1905 года, и с упорством работал над классикой. Воронеж — один из пунктов его режиссерской одиссеи тех лет — был в этом смысле знаменателен. За один сезон он поставил пять пьес, перечень которых говорит сам за себя: «Вишневый сад», «Доходное место», «Бедность не порок», «Уриэль Акоста», «На дне».

И вот теперь, через двадцать три года, Канин снова в том же городе, и снова — спектакль «На дне». Он знал наизусть всю пьесу и без единой репетиции мог заменить любого заболевшего актера, кроме раз-

ШКОЛА ГОРЬКОГО

ве исполнителя Алешки, которого он никогда не играл. Верность мхатовской традиции определяла звучание спектакля — в нем была мечта о свободном человеке, был протест против униженного, калечащего души существования.

«Егор Булычов» — наиболее значительная среди канинских постановок Горького в Воронеже. История этого спектакля такова. Готовясь отметить тридцатилетие своей сценической деятельности, Канин отправился в Москву в надежде получить у Горького его новую пьесу. Встреча прошла сердечно. Вспомнили 1902 год, премьеру «На дне» в Художественном театре, гравидозный банкет в «Эрмитаже», куда был приглашен и ученик студии Канин. Не забыли и о том, что предшествовало этому приглашению. Горький, зная о нужде, что терпит земляк-вожанин (Канин родом из Саратова), предложил ему переписать экземпляр пьесы для цензурного комитета. Работа была сделана. Но когда юноша отказался от платы, Горький сунул ему 16 рублей прямо в карман и сказал: «Курчавый, не дури, возьми эти деньги и хорошо поешь».

«Я был еще награжден им, кроме шестнадцати рублей, — писал впоследствии Канин, — тем, что из Нижнего Новгорода он прислал мне фотографию с факсимиле и экземпляр «На дне» с надписью «Человек — вот правда».

Прошло тридцать лет, и Горький слова дарит Канину свою новую пьесу. Теперь это — «Егор Булычов и другие». Премьера ее состоялась в воронежском театре 31 января 1933 года. Это был первый на периферии и третий (после Москвы и Ленинграда) спектакль в стране. Булычова играл Зимбовский. Ему, быть может, не хватало широты души, ощущения неодолимости своего героя, живущего на «чужой улице». Но крушение булычовского мира, ломку его устоев актер передал с драматической силой. В Шуре — Чекмасовой отлично уживались сила и ожесточенность против окружающей ее жизни, а Шебуев в роли Пропотей, особенно острой и злобной в канинской интерпретации, раскрывал своеобразие многокрасочной палитры Горького.

Кончился трехлетний воронежский период. Для Канина он не был особенно примечательным. Но след, оставленный им в театральной жизни Воронежа, сохранялся долгое время. Интерес к Горькому стал традицией. После канинских постановок сразу же последовали другие. И это не было следованием моде (ее в ту пору не существовало). Театр обращался к драматургу, чье творчество позволяло не только ставить сложнейшие художественные задачи, но и выявить свои гражданские позиции в жизни и искусстве. Примечательно свидетельство Г. Шебуева: «За двенадцать лет моих скитаний вне Самары из одиннадцати городов, в которых я играл, пьесы Горького шли только в одном Воронеже. За три года было осуществлено пять постановок: «Мещане», «На дне», «Егор Булычов» в постановке Канина, «Достигаев и другие» и «Дети солдата» — в поста-

ИЗ ИСТОРИИ ВОРОНЕЖСКОГО ТЕАТРА

новке В. М. Энгелькрона». И потом до самой войны в репертуаре театра ежегодно появлялся новый горьковский спектакль.

В ту пору, в начале 30-х годов, вряд ли многие отдавали себе отчет в одной особенности, сказывавшейся при постановке пьес Горького. Левое направление в искусстве все еще продолжало занимать сильные позиции. Но огромный по своему значению эксперимент Мейерхольда часто приводил его менее талантливых последователей к вульгарно-социологическому толкованию драматургии, а в сценических приемах — к грубой плакатности, а порой и грюначеству. Стремление приблизить классику к задачам революционной эпохи и найти новые, более острые средства для ее художественного воплощения дали масштабные результаты в таких спектаклях Мейерхольда, как «Доходное место», «Смерть Тарелкина», «Лес». Однако лозунг «осовременивания классики», выброшенный идеологами левого театра, нередко приводил к извращению авторского замысла, произволу в трактовке героев, перекраиванию текста и даже введению новых персонажей и картин. Великая цель создания подлинно революционного искусства, казалось, оправдывала все и кружила молодые (да и не только молодые!) головы. Примешивалась сюда и мода, желание быть как можно более экстравагантным, новаторским, не похожим на других.

