

197784.

КС-20

САРАТОВСКИЙ

*краевой
драматический*

ТЕАТР

ИМ. КАРЛА МАРКСА



саратов

1936

москва

А. Сидоров

к 4
С 20
197784.

**Саратовский
краевой
драматический театр
им. Карла Маркса**



**Издание
САРАТОВСКОГО КРАЕВОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА им. КАРЛА МАРКСА**

Саратов 1936 Москва

Одним из замечательнейших процессов происходящей в настоящее время перестройки театрального дела в масштабе СССР является бурный рост периферийного театра. О все растущем интересе к периферийному театру, об его несомненном художественном росте свидетельствует практика «смотров» периферийных театров в Москве, начатая в прошлом году и широко разворачиваемая в настоящее время Всесоюзным комитетом по делам искусств.

Республиканские, краевые и областные театры, имеющие в большинстве случаев значительную творческую историю, обеспеченные достаточно крепкой материальной и технической базой в виде отлично оборудованных и снабженных подсобными цехами театральных зданий, должны в новых условиях сделаться подлинными центрами театральной работы на территории республик, краев и областей, занять в своих территориальных масштабах ведущее положение.

Такие задачи требуют резкого повышения качества работы краевых и областных театров и в первую очередь ставят проблему их стационарирования. Ведь до сих пор практика периферийной работы знает ежегодное «обновление трупп», зачастую выражающееся в замене 75% их состава. До сих пор актеры периферии продолжают бродяжничать между «Вологдой и Керчью», зачастую очень мало ощущают творческую связь с коллективом и совсем не ощущают своей ответственности за дело. А между тем вся система организации советского театра строится на заинтересованности каждого отдельного работника в деле и

на его индивидуальной ответственности за рост театра.

С другой стороны, и качественный уровень работы театра — исполнительский ансамбль, творческое своеобразие театра, его стилевые особенности — находится, как известно, в прямой зависимости от внутренней спаянности, сработанности художественного коллектива, наличия единой методики в организации творческого процесса, единой по своим установкам режиссуры. Все это, разумеется, недостижимо в условиях постоянного изменения состава труппы.

Саратовский краевой драматический театр им. Карла Маркса за последние годы не испытывает сколько-нибудь заметных изменений в своем составе. Он, может быть, еще не вполне укомплектован (некоторые амплуа не обеспечены исполнителями нужной квалификации), необходимо продолжать попытки вовлечения отдельных новых работников в его состав, но основное его ядро, значительное не только в качественном, но и в количественном отношении, твердо закрепилось за театром.

Здесь большое значение имеет тот факт, что группа ведущих мастеров (заслужен. артисты республики Слонов, Муратов, артисты Карганов, Стрижева и другие) прочно осела в Саратове, не идет ни на какие «соблазны», по-настоящему любит свой театр, болеет за него. Все они работают в Саратове много лет — 20 лет (Слонов), 8 лет (Карганов), 7 лет (Стрижева), 6 лет (Муратов). Вокруг них сгруппировалось значительное количество актеров ведущего положения, оставшихся на 3—4-й год непрерывной работы в Са-

ратов (Терехов, Денисов, Несмелов, Емельянов, Клавдин, Воеводина, Крупская и другие), и компактная группа молодежи и исполнителей дублирующего и второго плана, многие из которых работают в театре им. Карла Маркса 4—5 лет. Естественно, что в этих условиях легко изживаются навыки «бродяжничества». Новый актер, приходящий в театр, очень скоро начинает ощущать «устойчивость» дела, начинает вместе с тем и сам становиться «устойчивее». Почти не было случая за последние сезоны, чтобы актер, ушедший из театра им. Карла Маркса, по прошествии одного единственного сезона не захотел бы вернуться назад. И это при всех, имеющихся здесь, как в каждом театре, внутренних трудностях, актерской неудовлетворенности и т. д.

Стабилизируется и режиссура. Долголетний режиссер И. А. Слонов с 1934—1935 г., после выбытия по болезни заслужен. арт. респ. Л. Ф. Лазарева, является и художественным руководителем. Третий год будет работать заслужен. арт. респ. К. К. Тверской. Четвертый год в Саратове работает режиссером А. В. Тункель. Режиссерами являются актеры постоянного состава Г. М. Терехов и Г. Н. Несмелов.

Таким образом, театр им. Карла Маркса имеет главное условие, необходимое для эффективной борьбы за качество работы. Театр уже сейчас находится на таком этапе, когда нельзя удовлетворяться элементарной «сыгранностью» ансамбля и внешней слаженностью спектакля. Проблема выработки своего творческого лица, своих методов борьбы за социалистический реализм, как основной линии развития театра, стоит во весь рост.

И в этом смысле важным залогом успеха является наличие сильной реалистической струи в творчестве основных мастеров театра. В недавнем прошлом в Саратовском театре имелись те или иные «левые» загибы, но театр легко освободился от них, так как вся эта «левизна» была абсолютно неорганичной для творческого существа основного ведущего ядра его актеров. Если говорить о кор-

нях и характере реализма таких актеров, как Слонов, Муратов, Карганов, Терехов, то здесь, с разными индивидуальными отклонениями, легко устанавливается линия классического русского театра, наиболее ярким выражением которого в прошлом является московский Малый театр. Исполнительский стиль «стариков» Саратовского театра характеризуется стремлением к яркой, темпераментной игре, борьбе за выразительное, культурно-произнесенное слово на сцене, за внутреннее осмысливание роли, за крепко сколоченный исполнительский ансамбль.

Слабости театра в прошлом (и тут опять какая-то уже досадная аналогия с Малым театром) заключаются в отсутствии единой твердой линии режиссуры. Театр им. Карла Маркса по справедливости должен быть отнесен к разряду «театров актера».

В репертуаре театра им. Карла Маркса сейчас легко обнаруживаются спектакли так называемые «режиссерские» и спектакли, в которых абсолютно доминирует актер. Необходимого равновесия единства всех слагаемых спектакля еще нет. Очевидно, ближайшая творческая задача и заключается в том, чтобы, повышая общую культуру спектакля, его режиссерскую сработанность, не снижать интенсивности актерского исполнения, не ставить актера в зависимость от других, второстепенных элементов спектакля.

Большое значение в смысле повышения качества работы театра должен получить репертуар классики, принятый театром в начале 1936 г. на трехлетие. Здесь и расширение круга авторов и, что особенно важно, борьба за разнообразие жанров.

Дело в том, что некоторая «однобокость» репертуара предыдущих сезонов привела к тому, что в настоящее время труппа гораздо лучше справляется с бытовыми пьесами, чем, предположим, с трагедией, романтической драмой. Было бы, конечно, несправедливо адресовать этот упрек специально по адресу театра им. Карла Маркса. Сейчас очень многие советские актеры или разучились передавать со сцены сильные страсти или,



Директор театра А. П. Костин

что встречается чаще (почти вся без исключения актерская молодежь), никогда этого и не умели. Как бы то ни было, интенсивное развитие исполнительской техники является также первоочередной задачей Саратовского театра. Одним репертуаром здесь дело не подвинешь. Молодой актер, не получивший в школе необходимых навыков, должен доучиваться на производстве. Тут с особой силой выступает роль мастеров старшего актерского поколения, их работа над классическим репертуаром должна служить образцом новому актерскому поколению. Глядя на них, молодежь получает наглядные, весьма убедительные уроки по курсу «мастерства актера». Обстоятельство это требует возможно более полного и планомерного использования мастеров в репертуаре классики, особенно западноевропей-

ской. Без их участия трудно мыслить о быстром овладении Шекспиром, Шиллером, Лопе-де-Вега и др.

Репертуарный план, принятый театром на три года, должен еще в другом отношении положительным образом отразиться на работе театра. Его выполнение потребует очень тщательного планирования всей работы театра. Как известно, несмотря на всякого рода обещания и клятвы, даже самые передовые, ведущие театры Москвы в этом вопросе не могут добиться реальных результатов. Не приходится говорить о трехлетке: даже годовые планы никем, как правило, не выполняются. Но если в московских условиях невыполнение плана выпуска новых спектаклей сказывается, главным образом, на отсутствии для актеров творческой работы, то из периферии оно боль-

но быт и по интересам зрителя и не проходит столь безнаказанно для театра. Необходимо выпускать за сезон (минимально) 8—9 премьер. Это можно без ущерба для качества делать при интенсивнейшей параллельной работе над двумя и даже тремя пьесами с использованием каждого свободного часа и каждого свободного угла в театре. Как на результат борьбы за уплотнение рабочего дня и более или менее планомерного распределения сил труппы можно указать на число репетиций по отдельным спектаклям истекшего сезона. Так, на «Вагнерову ночь», «Лес», «Отелло» было дано 50—70 репетиций.

Все это, несомненно, свидетельствует о повышении требований качественного порядка и, в первую очередь, к исполнительской работе. Тем досаднее бывает, когда в силу опять-таки недостаточно точного планирования на других участках работы (снабжения, монтажки) происходят нарушения постановочного процесса, в результате чего не удается своевременно освоить костюм, станок на сцене, наладить свет и т. д., что в конечном итоге сказывается опять-таки на качестве спектакля. Борьба за план, за необходимую в театре пунктуальность в организации всего производственного процесса является еще одним из основных моментов борьбы за культуру театра.

В борьбе за план важнейшую роль играет художник. В этом отношении, как и на всей периферии, в Саратовском театре остается желать много лучшего. Дело не в том, что нет талантливых работоспособных художников. Они, конечно, есть. Но, во-первых, их недостаточно, во-вторых, они очень редко, когда сработаны с режиссурой и чаще всего бывают вынуждены или слепо идти за постановщиком или, наоборот, навязывать нечто настолько «свое», что оно потом с большим трудом «укладывается» в спектакль.

Часто художник довольствуется тем, что с максимальной тщательностью воспроизводит на сцене бытовую обстановку, копирует действительность, гонится за внешней иллюзией природы, абсолютно забывая идейную направленность спектакля.

В ряде же спектаклей вылезают неопределенные остатки эпигонского конструктивизма, наивного эстетства, стремления быть на уровне театральной «моды». Форма начинает существовать сама по себе, в отрыве от идейного существа пьесы, — так появляются моменты формализма.

Имеется и сейчас еще в игре отдельного актера стремление к голому трюку, к резкому «нажиму» и внешней «красивости».

Все это, разумеется, идет в ущерб смыслу и правде. В театре им. Карла Маркса с этим успешно борются. Но иногда эта «борьба» заходит так далеко, что приводит к известному снижению формы, излишнему упрощенчеству.

Основной путь к изживанию всех идейно-художественных дефектов коллектива лежит через создание творчески-консолидированной режиссуры, развертывание на этой базе еще более углубленной производственно-учебной работы с актером, через активизацию работы с художником.

Удовлетворительно обстоит дело с музыкальной частью театра. Стремление к синтетическому спектаклю, правда, иногда приводит к преувеличенному, не всегда оправданному использованию музыки в спектакле, но качество исполняемого музыкального материала¹, добросовестность его проработки, большая заинтересованность музыкальных руководителей — все это, несомненно, положительные моменты работы.

Наличие стабилизированной труппы, с крепкой и достаточно высококвалифицированной ведущей группой актеров, является, как это уже выше указывалось, главным достижением последних лет. Это обстоятельство позволяет предъявлять к театру сравнительно повышенные требования не только в отношении качества его спектаклей, но и в части работы с кадрами. Прежде всего, возникает проблема планомерного воспитания собственного молодняка, передачи ему опыта старших мастеров. И если в процессе созда-

¹ В работе по музыкальному оформлению спектаклей Саратовского театра принимают участие такие крупные театральные композиторы, как В. М. Дешевов и В. С. Кашницкий.



Заслужен. арт. респ. И. А. Слонов

ния спектакля мастера театра уже охотно помогают молодежи в работе над тем или иным образом, то постановку всей учебы, всего комплекса мероприятий по поднятию квалификации молодых кадров нужно все же признать недостаточной. До сих пор не удается поставить творческие самозчеты мастеров, в которых их большой практический опыт получил бы некоторое теоретическое обобщение. Далеко не в достаточной степени развернута работа по определению своего творческого лица и, в первую очередь, по выработке единой методики режиссуры и работы над образом актера.

Как достижение театра должна быть отмечена организация в стенах театра Института повышения квалификации. Несколько сокращенная (в смысле бюджета времени) программа, предложенная Театральным управлением Наркомпроса в на-

чале сезона 1935—1936 г., проводится силами крупнейших в городе специалистов, профессоров и преподавателей местных вузов. Организационно учеба включена в ежедневное расписание работы театра, что содействует ее «устойчивости» и органическому включению в режим актера. Слабые стороны учебы на сегодня заключаются, главным образом, в недостаточно развернутой работе по повышению исполнительского мастерства молодняка.

В виде дополнения к работе ИПКРИ театр в порядке опыта предпринял в этом сезоне постановку специального «молодежного спектакля». Спектакль этот — «Скупой» Мольера — во всех своих элементах является созданием молодых кадров театра. Постановщиком его был режиссер-практикант, направленный из Московского театра (тов. Чесалина), художником — молодой художник театра

(тов. Рогожин), исполнители — исключительно молодежь. Опыт «Скупого» при всех его положительных сторонах все же не решил полностью поставленных задач. Он не объединил в подлинно творческий коллектив участвующих в нем и прошел в целом мимо внимания ведущей творческой группы театра. В дальнейшем специальные молодежные спектакли (а они включены в план театра) должны ставиться под руководством более опытных и наиболее квалифицированных режиссеров театра.

Недостаточно развернута и работа по изучению основ смежных искусств. При наличии в Саратове художественного музея, интереснейшего архива, консерватории, оперно-балетного театра, вопросы музыкального и хореографического воспитания актера, а также повышения его грамотности, необходимых для выработки в нем понимания и ощущения различных исторических эпох и стилей, решаются от случая к случаю. Эпизодическое посещение музея, случайная встреча с работниками оперно-балетного театра — и это все.

Одним из интереснейших и плодотворнейших методов повышения квалификации творческого коллектива в нашем театре являются широко развернутая практика обсуждения всех поступающих в литературную часть театра новых пьес (и классики, намеченной трехлетним планом), а также коллективные рецензии на каждую новую премьеру театра, которые выносятся, после предварительного обсуждения в бригадах, на производственные совещания художественных цехов. Качество этих рецензий, их откровенность и острота, несомненно, растут от спектакля к спектаклю. Развитие опыта истекшего сезона, максимальное повышение ответственности за каждое слово в рецензии, глубокое изучение рецензируемого спектакля, изживание столь распространенных, особенно на периферии, «обид» и иных отрицательных реакций в связи с оценкой того или иного момента исполнения, — все это должно поднять самокритику еще на более высокий качественный уровень и сделать ее, наконец, действительным орудием воспитания актера со-

циалистического театра. Но, конечно, одни внутритеатральные мероприятия не исчерпывают всех моментов работы над кадрами.

Сюда относится, прежде всего, подготовка новых исполнительских кадров. В Саратове существует театральное училище им. заслужен. арт. респ. И. А. Слонова. Само собой разумеется, что в периферийных условиях, без теснейшей связи с театром, училище работать не может. И, действительно, основных преподавателей (мастерство актера, режиссура) училище получает из театра в лице его наиболее квалифицированных работников. И все же нельзя считать правильно налаженной эту связь театра со школой. До сих пор не налажена (с методической точки зрения) производственная практика учащихся в театре. Она носит случайный характер. Нет никакой последовательности в этапах ее прохождения. Учащиеся чаще всего используются в качестве статистов. Требования режиссера не соответствуют учебному процессу и т. д. В предстоящем сезоне театр намечает ряд мероприятий, укрепляющих связь со школой. Ряд вакансий в труппу предоставляется для лучших из оканчивающих училище. Для производственной практики закрепляется группа учащихся, отобранная художественным руководством театра, а для ответственного наблюдения за прохождением ее выделяется один из ведущих режиссеров.

Нужно думать, что эти начинания послужат основой дальнейшей работы театра по подготовке своих будущих кадров.

Весьма существенной проблемой, обеспечивающей дальнейший рост театра, является создание кадров собственной режиссуры путем выдвижения на эту работу наиболее подготовленных и интересующихся режиссерской работой актеров театра.

В настоящий момент в режиссуре театра работают три актера (И. А. Слонов, в качестве главного режиссера, Г. Н. Несмелов и Г. М. Терехов). Этого явно недостаточно для того, чтобы обеспечить педагогическую помощь молодняку и вести производственную работу в



Заслужен. арт. респ. К. К. Тверской

масштабах, намеченных театром. Необходимо более смелое выдвижение актеров в режиссуру, на первое время в качестве сорежиссеров, учителей сцены. Опыт многих театров Москвы и Ленинграда подтверждает огромную роль этого начинания в деле борьбы за качество спектакля.

Руководством Саратовского театра уже решено с 1936—1937 г. осуществить выдвижение квалифицированных актеров на работу режиссеров-педагогов, режиссеров-лаборантов и даже режиссеров-постановщиков.

Расширение колхозно-совхозного, детского и самодеятельного театрального фронта налагает на стационарные областные и краевые театры обязательства по оказанию им помощи в виде передачи опыта мастеров профессионального ис-

кусства, привития театральной культуры, которой владеет современный советский театр.

В этом отношении театр им. Карла Маркса, несомненно, отстает от требований сегодняшнего дня. В Саратовском крае работает 6 колхозно-совхозных театров (не считая театров АССРНП). В ближайшем будущем намечается дальнейшее увеличение их числа. Ни с одним из этих театров нет не только постоянной творческой связи (в виде шефства, направления на работу режиссуры и педагогических сил театра), но даже и простого знакомства с их работой, планами, кадрами. Перед театром им. Карла Маркса стоит задача в ближайшее же время приступить к организации постоянной помощи этим театрам. Несомненно, лучшей

формой участия в работе колхозно-совхозного театра было бы создание, по примеру ряда театров Москвы, Ленинграда, Киева, своего филиала в одном из районных пунктов края.

Что касается помощи самодеятельности, то тут театр имеет значительные достижения, главным образом, по плановому обслуживанию частей Красной Армии. Довольно широко развернута шефская работа. Мастера театра руководят рядом самодеятельных красноармейских кружков. Хуже обстоит дело с профсоюзной и колхозной самодеятельностью. Правда, отдельные работники театра руководят несколькими клубными и вузовскими кружками в городе, участвуют в проведении олимпиад самодеятельности, но поставить это дело широко в организационном и методическом плане не удалось. Хорошо поставил театр работу по помощи самодеятельности в Новороссийске во время гастрольных поездок (лето 1935 и 1936 гг.); здесь не только отдельные кружки, встречи мастеров искусства со знатными людьми предприятий, но целые семинары, курсы по повышению квалификации кружководов, участие в проведении олимпиады и т. д.

В области колхозной самодеятельности театр им. Карла Маркса стремится в максимальной степени активизировать весь свой творческий коллектив, привлечь его к участию в этом деле. Почти все ведущие творческие работники имели за сезон по два выезда в районы. Установлена связь с колхозными драматическими кружками; ведется заочная консультация. Удалось провести краткосрочные курсы повышения квалификации колхозных кружководов. И все же нужно признать, что размах этой работы пока не соответствует перспективам развития самодеятельного театра на территории края. Ведь, несомненно, в ближайшем будущем нужно ожидать создания в Саратове, как и в других крупных культурных центрах СССР, Театра народного творчества. И театр им. Карла Маркса теперь же должен сделать все, чтобы обеспечить ему помощь квалифицированных профессио-

нальных сил. Ответственная и почетная задача стоит перед мастерами искусства. Нужно помнить, что такого рода крупнейшие, не имеющие никакой традиции в прошлом начинания могут быть удачными только при наличии тесной связи взаимодействия театров самодеятельного и профессионального. Как крупный центр театрального искусства театр им. Карла Маркса будет нести свою долю ответственности за успех этого дела. Поэтому необходимо, прежде всего, наладить одновременно тщательное изучение положения самодеятельного театра на территории края, чаще практиковать участие в районных и профессиональных олимпиадах, обеспечив развертывание консультации по репертуару, по методическим вопросам, и, наконец, всячески добиваться укрепления личной связи мастеров театра со стахановцами саратовских полей и заводов. И все это, несомненно, в средствах театра. Задача заключается в умелом объединении сил, имеющих в творческом коллективе, и в выработке общих методических установок в работе.

Поскольку театр им. Карла Маркса обязан стать крупнейшим организующим центром художественной жизни края, огромное значение приобретает постановка серьезной методической и научно-исследовательской работы. Собрание материалов по истории театра и отдельным его постановкам, организация Краевого театрального музея, выпуск трудов, освещающих творчество крупнейших работников Саратовского театра, развитие издательской работы — таковы должны быть ближайшие же шаги театра в этой области. Интерес, проявляемый зрителем к тем небольшим брошюрам, которые выпускались театром к отдельным постановкам, к юбилейным дням отдельных его работников (брошюры о творчестве заслужен. арт. респ. С. М. Муратова, П. А. Карганова), доказывают назревшую уже потребность в такого рода изданиях, убеждают в том, что зритель хочет не только видеть актера в той или иной роли, но интересуется его творческой биографией и художественным профилем.



Режиссер А. В. Тункель

Равнодушие, одними «местными» силами эту работу не поставишь. Театр должен установить крепкие связи с центральными учреждениями, ведущими научно-исследовательскую работу по искусству, и в первую очередь с Научно-исследовательским институтом искусствознания (ГИИИС), с Научно-исследовательским отделом ВТО, с Театральным музеем им. Бакрушина, с Центральным домом художественной самодеятельности и т. д.

Вот в самых общих чертах задачи, стоящие перед театром им. Карла Маркса в ближайшее время. Театр отлично сознает трудность и понимает необходимость напряжения всех сил для их выполнения. Выполнение этих задач создаст спектакли такого высокого качества, которое обеспечит им «многосезонную» жизнь. Спектакли «проходные», заведомо

«сезонные» не могут больше иметь места на нашей сцене. Театру нужно идти к созданию своего «золотого фонда репертуара», причем в этом фонде, наряду с классикой, почетное место должна занять советская драматургия. Нужно будет внимательно пересмотреть всю драматическую продукцию восемнадцати революционных лет, отобрать лучшие, несправедливо забытые пьесы и дать их в спектаклях монументальных, ярких, глубоко реалистических, верно вскрывающих действительность, понятных и простых, эмоционально-насыщенных, сочетающих общую реалистическую манеру с революционной романтикой, в спектаклях технически высоких, использующих богатый опыт советского театра. Словом, дать спектакли, стоящие на уровне требований самого передового советского зрителя.

Саратовский театр им. Карла Маркса окружен исключительным вниманием, повседневной заботой партийных и советских краеших и городских организаций, вниманием и заботой о театре в целом, об отдельных работниках театра. Это выражается и в постоянном, актуальном интересе к каждой постановке театра.

Саратовский театр — единственный драматический театр в городе с населением около 400 тысяч. Саратов — город все растущей промышленности. За годы пятилеток появился ряд новых мощных заводов: завод комбайнов, крекинг-завод, щелочно-аккумуляторный. Саратов про-

должает оставаться центром сельскохозяйственного края. Саратов — город высших учебных заведений; по количеству вузов Саратов значительно превышает любой поволжский город.

Саратовский зритель очень любит свой театр, любит актуальной любовью, критически реагируя на каждую новую постановку.

Радостно работать в атмосфере любви, внимания, заботы. В этом — залог успешной борьбы за дальнейшее повышение идейности, сценического мастерства и культуры советского театра.

Репертуар

I. Советская драматургия

Иосиф Кассиль

Одним из излюбленных аргументов оппортунистов от искусства было между прочим нелепое утверждение об якобы сплошном отставании советской драматургии. Эти люди не хотели видеть того качественно нового, что дал нам советский театр.

Совершенно прав был тов. Кирпотин, когда на Первом всесоюзном съезде писателей в своем докладе он заявил: «В Советском Союзе создана уже, при всех ее слабостях, на которые вовсе не следует закрывать глаза, новая по своему социально-историческому типу драматургия». В самом деле. Специфически особенное в нашей драматургии, во-первых, в ее тематике, исходящей из единства человека и класса, во-вторых, в ее максоциальном социалистическом воспитательном воздействии, в-третьих, в ее оптимизме, в активности, действительности, социалистической тенденциозности. У нас уже выросли свои драматурги, известные и за пределами СССР: Погодин, Киришин, Афиногенов, Ромашов, Файко, Лавренев, Павел Блодоуерковский. Сложился весьма крепкий кадр драматургов братских республик: Корнейчук, Первомайский, Микитенко, Кочерга, Кокабадзе и др.

Однако, успех советской драматургии оцениваем без освоения ее театрами. Написанная пьеса — это еще только начало. Драматическое произведение выступает во всем своем значении не со страниц рукописи или журнала, где оно напечатано, а в первую очередь со сцены театра, и от постановки, оформления, актерской игры во многом зависит восприятие пьесы.

Саратовский театр стремится, как можно решительнее, освоить репертуар со-

ветских авторов. Перед саратовским зрителем прошли не только уже вышеперечисленные авторы-мастера, но и такие, как Каверин, Бруштейн, Славин, Курдин и др., причем это вовсе не означает, что театр при составлении репертуарного плана руководствовался огульным зачислением в свой портфель всех пьес советских авторов. Напротив, театр довольно строго подходил к отбору пьес для своего репертуара, порой не включая в план даже идущие с успехом в других городах и столицах спектакли, в силу учета специфики труппы, зрительского восприятия и т. д. Так, театр в 1935—1936 г. отбросил пьесы: «Я вас люблю» Прута, «Бегство» Щеглова, «Азорские острова» Левидова, «Родина» Левина, «Начало жизни» Первомайского, «Концерт» Файко и ряд других.

Кто из крупных советских драматургов наиболее хорошо представлен в Саратовском театре драмы? Нам думается, прежде всего, Николай Погодин. Этот факт сам по себе весьма положительный. Погодин — один из очень ярких представителей социалистического гуманизма в драматургии. Становление нового сознания, переделка людей — все это лейтмотивом проходит через все творчество талантливого драматурга.

Следует опять отметить, что театр не шел и здесь по линии наименьшего сопротивления; он не включил в репертуар всех без исключения пьес писателя.

Театр показал за сравнительно небольшой отрезок времени «Темп», «Мой друг» и «Аристократы». Качество постановки



Б. Ромашов: «Бойцы», сцена совещания командиров

шло по нарастающей линии. «Аристократы» на Саратовской сцене — вообще одна из побед театра. Серьезное отношение к Погодину, прежде всего, сказывается в подборе актерского состава. И. А. Слонов занят во всех трех пьесах, причем, играя небольшую роль начальника в «Аристократах», он создает не менее яркий и запоминающийся образ, нежели в исполнении Гая — центральной фигуры «Моего друга».

С. М. Муратов играет в «Темпе» и «Аристократах». П. А. Крганов в «Моем друге» и в «Аристократах». Уже одно это обеспечивает успех, цельность постановок, глубокое раскрытие образов. Затем освоение погодинского репертуара шло удачно по линии разрешения театром массовых сцен. Для Погодина характерны не только выведение отдельных личностей, но и показ переплавки массы в целом. В разной степени и под разным

углом, но во всяком случае забота об отображении роста людей в самом широком масштабе это — неотъемлемая черта и «Темпа» и, в особенности, «Аристократов и отчасти «Моего друга». Театру удалось в этих постановках ликвидировать безликую толпу, вложить много мастерства в каждую массовую сцену, хорошо обыграть каждый эпизод.

Несколько иначе обстояло дело с Афиногеновым. Этого драматурга обычно обвиняют в чрезмерной близости к чеховской драматургии. В таких указаниях, безусловно, есть доля истины. Но задача театра представить произведения Афиногенова так, чтобы никоим образом грустные мотивы, акцентированная сентиментальность не заслоняли основного, бодрого начала, которое при помощи театра может проявиться в афиногеновских пьесах. Такова уж особенность драматургии Афиногенова. Наш театр недостаточно



Л. Первомайский. «Ваграмова ночь», сцена с афишником

учаю это. И в «Чудаке» и в постановке этого года «Далеком» нет нужного оптимизма, бодрости, достаточного революционного пафоса. Тот колоссальный подъем, та необходимая революционная патетика, которая столь заметно ощущается в таких блестящих постановках, как «Бойцы» Ромашова и «Ваграмова ночь» Первомайского, явно недостаточны не только в «Далеком», но и в постановке «Жизнь зовет» Билль-Белоцерковского и «Платон Кречет» Корнейчука.