Отдал дань этому и воронежский театр. В спектакле «Без вины виноватые» Энгелькрон перенес отдельные эпизоды из первого акта во второй. Тайна рождения Незнамова, роль которого играл Поляков, разгадывается только к финалу. Зритель, естественно, заинтригован больше обычного. А что касается Островского... Впрочем, и тут было найдено объяснение: пьеса написана в «период упадка» творчества драматурга, под влиянием одной французской мелодрамы, так что церемониться особенно нечего. И вправду не церемонились: вместо пролога вставили отрывок из «Леди Макбетфильд», входившей в репертуар... Кручинной. Сильная струя гротеска захлестывала психологическое напряжение драмы.

Нечто подобное произошло и с гоголевским «Ревизором». Великая комедия оказалась в таком хитро-сплетенном режиссерских вывертов, что напоминала скорее пошловатый водевиль. Бобчинский и Добчинский, появившиеся на сцене под звуки «чянкина», чуть ли не кувыркались, как клоуны. Живая курица, принесенная в качестве взятки Хлестакову, неистово кудахтала и хлопала крыльями. Вульгарной карикатурой выглядело церковное богослужение и группа лубочных арестанчиков в первом акте.

«Ревизору» вообще не везло в Воронеже. Даже Канин, режиссер последовательно реалистического направления, с благоволением относившийся к классической драматургии, был захвачен общим поветрием. Разоблачительный заряд, заложенный в пьесе Гоголя, казался ему недостаточным, и в спектакле Молодого театра он придумал множество чисто «агитационных» приемов. Условное оформление должно было символизировать николаевский режим с его тюрьмами и виселицами. Хлестаков использовался в целях антирелигиозной пропаганды, а данные им в письме к «душе Тряпичкину» характеристики ряда персонажей легли в основу и их режиссерской трактовки.

Сомнительное экспериментаторство распространялось, как эпидемия. Не устоял перед ней и старый товарищ Канин по Саратову Иван Артемьевич Слонов. Он тоже «обновил» «Ревизора» — переставил эпизоды, ввел новые сцены и т. д. и т. п. И это при том, что Слонов был реалистом до мозга костей, убежденным продолжателем традиционной манеры актерской игры. Кстати сказать, 25 июня 1933 года начались его гастроли в Воронеже. Он исполнил главные роли в трех спектаклях. Публика, собиравшаяся в Летнем театре Первомайского сада, неистово аплодировала и Егору Булычову, и Незнамову, и Фердинанду из «Коварства и любви».

Правда переживаний, свойственная игре Слонова, покорила и это было важнее режиссерских причуд, кое-где дававших себя знать. Пьеса Шиллера удалась на воронежской сцене. Ее постановщик, Шебуев (он же — Фердинанд) сохранил дух произведения и отнесся с уважением к его тексту. Однако лозунг «Долой Шиллера!», провозглашенный А. Фадеевым на том основании, что поэт бури и натиска был «идеалистом», сказался и здесь. Шебуев попытался «заострить» классовые характеристики. Он убирает раскаяние фон Вальтера и нравственное прозрение леди Мильфорд, превращенной в вульгарную интриганку, мечтающую лишь выйти замуж за Фердинанда.

В этих условиях постановка пьес Горького имела громадное значение. Глубоко реалистические по своему художественному строю, они требовали столь же реалистического воплощения на сцене. В отличие от своих предшественников, Горький был живым классиком. Уже по одному этому оказывались невозможны манипуляции, направленные на «улучшение» или «заострение» его произведений.

Школа Горького в театре была школой приобщения к традиции русского театрального искусства. «На дне», «Мещане» и другие пьесы, как бы ни был самостоятелен и талантлив их постановщик, неизбежно трактовались им сквозь призму мхатовских шедевров. Творческие принципы Станиславского и Немировича-Данченко оказывались таким образом в арсенале провинциальных коллективов.

З. АНЧИПоловский.