Стоит обратить внимание на интересную работу театра в области постановок этих молодых драматургов.

Театр отнюдь не шел здесь по линии пренебрежения к этим пьесам. Наоборот, театр проявил максимальную добросовестность по отношению к молодым драматургам, вложил много инициативы, изобретательности и смелости.

Можно решительно утверждать, что в постановках «Продолжение следует» Бруштейн, «Труса» Крона и «Ваграмовой но-

чи» Первомайского театр оказался сильнее, чем драматурги.

И, наконец, в заключение об отдельных исполнителях в пьесах советского репертуара. Но долю какого актера выпало наиболее удачное выполнение образов людей социализма?

Здесь следует отметить, прежде всего, И. А. Слонова (Гай в «Моем друге», Гулин в «Бойцах», начальник в «Аристократах»), затем П. А. Карганова (Чадов в «Жизнь зовет», Ваграм в «Ваграмовой ночи») и Б. А. Терентьева (Платон Кречет в пьесе того же названия, Семенчук в «Трусе»).

Показ отрицательных персонажей замечательно осуществили С. М. Муратов (Влас в «Далеком») и Г. М. Терехов (Шебалин в «Трусе»). Наконец, очень глубокие образы переплавляющихся людей дали Н. М. Воеводина (Соня в «Аристократах»), А. П. Денисов (Костя-капитан там же).



А. Афиногенов. «Далекое», первый акт

II. Классический репертуар

В. Волин

Саратовский театр им. Карла Маркса имеет постоянную драматическую труппу с 1928—1929 г.

С этого года театр вообще приобретает все более и более характер стационарного дела, с устойчивым составом труппы.

В 1928—1929, 1929—1930 гг. театр дает 23 и 21 премьеру. Классический репертуар непропорционально мал; в 1928—1929 гг. поставлены «Марион де-Лорм» Гюго, «Ревизор» Гоголя, «Недоросль» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Коварство и любовь» Шиллера, «На всякого мудреца довольно про-

стоты» Островского — шесть классических пьес из двадцати трех.

В 1929—1930 г. «Разбойники» Шиллера, «Слуга двух господ» Гольдони, «Доходное место» Островского — три пьесы из двадцати одной.

Чем дальше, тем все больше и больше классические пьесы исчезают из репертуара. Особенно резко обозначилось уменьшение классических пьес во всех периферийных театрах, в том числе и в Саратовском, с 1930—1931 г. В 1930—1934 гг., в годы художественного руководства Л. Ф. Лазарева, были поставлены «Ревизор» (точнее возобновлена поста-



А. Н. Островский. «Лес»,
Несчастливцев — заслужен. арт. респ. С. М. Муратов,
Счастливец — И. П. Бросевич

новка 1928 г. И. А. Слонова), «Без вины виноватые», «Гроза», «Бесприданница», «Коварство и любовь», «Мещанин во дворянстве», «На дне» и «Тень освободителя» (Сухотина по Салтыкову-Щедрину). Если включить в классический репертуар «На дне» Горького и инсценировку, сделанную по произведениям Щедрина, то и тогда театр ставит только по две классические пьесы в сезон, при общем числе новых постановок от 12 до 14.

«Новая сценическая интерпретация» классиков в 1928—1933 гг. выражалась... в наивной перемонтировке сценической структуры классической пьесы, в изменении текста, почти всегда резко противоречащем тому, что написал автор-классик, в вводных сценах, сочиненных «силами театра». «Новаторство» за эти

годы с особой силой сказалось в постановках: «Горе от ума» В. А. Нелли-Влада (1928 г.), где непрерывающиеся повороты сцены совершенно отвлекли внимание зрителя от превосходного стиха Грибоедова, от общественного значения комедии; «Разбойники» Н. Н. Синельникова (1930 г.), где текст был извращен введением в пьесу сцен из биографии Шиллера, восстанием крестьян под предводительством Карла Моора; все было сугубо «революционно-претенциозно» и в разрыве с игрой В. В. Максимова (Карл Моор); «Без вины виноватые» — постановка И. А. Слонова (1932 г.), где, идя по стопам Московского Нового театра, уничтожают первый акт — пролог, столь характерный для мелодрамы, и заменяют сочиненным в театре монтажом из тех же



В. Шекспир. «Отелло», Отелло — П. А. Карганов,
Яго — Г. М. Терехов

«Без вины виноватых», «Талантов и поклонников», «На всякого мудреца довольно простоты»; монтаж показывал избиение Незнамовым купца Мухомоева. Постановки Островского в эти годы, несмотря на ряд отдельных хороших исполнителей, были лишены ансамбля, были очень тусклыми по оформлению и не пытались даже осуществить задач новой сценической трактовки классики.

Постановка И. А. Слонова «Волки и овцы» в октябре 1934 г. — уже совсем иных сценических принципов. Блестящая сатирическая комедия Островского дана в полной неприкосновенности текста и в то же время в разрыве с привычными штампами в изображении персонажей этой пьесы. Так например, исполнительница

роли Глафиры Н. М. Воеводина создает образ, где женская обаятельность все время отодвигается на второй план хищничеством Глафиры, ее аморальностью; так Г. Н. Несмелов из роли Лыньева совершенно изгнал черты, делавшие ранее этот образ симпатичным для зрителя.

Режиссерская концепция в целом использовала для характеристики Мурзавецкой процесс игуменьи Митрофании, но все в пределах текста и сценической структуры самой пьесы. Спектакль имел превосходный ансамбль исполнителей.

В начале 1935 г. совершенно ясно созрела для Саратовского театра необходимость иметь определенный план по классическому репертуару, составленный на более или менее продолжительный срок,

чтобы таким планом охватить наиболее полно основные явления классической русской и западноевропейской драматургии.

К концу 1935 г. репертуарный план по классике на трехлетие был окончательно принят в таком виде: 1936 г. — «Горе от ума» А. Грибоедова, «Живой труп» Л. Толстого, «Васса Железнова» М. Горького, «Отелло» В. Шекспира, «Скупой» Ж. Мольера; 1937 г. — «Маскарад» М. Лермонтова, «Расточитель» Н. Лескова, «Женитьба» Н. Гоголя, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Бабы сплетни» К. Гольдони; 1938 г. — «Горячее сердце» А. Островского, «Смерть Пазухина» Н. Салтыкова-Щедрина, «Двенадцатая ночь» В. Шекспира, «Овечий источник» Лопе-де-Вега и одна из пьес французских романтиков XIX века — «Рюи Блаз» В. Гюго или «Лорензаччо» А. Мюссе.

Каждый год театр ставит пять классических пьес, из них одну молодыми силами театра («Скупой», «Женитьба», «Двенадцатая ночь»), в 1936 г. и 1937 г. три пьесы русской классики и две западноевропейской, в 1938 г. две пьесы русской классики и три западноевропейской. В 1937 г. вместе со всей страной театр отмечает особым спектаклем столетие со дня смерти А. С. Пушкина; предполагается поставить пьесу о Пушкине и одну из маленьких драм великого поэта.

Выбирая пьесы для трехлетнего плана, театр руководился прежде всего желанием ознакомить зрителя с возможно большим числом различных авторов, ознакомить зрителя с разнообразными жанрами классической драматургии. Так, театр дает в своем трехлетнем плане пьесы русской, французской, английской, немецкой, испанской, итальянской классической драматургии. Причем, реализм и романтика, трагедия и комедия равно представлены в плане. Русская классика в Саратовском театре долгие годы была представлена одним Островским: с 1928 г. был поставлен ряд наиболее значительных пьес Островского — «Доходное место», «На всякого мудреца довольно простоты», «Гроза», «Без вины виноватые», «Бесприданница», «Волки и овцы», «Лес». В трехлетнем плане имеются все русские клас-

сики-драматурги, за исключением Чехова, в 1934 и 1935 гг. показанного саратовскому зрителю «Вишневым садом» и вечером водевилей, Тургенева и Писемского. Всемерно театр избегал включения в план заигранных, пусть и бесспорно ценных, пьес; так, выбирая пьесу Гольдони, театр отверг и «Хозяйку гостиницы» и «Слугу двух господ», чуть ли не единственные две пьесы Гольдони, идущие на периферии и в столице. Но отнюдь театр не стремился, из-за желания дать новое, к отыскиванию у классиков пьес второстепенного значения, пусть и мало игранных. Театр, например, включил в репертуар «Отелло» Шекспира, зная, что в советском репертуаре эта шекспировская трагедия — одна из самых популярных, но в Саратове вообще Шекспира не играли 12—14 лет и показывать после такого перерыва надо, конечно, наиболее сценически яркую, наиболее доходчивую по своей эмоциональности до массового зрителя трагедию Шекспира, т. е. «Отелло», а не «Гамлета» или «Макбета».

Руководился театр и общественно-воспитательным значением пьесы. Так, театр отверг безоговорочно, например, «Марию Стюарт», «Орлеанскую деву» Шиллера, несмотря на большую художественную значимость этих пьес, считая, что «Дон Карлос» того же Шиллера значительно ближе для понимания советского зрителя по теме, по социальной направленности; театр отверг «Сон в летнюю ночь», предпочитая «Двенадцатую ночь», предпочитая реализм Шекспира его наивной сказке; отверг «Снегурочку» Островского с благостным царем Берендеем и «Последнюю жертву» и даже «Бешеные деньги», где акценты автором расставлены так, что Васильков, безусловно, должен вызывать симпатию, сочувствие зрителя.

Большое значение при выборе классического репертуара играл учет актерских сил и режиссуры театра.

Очень ущемлена репертуаром наших дней советская актриса, между тем, в пьесах «Овечий источник», «Отелло», «Горе от ума», «Дон Карлос», «Рюи Блаз», «Маскарад», «Расточитель» — пре-

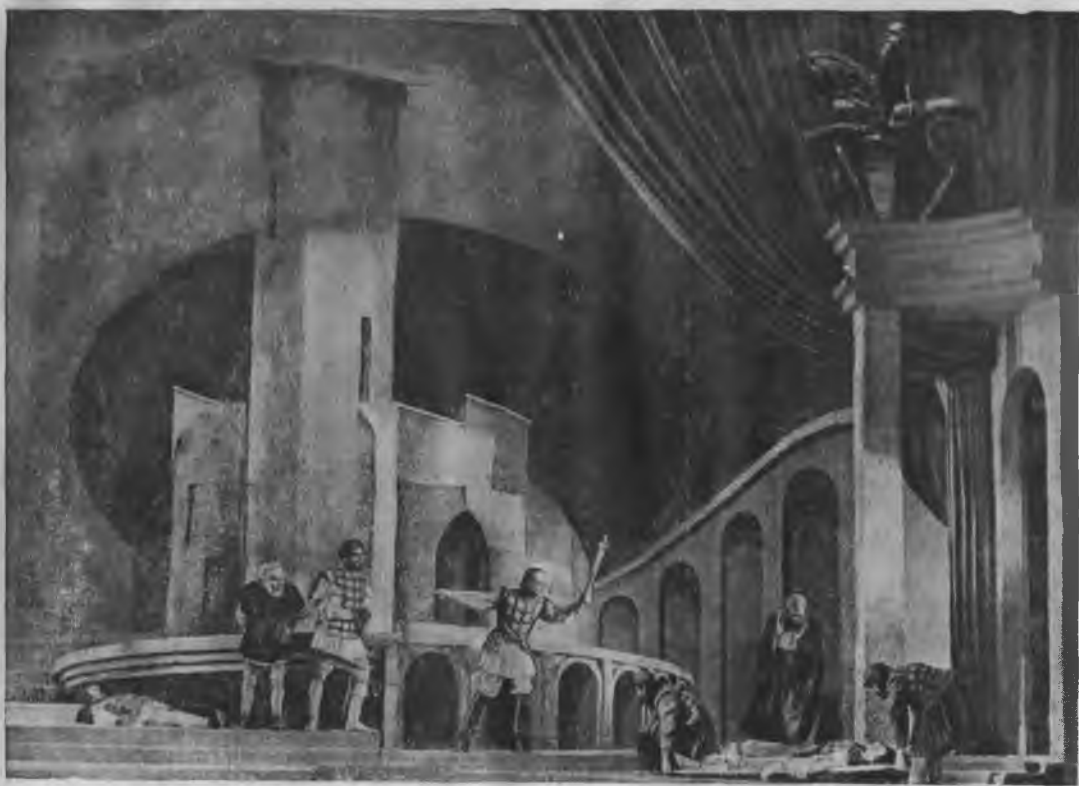
красные и разнохарактерные женские роли, а «Васса Желсзнова» Горького (театр имеет и новый вариант) и «Бабы сплетни» Гольдони — пьесы, где женские роли значительно ярче мужских.

Режиссерские устремления тоже сказывались на репертуаре. И. А. Слонов склонен к русской классике, особенно к реалистически-бытовым писателям; К. К. Тверской имеет тягу к западноевропейским классикам и в русской классике он устремляется к пьесам, где быт не играет ведущей роли. А. В. Тункель — режиссер ярко выраженной театральности, красочности. И каждый из наших режиссе-

ров уже облюбовал в классическом репертуаре по несколько пьес.

Несомненно, наш репертуарный план отнюдь не безупречен. Но только при наличии трехлетнего плана по классике можно серьезно говорить о борьбе за поднятие культуры советского массового зрителя.

Освоение классической драматургии совершенно необходимо и для поднятия квалификации актеров, расширения их знаний; репертуарный план по классике является и планом учебы для коллектива по общеобразовательным дисциплинам и по повышению актерского мастерства.



В. Шекспир. «Отелло», четвертый акт

Мысли о работе театра

И. А. Слонов

заслужен. арт. респ.

На Саратовской сцене — с 1915—1916 г. За это время трижды уезжал в другие театры на несколько месяцев: в Одессу, Казань, Горький. Из тридцати четырех лет сценической работы двадцать первый год в Саратове. До Саратова — Витебск, Петербург, Иркутск, Казань, Одесса, Киев. Театр В. Ф. Комиссаржевской (начинал), Киевский театр им. Соловцова — наиболее интересное, наиболее значительное из досаратовского периода.

В 1911 г. — 25 лет тому назад — великим постом «гастролировал» в Москве в

«Интернациональном театре» (теперь театр Революции). Играл Наполеона в пьесе Бара «Наполеон и Жозефина»; моей партнершей была Н. Д. Борская.

Сыграно 256 ролей за пребывание в Саратове, но в особенности памятна роль братишки в «Шторме» — первая роль в советской пьесе. Мне, «первому любовнику» — Чацкому, Фердинанду, Арману Дювалю, — очень не хотелось играть хромоногого матроса. Это было в 1924 г.; тогда я только перестраивался, тогда еще многое мне было непонятно в действиях



Л. Н. Толстой. «Живой труп», Федя Протасов —
заслужен. арт. респ. И. А. Слонов

советской власти, коммунистической партии. Но я играл братишку в «Шторме», и, несмотря на драматургические недочеты пьесы, роль скоро стала мне близкой. Среди сыгранных за 12 лет ролей советской драматургии особенно дороги мне: Гулин («Бойцы»), Кошкин («Любовь Яровая»), Волгин («Чудак»), Гранатов («Человек с портфелем»), Годун («Разлом») и последняя роль — Берест («Платон Кречет»).

В Саратовском театре я не только актер, я — и режиссер и последние два года — заведующий художественной частью. И для меня актуальнейшим вопросом повседневно является выбор репертуара.

Что наиболее яркого в прошлом дала советская драматургия? — «Любовь Яровая» Тренева, «Человек с портфелем» Файко, «Страх» Афиногенова, пьесы Ро-

машова. Для меня, вообще, несомненный рост, и заметный, нашей драматургии; пьесы, поставленные Саратовским театром в 1935 — 1936 г. — «Платон Кречет», «Далекое», «Слава», — пьесы не только идеологически значительные, но и показывающие, что наши драматурги уже овладевают знанием сцены, знанием актера. Менее драматургически завершены, но очень интересны как попытки написать советскую трагедию пьесы Л. Первомайского «Ваграмова ночь» и А. Крона «Трус»; особенно первая.

Периферийный театр оторван от постоянного общения с советскими драматургами. Считаю ненормальным явлением, что наши драматурги не заботятся о периферийном театре, запрещают постановку пьес периферией, пока не состоится



А. Н. Островский. «Лес», Аркашка Счастливец — Г. Н. Несмелов

премьеры в Москве (а Москва порою годами готовит пьесу!).

Советский драматург должен верить периферийному театру, должен и периферийному театру предоставлять право первой постановки. И еще более важно — необходимо участие автора в совместном с коллективом изменении текста, изменении отдельных сцен. Крупным недостатком драматургии наших дней является отсутствие комедий. После «Чудесного сплава» Киришона — ни одной художественно-значительной комедии.

Хотелось бы иметь и ряд исторических пьес, написанных советскими драматургами.

Наш театр по классике выработал трехлетний план. Ряд пьес нашего трехлетнего плана по классике очень мне близок; как режиссер я особенно устрем-

ляюсь к постановкам «Горе от ума» (ближайшая постановка), «Горячее сердце».

Как актер я очень заинтересован ролями Арбенина («Маскарад»), Хлынова («Горячее сердце»), Позы («Дон Карлос»).

Осуществление нашего трехлетнего плана, безусловно, много должно дать и зрителю и актеру.

Серьезнейший вопрос — о периферийном актерстве, а значит, и о саратовском. Для меня нет спора, что в смысле общей культуры советский периферийный актер значительно выше дореволюционного провинциального актера, в своей основной массе ничего, кроме ролей и рецензий, не читавшего. Но имеется безусловное отставание в сценическом мастерстве. За последние два-три года это отставание быстро изживается, но все же постоянно дает себя чувствовать в молодом актере



Л. Н. Толстой. «Живой труп», сцена у следователя

отсутствие школы, серьезной подготовки к сцене: плохо владеют словом, не умеют гримироваться, сценическая речь засорена неверным произнесением отдельных букв, чуждыми русскому языку ударениями, нет дикционной четкости; жест и движение либо скованы, либо выпирают на первый план, совершенно не подчиняясь слову, мысли. Все эти недочеты препятствуют, особенно при малом количестве пьес, при малой, значит, практике, и талантливым молодым актерам. Большим препятствием для совершенствования актера являлся и схематизм многих советских пьес и забвение театрами классики, причем, если классическая пьеса ставилась, то играли только «старики».

Но тем не менее Саратовский театр, как и ряд других периферийных театров, имеет в своем составе способную молодежь, талантливых актеров, выросших в условиях советского театра.

Я — безусловный сторонник двойного состава в пьесах. Система двойного состава дает работу всей труппе, при этой

системе возможно выдвижение молодежи, которой, при наличии другого исполнителя, можно поручить работу и над ответственной, ведущей ролью.

В нашем театре на практике студенты Саратовского театрального училища. Недочет этой практики в том, что студенты заняты как статисты, как исполнители эпизодических ролей. И только. С предстоящего сезона это должно быть изменено. Каждый студент прикрепляется к актеру, играющему центральную роль, наблюдает за исполнением этой роли, дает отчет в такой работе четкой текста, показом отрывков.

Теперь очень кратко о самом важном. Каким — в смысле сценического направления — должен быть Саратовский театр им. Карла Маркса?

Малый театр, его творческие принципы — вот основа моей сценической работы. И Саратовский театр в целом идет по путям, проложенным Малым театром. Но разве можно отрицать колоссальное значение Художественного театра, создан-



А. Кроп. «Трус», второй акт

ной им сценической культуры, системы Станиславского? Я полагаю, что в наше время нет былого принципиального антагонизма этих двух величайших русских театров. И я хотел бы, чтобы наш театр приобрел свое «лицо», имея своими сценическими учителями мастеров Малого и Художественного театров, всегда верных сценическому реализму. И еще мне хотелось бы, чтобы Саратовский театр, а вместе с ним весь русский театр, был более красочным, более эмоциональным и тем самым более близким к народному массовому творчеству. Как радуется, например, в украинском театре такая эмоциональность!

Спектакли в Москве... Двадцать пять лет тому назад — гастроли провинциальных «премьер» и «премьерши», окруженных совершенно халтурным антуражем. Сейчас — центр театральной жизни не только СССР, но и всего мира, Москва приглашает периферийные театры для показа их достижений.

Периферийный театр приезжает всем составом, со своими декорациями, оркестром, рабочими.

Такие гастрольные спектакли сильнее способствуют творческому росту периферийных театров, показывают, какое колоссальное значение придает периферийному театру партия и правительство.



А. Крон. «Трус», третий акт

Радостный путь

А. Тувкель

Мой короткий творческий путь радостен, он не знает кошмарного прошлого, эксплуатации актерского труда.

Мой творческий путь знает только борьбу за советский театр, прекрасный театр нашей любимой родины.

С самого раннего детства я живу интересами театра. Мои родные — работники театра, и вместе с ними я исколесил всю тогдашнюю Россию. Я не чувствовал антрепренерской эксплуатации на своей шкуре, но я ее чувствовал на моих родных. Как ни старались мои родные убедить меня от «театральной заразы», — им это не удалось. В 1926 г., окончив советскую трудовую школу, я поступил в

Ростове на Дону в театр, сначала «сотрудником», а потом актером, и с этого момента начинается моя сознательная жизнь в театре. Там я встретился с первым моим учителем сцены, большим мастером, заслужен. арт. респ. Л. Ф. Лазаревым.

Внемя моим давнишним стремлениям стать режиссером, Л. Ф. Лазарев дает мне первое лаборантское задание в пьесе «Разлом». Работая в театре уже лаборантом и актером, я понял, что без серьезных знаний далеко не уйдешь. Еду в Москву и в 1930 г. поступаю сначала в ЦЕТЕТИС на режиссерское отделение, а затем перехожу во вновь организованный



А. Корнейчук. «Платон Кречет», финальная сцена

ГИТИС им. Луначарского, состоявший в то время из одного режиссерско-педагогического факультета.

Здесь впервые я приобщился к той театральной культуре, без которой немислима работа в советском театре. Я познакомился с системой МХАТ, Мейерхольда и, наконец, с системой Вахтангова, которую я узнал от Б. Я. Захава. Ближе всех из преподававшихся в Театузе систем мне оказалась школа Вахтангова.

Театуз научил меня многому, научил самостоятельности в смелом выборе драматургического материала, разработке и точной проработке режиссерского плана, уменью анализировать со всех сторон драматургический материал, нахождению «идейных акцентов» в пьесе и их осуществлению в спектакле, научил уменью пользоваться музыкой, техникой сцены и постановочными средствами, уменью во всем проявлять организацию и план.

Вся моя практическая работа и весь мой опыт складывались в Саратовском

театре, куда я попал после окончания вуза и где работаю по сей день.

Я всегда осуждал стремление моих школьных товарищей после конца учебы осесть в Москве, стремление «увильнуть» от работы на периферии: «где-нибудь» и «что-нибудь», но в Москве; хоть «ходить» в лаборантах несколько лет, но у московских мастеров. Я понял, что только упорная и долгая работа в периферийном театре может дать самостоятельное и многообразное проявление творчества. Теперь я вижу, что я не ошибся. Мне повезло попасть в театр, в котором собраны крупные актерские дарования, в котором — постоянный коллектив. Это имело огромное значение для моего развития как режиссера. У таких больших актеров, мастеров сцены, как Слонов, Карганов, Муратов, Терехов, Несмелов, Бросевич и другие, молодой режиссер многому может научиться. Работая в таком коллективе, как наш, я получаю хорошую практическую школу мастерства актера.



А. Бруштейн. «Продолжение следует», второй акт

В Саратовском театре мне предстояло сдать дипломную работу. Долгий, мучительный выбор пьесы... Я остановился на пьесе В. Киршона «Суд». Пьеса с очень трудным и малоблагодарным материалом. Многие у нас в театре меня отговаривали от «Суда», сулили неудачу, говоря, что я взял на себя непосильную задачу.

Меня всегда прельщали пьесы, в которых налицо большая эмоциональность, динамика событий, резкие повороты; пьесы, в которых чувствуется героика, пафос борьбы, революционная романтика. По жанру мне ближе трагедия, драма и мелодрама. Для дипломной работы мне был необходим большой спектакль, в котором я бы мог проверить все свои теоретические знания и максимально развернуть свои возможности. Выбранная пьеса давала для этой цели прекрасный материал; кроме того, она имела массу интересных образов, хороший материал для работы с актером.

Мне было интересно поставить себе трудную задачу, и эту задачу я решил. Спектакль вышел удачным во всех отношениях, и комиссия, принимавшая мою дипломную работу, оценила ее «отлично».

Второй моей работой явилась пьеса Корнейчука «Гибель эскадры». Пьесой я был взволнован и целиком захвачен. Я очень долго работал над ней, добился неплохих результатов, но оформление спектакля, сделанное наспех, громоздкое и никому не нужное (художник Г. П. Захаров), сковавшее актеров, мешавшее им играть, пагубно отразилось на спектакле, и пьеса не имела того результата, которого мы все ожидали, работая над ней. Такая частичная неудача заставила меня искать возможности еще раз осуществить постановку «Гибели эскадры» в другом театре. Эта возможность мне предоставилась через год в Куйбышевском крайдрамтеатре, где я вновь ее осуществил и добился хороших результатов. Бла-



Н. Погодин. «Аристократы», Сонька — Н. М. Воеводина

годаря хорошему коллективу, прекрасному оформлению художника Е. К. Шаблиовского спектакль получился одним из удачных в сезоне 1934—1935 г.

Следующей работой для меня явилась комедия В. Кишлона «Чудесный сплав». Работа над новым жанром — комедией — для меня была чрезвычайно интересна, тем более, что она осуществлялась, главным образом, актерской молодежью театра; среди исполнителей почти отсутствовали «старики».

«Продолжение следует» А. Бруштейншилось для меня этапной работой. Я стремился дать яркий спектакль, насыщенный политической устремленностью, яркими эмоциями; я не боялся плакатных красок, пытаясь найти новое применение мелодраматическим приемам. Я проделал большую работу над текстом, вновь сделал картину «Убийство тети Куфф»,

выбросив все комические «антре» с полицейскими и вставив политическую интермедию, подчеркивающую тему спектакля. Мной были введены радиоантракты и лозунги из «Коричневой книги». Хорошая игра, оформление художника В. С. Никитина и музыка Н. М. Цыгановой и Г. К. Ершова дали спектакль большого политического значения, который идет второй год у нас в театре. От работы над этим спектаклем, кроме большой творческой радости, я получил очень много: умение политически заострить спектакль, найти пути создания актуального политического спектакля.

«Платон Кречет» А. Корнейчука менее всего принес мне творческой радости и удачи. Работа протекала в ненормальных условиях, в максимально короткие сроки, и эти условия не дали мне возможности осуществить все свои желания в работе над

этой пьесой. Спешка, непродуманность, неорганизованность в театре всегда дают плачевные результаты. Сейчас спектакль выравнился, пользуется успехом, но тогда это была моя неудача, которая меня многому научила.

Наконец, «Трус» А. Крона, которого наш театр показывает в Москве. Как «Суд» и «Продолжение следует», спектакль «Трус» является этапным в моем творчестве. Эта пьеса меня прельстила, прежде всего, как опыт современной трагедии, раздвигающий жанровые рамки советской драматургии, как возможность работать в новом жанре.

В пьесе — большая эмоциональность, столкновение героев в резко выраженных явлениях, большая динамика. Ее эскизность и некоторая недоработанность создавали трудность, но в то же время и интерес для работы над образом. Мне удалось дать каждому актеру определенную сценическую характеристику, свою задачу в спектакле и добиться ее осуществления. Мне удалось создать ансамблевый спектакль, где каждая фигура была проработана, закончена и вливалась в общую композицию. Это был большой шаг вперед по сравнению с «Продолжением следует», в котором чувствовался некоторый разрыв в актерском исполнении.

Мои сопостановщики — композитор В. С. Кашницкий и художник Т. Д. Лерман — дали спектаклю очень многое; в особенности В. С. Кашницкий, сильно помогший

мне в осознании сложнейшего компонента драматического спектакля — музыки.

Вот и весь мой творческий путь.

К моим режиссерским минусам я отношу недостаточное умение работать с актером, в особенности за столом. Не всегда в моей работе по-должному звучит слово, хотя я всегда стремлюсь подчеркнуть мысль спектакля. Мне очень легко удается постановочная часть, но я сознаю, что только сочетанием режиссера-постановщика и режиссера-педагога можно добиться хороших результатов.

В нашем театре есть некоторая боязнь яркой театральной формы, в особенности в художественном оформлении.

Никто не спорит о ведущей роли актера в театре; только через него, главным образом, мы выявляем всю идею спектакля, но нельзя со счетов сбрасывать остальные элементы спектакля, без которых нет подлинного театра, как коллективного искусства.

Моя ближайшая задача — это серьезная работа над классикой. К ней я очень долго готовлюсь и очень осторожно подхожу. Трехлетний план по классике дает мне возможность заранее выбрать пьесу и длительно над ней работать. Мое стремление направлено к «Овечьему источнику» Лопе-де-Вега. Мечтаю поставить Шекспира, сейчас готовлю себя к этой работе. Изучаю творчество Шекспира, его эпоху и литературу о нем.

Актеры о себе

Г. М. Терехов

Моя сценическая юность началась со школьной скамьи в любительском кружке при железнодорожном клубе. Театральной школы я не кончил.

Четырехлетнее пребывание в крупнейших театральных городах—Киеве и Харькове—под руководством замечательного учителя, одного из корифеев сценического реализма, Н. Н. Синельникова, сильно помогло мне в моем творческом формировании.

В 1917 г., на 5-й год моей сценической жизни, в Москве в театре Ф. А. Корша я занял ведущее положение. Вместе с театром, со всей страной, я возмужал и вырос в годы советской власти. Великая пролетарская революция помогла мне laying новый творческий фундамент, углубить трактовку образов и показать классную сущность изображаемых характеров. За свою сценическую жизнь я сыграл более 200 ролей. Среди общего списка сыгранных ролей наиболее близки и дороги мне образы драмы и трагедии. Не количеством фраз и значением в пьесе определяется любимая роль, а тем состоянием душевного удовольствия, которое испытывает актер во время игры. Полагая, что не ошибусь, если скажу, что мой сценический стиль—стиль реалистической драмы и ярких эмоциональных красок.

Говоря о себе, не могу не сказать о театре, с которым связаны последние годы моей работы.

Как у большинства периферийных, я был связан, и столичных театров, у нас



Артист Г. М. Терехов

в коллективе нет полного единства художественных устремлений, производственных установок. Многие спектакли нашего театра были сданы на «хорошо», ряд спектаклей на «отлично», но много было в нашей практике ошибок, недочетов, шероховатостей, много самолюбования и мало самокритики.

И все-таки мое трехлетнее пребывание в Саратовском краевом драматическом театре убедило меня в несомненном росте

этого театра, в его огромном желании бороться за свое творческое лицо, в желании доказать, что разница между театральной столицей и театральной периферией постепенно стирается.

Накопить опыт, повысить квалификацию и учиться — вот что нужно нашему Саратовскому театру, представляющему с

идейной и художественной стороны крепкий творческий организм. Как бы ни были неудачны в нашем показе отдельные постановки, с точки зрения нынешних повышенных требований, думаю, что наши постановки в целом все же выше тех, что давал дооктябрьский провинциальный театр.

Г. Н. Несмелов

Специальное образование я получил в Киеве в театральном училище «Киевского общества искусства и литературы»



Артист Г. Н. Несмелов

(директор Н. А. Попов) и окончил в 1914 г. по классу Н. М. Радина. В 1915 г. был принят в труппу Киевского драматического театра (директор Д. М. Мевес, главный режиссер Н. Е. Савинов) и в сезоне 1915—1916 г. вместе со всей труппой переехал в Саратов, где и про-

служил (в театре ныне им. Чернышевского) до 1923 г. непрерывно. После 10 лет (Астрахань, Сталинград, Краснодар, Киев, Баку, Москва), с 1934 г. я снова в Саратове.

Таким образом, из 20-ти лет моей работы в театре 10 лет падают на Саратов. Первые шаги на сцене, формирование моих творческих устремлений протекали в Саратове. И теперь, через 20 лет работы, я снова в Саратове.

Таким образом, Саратовский театр не является для меня случайным этапом в моей жизни.

Работа в училище с Н. А. Поповым и работа первого сезона под руководством Н. Е. Савинова в Киеве, где первой моей ролью был Добчинский, уже с самого начала указали мне на путь реалистической игры и простоты тона. И Попов и Савинов воспитывали во мне актера мхатовской системы.

В продолжение всей моей работы в театре мне всегда было чуждо увлечение формалистическими вывихами. Простота слова и ясность имели для меня всегда большое значение и являлись основой моей работы.

Вот почему я всегда работал с режиссерами, которые не были подвержены формалистическому заболеванию. А если судьба меня сталкивала с режиссерами-формалистами, я сейчас же уходил от них.

Вот почему близким для меня в творческом отношении является саратовский театр, где, несмотря на некоторые уклоны, реалистическая форма игры является доминирующей, где эта форма под-

держивается группой ведущих актеров во главе с руководством.

Исключительное значение в укреплении моих творческих позиций имела служба моя в театре под руководством Завадского в Москве, где я мог в работе с таким большим художником, каким является Ю. А. Завадский, непосредственно ознакомиться ближе с системой К. С. Станиславского.

Свою сценическую биографию я могу разделить на два периода: первый период — домосковский и второй — служба в Москве и дальнейшая моя работа.

За все время мной сыграно более 350 самых различных ролей, начиная от комиков и простаков и кончая сильно драматическими. Наиболее близкими для меня ролями первого периода являются: Лемм — «Дворянское гнездо», Вафля — «Дядя Ваня», Фирс — «Вишневый сад» (Саратов).

Ашуг — «Город ветров», Перчихин — «Мещане» (Астрахань).

Швандя — «Любовь Яровая», Левшин — «Враги», Труфальдино — «Слуга двух господ» (Баку).

Из ролей второго периода: Лыняев — «Волки и овцы» (Москва и Саратов), Вельд — «Продолжение следует», Аркаша — «Лес», Шмага — «Без вины виноватые» и профессор Ленчицкий — «Бойцы» (Саратов).

Все мое творческое начало теперь устремляется к ролям, где человеческие чувства показываются в лирико-комедийной форме, где юмор сочетается с душевной мягкостью.

Вот почему уже более десяти лет для меня не существует ролей, в которых может доминировать смех ради смеха, к чему раньше у меня было тяготение.

Вот почему мне бесконечно дорог грустный Шмага, которого я стараюсь, прежде всего, очеловечить, в котором стараюсь показать тяжесть и безвыходность положения актера той эпохи. Вот почему я люблю старого профессора Ленчицкого, которого играю, может быть, и несколько чудаковатым, но который в нашу новую советскую эпоху принес свои исключительные качества человека, ясное пони-

мание сегодняшнего дня, любовь к жизни, к молодому поколению.

За последнее время моя работа не ограничивается только положением актера. В Саратовском театре мне даны возможности работать серьезно и в плане режиссера-постановщика.

Кроме того, с большим для меня удовлетворением и творческой радостью я работаю в Саратовском театральном училище им. заслужен. арт. респ. И. А. Слонова. За последние два сезона в Саратове мной были поставлены две пьесы: «Часовщик и курица» Кочерги и «Далекое» Афиногенова.

Как в работе над ролями, так и в своей режиссерской работе я преследую цель быть четким, ясным, доступным, правдивым и преданным интересам своей родины. Никоем образом не доминировать в спектакле, не быть вычурным и манерным. Стараюсь быть организатором коллективной воли всех участвующих в спектакле и всеми доступными мне приемами раскрыть сущность пьесы через актера, главного компонента драматического театра, не стесняя его навязчивыми мизансценами, предоставляя свободу в приемах выражения чувств.

В своей работе как режиссер я преследую еще одну цель: сдружить актера с автором, ибо для меня ясно, что только в тесном содружестве актера и автора может появиться настоящее драматургическое произведение, достойное нашей эпохи.

Изложенные мной режиссерские принципы определяют уже и мои позиции как педагога.

Я совершенно не мыслю свою профессиональную работу оторванной от общественно-массовой и политико-воспитательной работы, которую ведет наш театр, как внутри, так и вне.

Только непосредственное общение с массой, с народом, который строит счастливую жизнь, может дать неисчерпаемое количество энергии для радостного творчества.

Прикрепление ведущих актеров к совхозно-колхозным кружкам нашего края надо приветствовать, но в истекшем се-

зоне наша помощь, в виду раннего выезда труппы из Саратова, не была в достаточной степени эффективной.

Это замечательное начинание в будущем сезоне должно быть, во что бы то

ни стало, закреплено планомерным руководством. Помощь самодеятельному искусству и колхозно-совхозным кружкам является сейчас важнейшим делом работников искусства.

С. М. Муратов

Заслужен. арт. респ.

Родился в 1885 г. в Саратове в рабочей семье печника. Окончил трехклассную церковно-приходскую школу. В



С. М. Муратов, заслужен. арт. респ.

школе и до школы работал с отцом по печной части. В зимнее время, когда прекращались печные работы, работал в типографии бостонщиком и разборщиком шрифта. Работал на заводах в котельном и слесарном цехах. Основная профессия до ухода на сцену — печник.

14-летним мальчиком я с моими товарищами по работе случайно попал в театр, где впервые смотрели «Ревизора».

Вышли из театра совершенно очарованные и игрой артистов и пьесой. На следующий день смотрели «Грозу». Посещение театра я считал для себя уже необходимым; без театра я буквально не мог жить.

С этого момента я настолько увлекся театром, что стал мечтать о создании кружка, что мне в короткое время и удалось сделать. Но так как мы были неопытными и не знали, с чего начать, то пригласили старого любителя И. И. Михайловского, который и дал нам первый толчок в работе.

За неимением помещения играли в подвале, который мы сами вырыли. Когда кружок стал расти, то подвальное помещение оказалось мало, и мы решили перебраться. Помещение мы наметили — прядельный сарай. Но недолго пришлось нам работать в этом сарае, так как после первого нашего спектакля — «Прахом пошло», который мы играли для рабочих прядельной и их семей, нас в этот вечер, по окончании спектакля, арестовали и под конвоем отправили в полицейский участок.

В наше отсутствие был сделан обыск, но так как обыск не дал положительных результатов, то нас на утро выпустили, запретив играть в сарае.

После этого ставили спектакли в пригородном селе Разбойщина в пользу неимущих крестьян и в пользу погорельцев г. Сызрани. Одновременно принимали

участие в спектаклях саратовских театров, как одного, так и другого, статистами-любителями.

В 1904, 1905 и 1906 гг. работал как артист-любитель в чайной на «Пешем базаре». За это время прошли следующие пьесы, в которых я принимал участие: «Ревизор», «Горячее сердце», «Гроза», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Дети Ванюшина», «Непогребенные» и другие.

Работа в чайной под руководством уже специалистов-режиссеров очень многое дала мне как в смысле понимания искусства, так и в смысле моего образования. Это я считаю началом моей артистической деятельности.

В 1907 г. я выехал в Астрахань на летний сезон в антрепризу А. Т. Поляковой. Был принят в труппу как выходной артист с окладом 30 руб. в месяц. Но так как моя сравнительная опытность дала мне возможность проявить себя, то я через две недели получал 50 руб.

До 1918 г. служил как «драматический характерный герой» и актер с пением в разных городах и у разных антрепренеров. Революция меня застала в Пензе, где я прослужил 5 лет.

В Саратове работаю шесть лет. Из сыгранных в театре им. Карла Маркса ролей наиболее мной любимые: Годун — «Раз-

лом», Сатин — «На дне», Лопухин — «Вишневый сад», Несчастливцев — «Лес».

Из репертуара предыдущих лет мне дороги роли Иоанна Грозного — «Смерть Иоанна Грозного», Яго — «Отелло» и Василий — «Рельсы гудят».

В 1918 г. в Пензе мной был организован Союз сценических деятелей. Мной были также организованы деревенские театры, куда я был послан пензенским политотделом. С 1918 г. по сей день занимаю выборные должности по профессии.

В день моего 30-летнего юбилея 25 апреля 1934 г. Советское правительство наградило меня почетным званием заслуженного артиста республики. Один из волжских пароходов назван моим именем «Степан Муратов». Саратовский горсовет подарил дом, в котором я сейчас живу.

Где, в какой еще стране, кроме нашей, правительство так заботится об актерах? До революции нас часто считали людьми вне общества, с которыми стыдились знакомиться, сейчас же нами гордятся.

Радостно жить и работать сейчас в Советской стране! Я давно уже непартийный большевик; в январе 1936 г. я вступил в группу сочувствующих. Через полгода надеюсь стать кандидатом партии. Всегда стремлюсь еще более энергично работать на культурном фронте нашей социалистической родины.

П. А. Карганов

Окончил театральную студию М. Н. Морской в Одессе в 1903 г. До революции служил и в драме и в оперетте. Революция застала в Астрахани, где пробыл три года (с 1917 по 1920 г.). Затем — Сталинград, Ставрополь-Кавказский, Ростов на Дону, Владикавказ, Грозный, Махач-Кала, Вятка, снова Сталинград. И с 1928—1929 г., с года обоснования в Саратовском театре им. К. Маркса постоян-

ной труппы, я в Саратове. За время пребывания в Саратове сыграно 60 ролей. Из них наиболее мне близки в советском репертуаре: Вершинин — «Бронепоезд», генерал Гаевский — «Сигнал», Бородин — «Страх», Караулов — «Чужой ребенок», Чадов «Жизнь зовет», Робинзон — «Укрощение мистера Робинзона» и в особенности Ваграм — «Ваграмова ночь». Из классиков особенно дорожу ролями Фамусова,



Артист П. А. Карганов

Дудукина — «Без вины виноватые» и моей последней ролью Отелло, несмотря на то, что ясно сознаю ряд недочетов в ис-

полнении замечательного шекспировского образа.

Мое влечение — к сильной драме, к классической трагедии. Но в то же время меня влечет и к комедийной роли. С большим удовольствием играл Караулова в «Чужом ребенке».

Коллектив Саратовского театра, отношение зрителя, постоянная забота саратовских партийных и советских организаций о театре, об отдельном актере — все делает радостным для меня сценическое творчество в этом театре.

Но есть и минусы: нужно усилить в нашем театре плановость в работе, художественную дисциплину, нужно, чтобы художественное руководство было более настойчивым и последовательным в проведении определенной творческой линии. И тогда наш театр, имеющий ряд значительных актеров, ряд хороших спектаклей, будет еще более крупным явлением на фронте социалистической культуры.

За полнокровный сценический реализм, за театральное искусство, категорически отвергающее «экспериментаторство ради экспериментаторства», но в то же время всегда ищущее новых путей, борющееся с рутинной, со штампованной традицией!

Н. М. Воеводина

Любовь к театру возникла у меня в 13 лет, когда я впервые попала на оперный спектакль, видела «Фауст». Любовь — на всю жизнь.

В 1922 г. без специальной школы, без подготовки, если не считать нескольких любительских спектаклей и концертов, я попала на профессиональную сцену. Должна с большой благодарностью вспомнить всю омскую труппу, в которой я работала первый сезон профессиональной актрисой. Старшие товарищи учили, младшие помогали шить из кусков и тряпо-

чек костюмы, и общими усилиями я формировалась, превращалась в актрису.

Вот эта большая помощь товарищей на протяжении всей сценической жизни и помогла мне преодолеть трудности периферийных испытаний, когда «из молодой и талантливой», которой прощаются бесконечные промахи в работе, делается просто «актриса со стажем», которой уже прощается очень мало. С чувством постоянной радости я вспоминаю первые три-четыре года работы. Все время было заполнено учебой, напряженным трудом. Недосыпала

ночей, не доедала, но творческая энергия была ключом.

В этот период жизни особенно помогли мне И. М. Арнольд и Б. П. Шмидт; они были моими первыми учителями, их культура, знание сцены, внимание к молодым актерам многому меня научили. Большой голос, крупная фигура и темперамент дали возможность моим первым режиссерам использовать меня в классике, главным образом, на трагические роли. Это надолго, если не навсегда, наложило на меня отпечаток. И сейчас еще я не сумела окончательно побороть приподнятость тона и преувеличение страстей.

В дальнейшем я пережила общую драму периферийной актрисы. Год в городе, другой в другом, от режиссера к режиссеру. И общая необходимость — брать от каждого режиссера (а они такие разные в своих творческих направлениях) только нужное... И все же налет их режиссерского творчества остается на тебе.

В начальном периоде должна отметить двух режиссеров — Я. Лейна и С. Ступецкого. Первый помог мне пополнить техническо-сценическое образование, второй — укрепил мою любовь к сцене своим страстным примером безграничной преданности театру.

Окончательно «окрепла» только в труппе, руководимой Н. И. Соболючковым-Самариным, с которым в г. Горьком прослужила четыре года. В первом разговоре Н. И. спросил меня, законченная ли я актриса или хочу учиться и работать. И в ответ на мои слова с пожеланием учиться сказал, — «Тогда я буду говорить Вам всю правду о Вашей работе».

И сколько горьких истин я слышала от него, сколько взлетов и падений в работе, сколько сил положил на меня этот замечательный художник для достижения «настоящего на сцене»! Эти четыре года дали мне и другого руководителя: я совместно работала с большим, культурным актером Г. И. Гореловым, прекрас-



Артистка Н. М. Воеводина

ным педагогом. С ним в дружеских беседах, на репетициях, в спорах о литературе и творчестве актера получила я большую шлифовку.

В Саратовском театре я два года. Живой, сплоченный коллектив по-настоящему творчески ищет. Я тысячью живых нитей связана с Саратовским театром. Но и саратовскому коллективу надо, конечно, тоже совершенствоваться, искать путей социалистического реализма, надо создать спектакли, в которых все, от мала до велика, говорят на одном языке. Из ролей, сыгранных в Саратове, особенно мне дороги Глафира — «Волки и овцы» и Соня — «Аристократы».

Немного хочу и пожаловаться: советские драматурги совсем забыли об актрисе; годами нет ролей в советском репертуаре. Особенно это чувствует актриса моего «амплуа» — основная героиня.

197784.



И. П. Бросевич

Я никогда не думал, что буду актером. Учился я в Техническом училище, окончил его и поехал на 2-летнюю практику в Н.-Новгород (здесь я родился в Канавине) на железную дорогу. Это было в 1914 г., в начале мировой войны.

Зимой в железнодорожной школе ставили местные любители спектакль. Случайно я с товарищем, с которым вместе учился и отбывал практику, попал на репетицию. Репетировали «Женитьбу» Гоголя. И Анучкина там не хватало. Заболел ли кто, роль ли не понравилась, — не помню... Только режиссер предложил одному из нас. Я категорически отказался, я не мог представить себе, чтобы у меня что-нибудь получилось... А товарищ взялся... Смотрю спектакль нравится... и товарищ нравится... и самому мне захотелось попробовать. Прошу режиссера в следующей постановке занять и меня... Ждать пришлось недолго... В эту же зиму ставили «Ревизора» Гоголя, и мне дали сразу три роли: частного пристава, трактирного слугу и Мишку. Говорят получилось хорошо. Хвалили! Меня это дело как-то захватило, понравилось. И лето 1915 г. я иду в статисты в «Лубянский сад»... Замечают. Как-то выделяюсь... Дают роли «без ниточки». На зиму антрепренер Барыкин приглашает в Кинешму. Не могу: кончаю практику. Получив аттестат в 1916 г., могу отдаться сцене и хочу, но... война... призыв... особый железнодорожный учет, и я вынужден служить на железной дороге как специалист.

Я организовал кружок любителей, и мы с 1916 по 1921 г. обслуживали все сцены Канавина, как то: железнодорожный клуб, клуб водников, авиашколу, партклуб, заводы «Красная Этна» быв. Фельзер. Выезжали на завод им. Сверд-



Артист И. П. Бросевич

лова, в Решетику, в Сейму. Кроме нас никого не было, и мы были единственным театром в то время на такой большой район. Публики всегда было много, и мы имели успех. Начали с трех спектаклей в месяц, а последние два года ставили до тридцати. Играли ежедневно. Когда дело пошло очень хорошо, меня освободили от работы техника, и я был только актером и режиссером.

Пьесы мы играли и классические и современные.

Осенью 1921 г. я поступил в труппу актером в Сормове. И с тех пор я актер-профессионал. Служил в Горьком, Ростове на Дону, Баку, Тифлисе, Оренбур-

ге, Костроме, Иванове, Новороссийске, Орске, Ярославле, Тамбове. В Саратове работаю первый год.

Роли я играю преимущественно комедийные, характерные, но играю и драму. Любимые роли: Аркашка — «Лес», Желтухин — «Касатка», Старик Ванюшин — «Дети Ванюшина», Тихон — «Гроза», 3-й мужик — «Плоды просвещения», Лука — «На дне», Шмага — «Без вины виноватые», Редуткин — «Человек с портфелем», Пика-

лов — «Любовь Яровая», Швейк — «Бравый солдат Швейк».

Работал со многими хорошими режиссерами. Лучшим, на мою оценку, был Н. И. Собольчиков-Самарин, который мне многое дал.

В своей работе придерживаюсь правила — лучше не доиграть, чем переиграть. И, играя комиков, никогда не думаю о том, чтобы посмешить, а всегда иду только от образа.

А. П. Денисов

В 1922 г. демобилизовался из Красной Армии и случайно попал в театр «Драма и комедия» Самарского дорпрофсожа.

Как я стал актером?

Без школы, без подготовки, без образования и без каких-либо зачатков культуры. Мне давали играть много. О том, как я играл, я не могу сказать ничего, все я проделывал, как во сне.

За два года работы в Самарском дорпрофсоже я «наиграл» очень много больших, первостепенных ролей. И все, как в тумане.

Должен сказать, что сознательную сценическую жизнь я начал только в Бакинском рабочем театре, куда поступил в 1926 г. Вот этот театр я считаю своей школой, своим университетом.

В этот год, как раз, в Бакинский рабочий театр пришла группа актеров из театра им. Мейерхольда. Из среды «мейерхольдовской группы» выдвинулся С. А. Майоров, который сумел в коротеньких товарищеских беседах растолковать мне всю сущность метода своей работы и увлек меня. Я безропотно подчинился ему. К этому времени я уже успел посмотреть многие московские спектакли на гастролях в Баку и отлично понимал, куда ведет меня Майоров и каким сценическим принципам я у него учусь.

К этому периоду надо отнести работу над Казанком — «Голос недр», Филато-



Артист А. П. Денисов

вым — «Город ветров». В 10-летний юбилейный спектакль Бакинского рабочего театра мне была поручена роль Тереня —

«Светите звезды». Все мои сценические образы страдали излишней позировкой, нарочито громким произношением текста, «курсивами в публику» и т. д.

После Тереня я получил Матвеева в «Нашей молодости».

В этом спектакле (режиссер А. А. Иванов) я пошел по другому пути, по пути простоты, правды. Это мне не совсем удалось, но эта работа заставила меня серьезно проверить себя.

И через год, когда эта пьеса возобновилась и корректуру спектакля вел С. А. Майоров, у меня с ним получилось расхождение в коренных вопросах трактовки роли. В 1932 г. весной я ушел из Бакинского театра в Сталинград.

Два года моей работы в Сталинграде я называю своей «широкой практикой». И это, безусловно, верно, так как я сыграл целый ряд интереснейших и первостепенных ролей, в которых я мог проявлять свою творческую инициативу.

В 1934—1935 г. я начал работу в Саратове.

Здесь меня научили тому, без чего немисливо реалистическое искусство, — правде и простоте.

В Саратове мной сыграно много ролей: Гоша — «Чудесный сплав», Краузе — «Бойцы», Густ — «Продолжение следует», Юркевич — «Часовщик и курица», Никитин — «Жизнь зовет», Костя-капитан — «Аристократы», Гурий Иванович — «Укро-

щение мистера Робинзона», Богатенко — «Ваграмова ночь», Василий Барыкин — «Трус», Яго — «Отелло» и сейчас в работе Петр — «Лес» и Мотыльков — «Слава». Возобновлены Яков — «Чужой ребенок» и Незнамов — «Без вины виноватые». Каждую из ролей я работал с радостью и увлечением. Даже Юркевич — «Часовщик и курица», который, я знал почти наперед, мне не удастся, — даже работа над этой ролью доставила мне много радости и волнения.

Но не все мне как художнику импонирует в нашем театре. У нас часто и режиссура и актеры в угоду слову пренебрегают остротой сценической формы, и мне часто приходится отстаивать свои принципиальные установки в этом отношении. Я говорю о Густе, Богатенко и Яго.

Сказать о том, какого плана роли мне больше нравятся, я не могу потому, что люблю все роли, которые я уже в сознательном своем сценическом возрасте играл и играю. Каждая новая роль является для меня большим событием в жизни.

И чем роли разнообразнее, чем труднее, тем радостнее мне жить, тем радостнее мне работать на благо моей прекрасной родины.

Должен, однако, сказать в заключение, что Василий — «Трус» и Яго — «Отелло» (мои последние работы) являются для меня как бы вершинами всей моей 14-летней жизни в театре.

А. В. Емельянов

В 1909 г. поступил в Петербурге в «Школу сценического искусства». Мои учителя — А. П. Петровский, А. А. Санин, Степан Яковлев и И. Ф. Шмидт. Школьные годы свои считаю очень важными, так как нас учили постоянной учебе у жизни.

В 1912 г., по окончании школы, поступил в русский театр в Риге (дирекция

Н. Н. Михайловского), где воспринял огромное творческое влияние И. Н. Певцова, В. Р. Гардина. В числе других ролей сыграл Сережку в «Профессоре Сторицыне», Буланова в «Лесе», «Школьную пару». После двух лет в Риге служил в Омске, Гельсингфорсе, Краснодаре, Казани, Архангельске, Ярославле, Туле, Ростове на Дону, Горьком (театр ГСПС).

Особенно памятна работа в годы гражданской войны в Краснодаре в театре Политического управления 9-й армии под непосредственным руководством Дм. Фурманова. Играл тогда Елесю — «Не было ни гроша», Скапена, Робеспьера — «Дантон» Р. Роллана, Камилла Демулена — «Взятие Бастилии». В этом же театре был режиссером, ставил «Зори» Верхарна и «Дантон» Р. Роллана.

В последующие годы играл Павла I, Хлестакова. В 1925 г. был в Казани, встретился с Л. Ф. Лазаревым, большим энтузиастом и мастером-режиссером. Очень полюбил его творческую остроту, несмотря на наличие некоторых влияний, модных тогда «измов». Работал с ним, затем в Ростове на Дону, в Саратове. Считаю важными для себя следующие роли этого периода: Гулячкин — «Мандат», Труфальдино — «Слуга двух господ», Швандя — «Любовь Яровая», Людовик XI — «Собор Парижской богоматери», Сеничка — «Чужой ребенок», Петя — «Чудесный сплав».

Почему я пришел в Саратовский театр? Во-первых, творческая близость с Л. Ф. Лазаревым, во-вторых, доброе имя Саратовского театра. Продолжаю работать в Саратовском театре потому, что верю в силу нашего коллектива, стоя-



Артист А. В. Емельянов

щего на вернейшем пути приближения к реализму. Мое желание, — чтобы наш театр добился полной творческой сговоренности режиссеров.

К. А. Клавдина

В 1919 г. в Ростове на Дону в Большом театре начала свою сценическую работу.

Систематического театрального образования мне получить не удалось. Кое-что удалось узнать в гимназическом литературном кружке, которым руководили артисты Е. А. Матрозова и Н. Н. Васильев.

В первые годы работы для сценического творчества были плодотворными встречи с режиссерами С. Д. Орским и А. Б. Надеждовым.

Среди многих других ролей в этот период радостными для меня явились: Зидзиль — «Шлюк и Яу», Консуэлла — «Тот, кто получает пощечину», Раугенделейн — «Потонувший колокол».

Большое значение придаю встрече в Казани в 1927 г. с С. Н. Вороновым, режиссером-реалистом, прекрасно ощущающим многогранную правду жизни. С ним проведена интересная работа над ролями: Ксении — «Разлом», Натали Пушкиной —



Артистка К. А. Клавдина

«Поэт и царь», Юлии Беспрозванной — «Фабрика молодости».

Совместная работа с Л. Ф. Лазаревым в 1929 г. в Ростове на Дону над пьесой «Болото» (я играла Сюзи) внушила мне большое творческое тяготение к этому режиссеру, и в 1933 г. я вступила в руководимый им саратовский коллектив.

Для периферийного актера саратовский коллектив — отрадное явление. Здесь постепенно вырабатывается единый творческий «язык», так как здесь актеры работают помногу лет; есть у кого и чему поучиться.

Много я получила здесь и в области общественно-политического воспитания. В Саратове я работаю, учусь и ощущаю свой творческий рост.

Особенно мне ценны за саратовский период роли: Жанна — «Интервенция», Фридль — «Продолжение следует», Варвара — «Гроза», Дездемона — «Отелло», Маша — «Живой труп».

Не удовлетворяет меня некоторая разностильность методов работы режиссеров; это затрудняет творческий рост актера, отсюда и коллектива в целом.

Р. И. Нигай

Мечта моей матери сделать из меня художницу не осуществилась. Несмотря на прекрасные работы в детстве по рисованию, я не ощущала в себе тяготения к этому делу и, будучи ученицей художественных мастерских по классу живописи, тихонько от родителей перешла в драматическую школу.

Когда я попала на сцену (это было в 1924 г.), из меня, кроме «травести», долго ничего не получалось, несмотря на неплохие сценические данные; трудности обстановки старого театра — семейственность и прочие неприятности — долго имели место. Но, несмотря на все невзго-

ды, через 12 лет моей сценической деятельности начали появляться контуры молодой героини.

«Только первые 30 лет трудные», — говорили актеры старого театра. Но это старый театр. В наше замечательное время определение подобными словами продвижения актера должно отпасть. Мне было трудно продвигаться 10 лет, пока возрождалась наша страна и с ней обновлялся и театр.

В настоящее время я актриса, не имеющая (как нужно было прежде) связей и родства в театре, и через 12 лет моей сценической работы имею возможность за-

нимать положение молодой героини в прекрасных театрах периферии.

Осуществилась мечта моей юности! Я играла ряд блестящих ролей — героинь пьес Погодина Анна — «Поэма о топоре», Маша — «После бала», Сонька — «Аристократы», в пьесах Афиногенова: Валентина — «Страх», Сима, затем Юлия — «Чудак». Очень люблю роль Анки в «Ледоломе» по Горбунову, Елены Череды в «Светите звезды» Микитенко.

Из классического репертуара более удачными и любимыми считаю: «Горе от ума» — Лиза (играла и Софью), «Плоды просвещения» — Таня, «Егор Булычев» — Шурка, «Мещане» — Татьяна, «Лес» — Аксюша, «Гроза» — Варвара. Работаю над ролью Катерины, играть которую давно мечтаю.

Шекспир — «Двенадцатая ночь» — Мария, а затем Виола, но более удачной считаю Марию.

В Саратове работаю первый год.

В течение года работы в Саратовском театре играла три роли: Дездемона — «Отелло», впервые Мария Вечора — «Ваграмова ночь» и Существо — «Трус».

Работала в театрах периферии: Ви-



Артистка Р. И. Нигай

тебск, Кострома, Ростов на Дону, Баку, Тифлис, Горький.

А. Н. Стрижева

Родилась в Н.-Новгороде (г. Горьком). По окончании средней школы служила в советских учреждениях и училась на медицинском факультете. Приятельницы по медфаку затащили меня в свой театральный кружок, где были те же преподаватели, что и в Нижегородском театральном техникуме; туда я вскоре и поступила без испытания. Курс в техникуме был трехгодичный. Будучи на последнем курсе, стала актрисой театра миниатюр и оперетты, руководимого покойным Н. Н. Брянским (сезон 1922—1923 г.).

Сезон 1923—1924 г. я служила уже в Нижегородском драматическом театре,

директор которого Е. А. Беляев видел мое исполнение роли пани Дульской — «Мораль пани Дульской» — на экзаменационном, выпускном спектакле.

Первым моим режиссером был Ступецкий С. Я., который прекрасно относился к молодняку. В этот сезон я была занята только в толпе и изображала шум за сценой; только к концу сезона, когда приехал к нам на гастроли В. Н. Давыдов, я случайно, экспромтом сыграла, в виду болезни актрисы, роль Огуревны в пьесе Островского «Сердце не камень». В один из антрактов В. Н. Давыдов вызвал меня к себе и сказал, что я очень способ-



Артистка А. Н. Стрижева

ная. «Но, запомни,— говорит,— если только почувствуешь себя актрисой, грош тебе цена. Надо работать и учиться до последней минуты жизни». Этих слов я никогда не забуду.

Второй мой сезон в Нижегородском театре я уже начала работать под руководством Н. И. Собольщикова-Самарина. Он и является моим настоящим, превосходным учителем, давшим мне «актерскую путевку в жизнь». Служила я под руководством Н. И. Собольщикова-Самарина пять лет. Переиграла колоссальное количество ролей; и комических старух —

Бальзаминова (очень любила эту роль), и гран-дам Мурзавецкая (правда, я играла эту роль в характерном плане), и... бытовые молодые роли, и чуть ли не энженю, даже помню как-то в один из летних сезонов мне дали играть Колю в «Идиоте» Достоевского (было это очень плохо). Работала я эти годы и под режиссерством Е. А. Бриля.

В 1929 г. осенью приехала в Саратов, где я служу до сих пор.

Саратовскому театру обязана очень многим; здесь из меня сделали настоящую актрису. Я сжилась с этим театром. Из всего состава актрис я служу в Саратовском театре дольше всех — восьмой год. Начала работу в Саратове под художественным руководством Н. Н. Синельникова. Затем работала под руководством Л. Ф. Лазарева и И. А. Слонова.

В постановках И. А. Слонова я играла ряд ролей Островского: Галчиху — «Без вины виноватые», Анфусу — «Волки и овцы», Улиту — «Лес». Эти роли я очень люблю.

В постановках Л. Ф. Лазарева мои любимые роли: Амалия — «Страх», Улита — «Тень освободителя» (по Салтыкову-Щедрину), Ксения — «Егор Булычев».

В постановке А. В. Тункеля «Суд» я играла с большим для себя интересом роль матери Рудольфа. Моя последняя роль — матери Мотылькова в пьесе Гусева «Слава» (режиссер А. В. Тункель).

Я считаю, что наш саратовский театр — один из первых периферийных театров, благодаря тому, что большинство товарищей служит в нем по несколько лет. Создалось на сцене понимание друг друга — необходимый залог для хорошего ансамблевого спектакля.

Б. А. Терентьев

Театральное мое образование «гораздо ниже среднего». Учился театальному мастерству в студии Р. В. Апполонского в Ленинграде очень недолго. Кроме слова «почувствуйте», я никаких других методов работы в студии не получил.

Вскоре я почувствовал, что студия не приносит мне пользы. Поступив на службу в театр, тут же в Ленинграде, я постепенно стал отходить от студии, потом совсем ушел и уехал на периферию. С этого времени (1923 г.) я стал скитаться

по городам и весям с сомнительным багажом, состоящим из слова «почувствуйте».

За это время я проехал в одну сторону до Иранской границы, в другую — до Байкала. Играл в Ленинграде и играл в местах, которых ни на одной карте не найдешь. В тяжелых, полных лишений скитаниях очень медленно приходило осознание того, что надо делать на сцене и как делать.

Остановлюсь на работе в трех театрах, в которых служил последнее время. В театре «Красный факел» мной сыграна роль Никиты Ершова в пьесе «Земля и небо» (режиссер Литвинов). Несмотря на легковесность и пошловатость этой пьесы, удалось создать образ высокоидейный и лирический. В Ивановском театре, где я играл Короля в «Гамлете», Ленчицкого сына в «Бойцах», Завьялова в «Дороге цветов», очень меня заинтересовала острая и оригинальная пьеса «Аристократы», в которой я играл Дорохова. Я не старался играть жанр, не культивировал бандитских ухваток. Главное, хотел показать человека, который мог бы переродиться и повести за собой толпу, так как в пьесе перерождение Дорохова показано формально. В этом задании очень помог мне режиссер, заслужен. арт. респ. Боров.

Наиболее удачной ролью моей в Саратове считаю Дорофея в «Трусе». Режиссеру Тункелю удалось хорошо организовать спектакль и почти везде установить правильные ритмы.

Из прежде сыгранных мной ролей, которые считаю этапными на своем сценическом пути, — Караваев — «Мятеж», ведущий — «Первая Конная», Цеховой — «Страх», Жадов — «Доходное место», Стебс — «Улица радости».

О своем Саратовском театре могу сказать, что, несмотря на большие плюсы, в нем имеется и много минусов. К ним отношу частое скатывание к бытовщине, к «представлению», отсутствие в некоторых спектаклях ясной, графической линии остроты. Из всех театров, в которых я работал, более сильными оказались театр



Артист Б. А. Терентьев

«Красный факел» (сезон 1932 — 1933 г.) — Новосибирск и Саратовский театр.

Периферийный актер получил право оседлости, имеет возможность прорабатывать месяцами роли и пополнять свой идейный и культурный багаж. Путь широк и ясен! Социалистический реализм — вот знамя советского театра. Истинный художник — всегда реалист, а советский художник не может не стремиться к социалистическому реализму. Надо отбросить все, что мешает строить большое искусство, нужное прекрасному, многомиллионному победившему народу, искусство понятное, могучее и волнующее. Надо отбросить лень, заскорузлость, равнодушие, еще имеющиеся у некоторых из нас, и надо учиться, учиться и учиться у жизни, у народа ощущать жизнь и все ее проявления.

Договорился с дирекцией Саратовского театра, что в наступающем производственном году буду работать и режиссером-лаборантом.

Из прошлого

(По данным Саратовского краевого архивного бюро)

В. В.

В конце 50-х годов XIX века в прилегающей к Саратову пригородной местности купцом-немцем Шехтелем был куплен громадный фруктовый сад, принадлежавший другому немцу Штафу.

В 1859 г. был Шехтелем в этом саду построен летний театр (впоследствии в 60-ые годы Шехтель явился строителем и другого театра в центре города, ныне им. Чернышевского). В построенном летнем театре в 60-ые годы играл ряд известнейших актеров той эпохи; среди них и негр-трагик Олридж, дважды приезжавший в Россию.

С начала 70-х годов театр перешел в собственность француза-парикмахера Сервье. В 1870 г. в труппе, руководимой П. М. Медведевым, играл А. П. Ленский, получивший в Саратове свой первый бенефис («Защитники Капитолия» В. Сарду). В первую половину 70-х годов в труппах «театра Сервье» — М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, П. А. Стрепетова, К. А. Варламов, М. М. Петипа; приезжали на гастроли С. В. Шумский, Г. Н. Федотова, Н. К. Милославский, В. Н. Андреев-Бурлак. В театре нередко в 70-ые годы, годы увлечения Оффенбахом, драматическая труппа ставила и оперетты. Так, М. Г. Савина пела Общественное мнение в «Орфее в аду», Ореста в «Прекрасной Елене», В. Н. Давыдов — Ваньку Стикса в «Орфее в аду»; выступал в роли Париса Мариус Петипа. Выступали уже в «чисто» опереточных труппах известные опереточные артисты — тенор Ал. Давыдов и комик Родон.

«Сад Сервье» привлекал не только театром; там были и все «атттрибуты» для загородного кутежа, и в течение нескольких лет «сад Сервье» был местом разгула помещичьего дворянства, кутившего тогда на «выкупные платежи», и молодых

купчиков. К концу 70-х годов, после смерти Сервье и его жены, театр с садом как выморочное имущество перешел в собственность города, и в течение приблизительно пятнадцати лет и театр и парк использовались изредка, для случайных гастролей.

Летом 1897 г. «Кружок разумных развлечений», существовавший при Обществе трезвой и улучшенной жизни, в отремонтированном театре Сервье начинает регулярные спектакли.

В драматическом Кружке разумных развлечений были и резко оппозиционно-настроенные интеллигенты и просто любители театра; особо значительную роль играли братья Марковские, впоследствии артисты, а тогда один — медицинский врач, другой ветеринарный. Режиссером был ставший потом известным артистом Кондрат Яковлев. Труппа из любителей; только основные амплуа заполнены группой (5—6) профессионалов; репертуар, главным образом, Островский, западные классики. К этому времени «сад Сервье» уже оказался на окраине города, в местности, населенной в малой степени рабочими, в основном же низшими служащими, мелкими ремесленниками. Вскоре здание было отеплено, и до 1902 г. в деревянном театре «сада Сервье» были регулярные спектакли. Сильно процветала и гастрольная система. Среди гастролеров — Е. Н. Горева, В. В. Чарский, М. Д. Рыбчинская, И. А. Каширин и ряд других крупнейших актеров. В труппе «Кружка разумных развлечений» играла и начинающая актриса Муратова, перешедшая из этого театра в Художественный.

Летом 1902 г. театр сгорел. И только в зимний сезон 1906—1907 г. во вновь построенном каменном здании (где сейчас театр им. К. Маркса) начинаются драма-



Композитор В. С. Кашницкий



Художник Т. Д. Лерман



Художник В. С. Никитин



Дирижер Г. К. Ершов



Руководство, артисты театра им. К. Маркса и руководители колхозных самодеятельных драматических кружков. (Краткосрочные курсы по повышению квалификации — март 1936 г.)

тические спектакли; антрепренер Н. И. Собольщикова-Самарина, режиссер И. А. Ростовцев. Первый спектакль 28/15 сентября 1906 г. «Без вины виноватые» Островского и «Юбилей» Чехова. Собольщикова-Самарин тогда был антрепренером в обоих театрах Саратова. Среди артистов периода 1906—1914 гг. в театре «сада Сервье», переименованного скоро в «сад Пушкина», надо назвать Монштейн, Арди-Светлову, Дмитрия Карамазова.

Труппа этого театра сильно уступала труппе другого городского театра гор. Саратова, ныне им. Н. Г. Чернышевского. Украинский театр считался театром второстепенным, для публики «похуже».

В сезон 1915—1916 г. театр переходит в руки «Общества им. Островского». Режиссер Ивановский. В театре надо отме-

тить артистов Поплавского, Эльского. Открывали сезон пьесой Островского «Грех да беда на кого не живет». Хотя труппа была небольшая, но прекрасный ансамбль, тщательно выбираемый режиссером репертуар сразу поднимал дело, поразившее у всех антрепренеров.

С национализации театров до 1928 — 1929 г. в Саратове были почти все время две драматических труппы: снова лучше в театре им. Чернышевского и труппа похуже — в театре им. Карла Маркса. Имя Карла Маркса театр получил в 1918 г. в связи со столетием со дня рождения Карла Маркса.

Режиссерами театра им. Карла Маркса были Ростовцев, Любимов-Ланской, Канин. Служили в разное время Гладкова, Орлов-Чужбинин, Муромцев, Цвилленев, Аблов. Отдельные сезоны в театре не

было своей труппы: давала спектакли труппа театра им. Чернышевского. Кроме драматических трупп в театре изредка играли опереточные труппы.

Только с сезона 1928—1929 г. происходит окончательное размежевание театров: театр им. Карла Маркса становится драматическим, а театр им. Чернышевского — оперным. Сезон 1928—1929 г. — главный режиссер и художественный руководитель Нелли-Влад, сезон 1929—1930 г. — народный арт. респ.

Н. Н. Синельников, 1930—1934 гг. — заслужен. арт. респ. А. Ф. Лазарев, 1934—1935 г. и 1935—1936 г. — главный режиссер и художественный руководитель заслужен. арт. респ. И. А. Слонов.

Из видных артистов за 1929—1935 гг. служили в Саратовском театре (называются только ушедшие) А. Н. Пармолонин, О. Д. Петрова, А. И. Семенов, Н. И. Слонова, З. Н. Минаева, Г. И. Горелов, Виктор Петипа, А. И. Петров, В. А. Казаринов, А. П. Хованский.

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА 1928—1936 г.

1928—1929 г.

1. „Рельсы гудят“, В. Киршона, пост. В. Нелли-Влада.
2. „Товарищ“, С. Левитиной, пост. В. Нелли-Влада.
3. „Луна слеза“, В. Билль-Белоцерковского, пост. А. Дашковского.
4. „Бронепоезд № 14-69“, Вс. Иванова, пост. В. Нелли-Влада.
5. „Я хочу есть и спать“, Ю. Болотова, пост. А. Дашковского.
6. „Человек с портфелем“, Д. Файко, пост. В. Нелли-Влада.
7. „Марион де-Лорм“, В. Гюго, пост. А. Дашковского.
8. „Сигнал“, А. Прозоровского, пост. А. Дашковского.
9. „Балла“, Ю. Болотова, пост. А. Дашковского.
10. „На всякого мудреца довольно простоты“, А. Н. Островского, пост. Г. Горелова.
11. „Пурга“, Д. М. Щеглова, пост. А. Дашковского.
12. „Высшая мера“, А. Никулина, пост. В. Нелли-Влада.
13. „Ревизор“, Н. В. Гоголя, пост. И. Слонова.
14. „Норд-ост“, Д. М. Щеглова, пост. А. Дашковского.
15. „Мышеловка“, Ю. Болотова, пост. В. Нелли-Влада.
16. „Недоросль“, Д. Фонвизина, пост. А. Дашковского.
17. „Повт и царь“, И. Лернера, пост. И. Слонова.
18. „Горь от ума“, А. С. Грибоедова, пост. В. Нелли-Влада.
19. „Равлом“, Б. Лавренева, пост. А. Дашковского.
20. „Огненный мост“, Б. Ромашова, пост. В. Нелли-Влада.
21. „Инга“, А. Глебова, пост. А. Дашковского.
22. „Конарство и любовь“, Ф. Шиллера, пост. И. Слонова.
23. „Анна Каренина“ (по роману Л. Толстого), пост. А. Дашковского.

1929—1930 г.

1. „Город ветров“, В. Киршона, пост. Н. Синельникова.
2. „Коварство и любовь“, Ф. Шиллера, пост. И. Слонова.
3. „Альбина Мегурская“, Н. Шаповаленко, пост. Г. Горелова.
4. „Ярость“, С. Яновского, пост. Н. Синельникова.
5. „Живем, живем“,

- Э. Толлера, пост. А. Дашковского.
6. „Ее путь“, Ю. Болотова, пост. Н. Синельникова.
7. „Служак господ“, К. Гольдони, пост. А. Дашковского.
8. „Независть“, П. Яльцева, пост. Н. Синельникова.
9. „Переплани“, Д. Щеглова, пост. А. Дашковского.
10. „Разбойники“, Ф. Шиллера, пост. Н. Синельникова.
11. „Алтайские робинзонны“, Шестакова, пост. И. Слонова.
12. „Чудак“, А. Афиногенова, пост. А. Дашковского.
13. „Диктатура“, И. Микитенко, пост. А. Дашковского.
14. „Атаман соевого бунта“, А. Чапыгина и К. Бабанина, пост. Н. Синельникова.
15. „Доходное место“, А. Н. Островского, пост. Н. Синельникова.
16. „Плавятся дни“, М. Львова, пост. А. Дашковского.
17. „Высоты“, Ю. Лебединского, пост. Н. Синельникова.
18. „Поединок“, А. Успенского, пост. Н. Синельникова.
19. „Зараза“, Н. Попова, пост. А. Дашковского.

1930—1931 г.

1. „Вьюга“, М. Щимкевича, пост. А. Лазарева.
2. „Ледолом“, по Горбунову — Н. Крашенинникова, пост. А. Дашковского.
3. „Первая Конная“, Всев. Вишневского, пост. А. Лазарева.
4. „Сенсация“, Бен Хекта, пост. А. Лазарева.
5. „Ревизор“, Н. В. Гоголя, пост. И. Слонова.
6. „Командные высоты“, И. Фадеева, пост. А. Дашковского.
7. „Клош задумчивый“, И. Львова, пост. Н. Верховского.
8. „Светите звезды“, И. Микитенко, пост. А. Лазарева.
9. „Межбурье“, Д. М. Курдина, пост. А. Лазарева.
10. „Земля“, Д. М. Щеглова, пост. А. Дашковского.
11. „Человек с портфелем“, А. Файко, пост. А. Лазарева.
12. „Мещанин во дворянстве“, Ж. Мольера, пост. А. Дашковского.
13. „Темп“, Н. Погодина, пост. А. Лазарева.

1931 — 1932 г.

1. „Тепл“, Н. Погодина, пост. А. Лазарева.
2. „Хлеб“, В. Киршона, пост. А. Григорина.
3. „Страх“, А. Афиногенова, пост. А. Лазарева.
4. „Дело чести“, И. Микитенко, пост. А. Лазарева.
5. „Жизнь мещетей“, Б. Кисина, пост. А. Григорина.
6. „Тень освободителя“, по Салтыкову-Щедрину — П. Сухотина, пост. А. Лазарева.
7. „Междубурье“, Д. Курдина, пост. А. Лазарева.
8. „Миллион Антонинов“, Г. Градска и Вл. Орлова, пост. А. Григорина.
9. „Мобилизация чувств“, Н. Базилевского, пост. А. Григорина.
10. „Светите звезды“, И. Микитенко, пост. А. Лазарева.
11. „Без вины виноватые“, А. Н. Островского, пост. И. Слонова.
12. „Улица радости“, И. Зархи, пост. А. Лазарева.
13. „Ревизор“, Н. В. Гоголя, пост. И. Слонова.
14. „Разлом“, В. Лавренева, пост. А. Григорина.

1932 — 1933 г.

1. „Улица радости“, И. Зархи, пост. А. Лазарева.
2. „Разлом“, В. Лавренева, пост. А. Григорина.
3. „Без вины виноватые“, А. И. Островского, пост. И. Слонова.
4. „На дне“, М. Горького, пост. И. Слонова.
5. „Ревизор“, Н. В. Гоголя, пост. И. Слонова.
6. „Разгром“, А. Фадеева и Нарокова, пост. А. Григорина.
7. „Любовь Яровая“, К. Тренева, пост. А. Лазарева.
8. „Мой друг“, Н. Погодина, пост. А. Лазарева.
9. „Князь Мстислав Удастой“, М. Прута, пост. А. Григорина.
10. „Коварство и любовь“, Ф. Шиллера, пост. И. Слонова.
11. Юбилейный спектакль к тридцатилетию сценич. деятельности И. А. Слонова, пост. И. Слонова и А. Лазарева: „Доходное место“, А. Н. Островского (3-й акт), „Коварство и любовь“, Ф. Шиллера (4-й акт), „Николай Первый“, Н. Лернера, (допрос декабристов), „Междубурье“, Курдина (политчас), „Мой друг“, Погодина (сцена).
12. „Егор Булычев и другие“, М. Горького, пост. А. Лазарева.

1933 — 1934 г.

1. „Интервенция“, А. Славина, пост. А. Лазарева.
2. „Гроза“, А. Н. Островского, пост. И. Слонова.
3. „Волчья трона“, А. Афиногенова, пост. С. Муратова.
4. „Бесприданница“, А. Н. Островского, пост. И. Слонова.
5. „Поднятая целина“, по М. Шолохову, пост. А. Лазарева.
6. „Суд“.

- В. Киршона, пост. А. Тункеля.
7. „Чужой ребенок“, В. Шваркина, пост. А. Лазарева.
8. „Гибель эскадры“, А. Корнейчука, пост. А. Тункеля.
9. „Чудак“, А. Афиногенова, пост. Г. Терехова.
10. „Огненный мост“, Б. Ромашова, пост. А. Лазарева.
11. „Мой друг“, Н. Погодина, пост. А. Лазарева.
12. „Без вины виноватые“, А. Н. Островского, пост. И. Слонова.
13. „Коварство и любовь“, Ф. Шиллера, пост. И. Слонова.
14. „Похождения Фань-Шаня“, Ю. Болотова, пост. М. Дубнова.
15. „Любовь Яровая“, К. Тренева, пост. А. Лазарева.

1934 — 1935 г.

1. „Чудесный сплав“, В. Киршона, пост. А. Тункеля.
2. „Волки и овцы“, А. Островского, пост. И. Слонова.
3. „Бойцы“, Б. Ромашова, пост. И. Слонова и А. Тункеля.
4. „Продолжение следует“, А. Бруштейн, пост. А. Тункеля.
5. „Жизнь зовет“, В. Билль-Белоцерковского, пост. И. Слонова.
6. „Предложение“, „Медведь“, „Юбилей“, миссенировка „Ведьмы“, А. Чехова, пост. П. Каргаднова, Г. Несмелова и А. Емельянова.
7. „Вишневый сад“, А. Чехова, пост. И. Слонова.
8. „Часовщик и курица“, А. Кочерга, пост. Г. Несмелова.
9. „Аристократы“, Н. Погодина, пост. И. Слонова.
10. „Укрощение мистера Робинзона“, В. Каверина, пост. К. Тверского.
11. „Дорога цветов“, В. Катаева, пост. Г. Терехова.
12. „Чужой ребенок“, В. Шваркина, пост. А. Лазарева.
13. „Коварство и любовь“, Ф. Шиллера, пост. А. Слонова.

1935 — 1936 г.

1. „Платон Кречет“, А. Корнейчука, пост. А. Тункеля.
2. „Ваграмовая ночь“, А. Первомайского, пост. К. Тверского.
3. „Лес“, А. Островского, пост. И. Слонова.
4. „Труе“, А. Крона, пост. А. Тункеля.
5. „Скупой“, Ж. Мольера, пост. Г. Чесалиной.
6. „Далекое“, А. Афиногенова, пост. Г. Несмелова.
7. „Отелло“, В. Шекспира, пост. К. Тверского.
8. „Живой труп“, А. Толстого, пост. И. Слонова.
9. „Слава“, В. Гусева, пост. А. Тункеля.
10. „Аристократы“, Н. Погодина, пост. И. Слонова.
11. „Укрощение мистера Робинзона“, В. Каверина, пост. К. Тверского.
12. „Без вины виноватые“, А. Островского, пост. И. Слонова.
13. „Волки и овцы“, А. Островского, пост. И. Слонова.
14. „Продолжение следует“, А. Бруштейн, пост. А. Тункеля.

САРАТОВСКИЙ КРАЕВОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР им. КАРЛА МАРКСА

Художественно-творческий состав

А. А. Абрамов	А. Н. Иванов	А. А. Русаков
А. Л. Алексеев	А. В. Калачева	М. В. Сергиевская
Н. Н. Асламазова	Р. Б. Карганов	И. А. Слонов Засл. арт. респ.
Е. Я. Балнев	П. А. Карганов	И. К. Соловьев
Г. Д. Безродная	К. А. Клавдия	А. А. Степная
Д. А. Богданов	Н. П. Коковкин	А. Н. Стрижева
И. П. Бросевич	Л. К. Колесникова	А. А. Сурина
А. П. Бурковский	В. Я. Крупская	Н. И. Сухостав
С. И. Вагин	М. А. Кутузова	Н. В. Таранов
А. Г. Васильев	М. Г. Мальшет	Б. А. Терентьев
Н. М. Воеводина	А. П. Молостова-Бондарь	Г. М. Терехов
В. Г. Гринберг	М. В. Молостов	В. А. Теплова
А. Н. Гусева	И. М. Мочалов	С. И. Тихонов
А. П. Денисов	С. М. Муратов Засл. арт. респ.	П. А. Чайкин
Ю. М. Демир	Г. Н. Несмелов	А. И. Федоров
М. Н. Дубков	Р. И. Нигай	В. М. Федоров
М. В. Емельянова	М. В. Никитайкин	В. П. Шатинова
А. В. Емельянов	А. И. Пятицкий	В. И. Широков
И. Г. Захаров	Н. М. Ростокина	

Заведующий художественной частью, главный режиссер засл. арт. респ. И. А. Слонов
 Режиссеры-постановщики: засл. арт. республики К. К. Тверской, А. В. Тункель
 Очередные режиссеры: Г. Н. Несмелов, Г. М. Терехов, режиссер-администратор
 Я. Н. Решимов

Литературный консультант В. Г. Волин

Художники: Вячеслав Иванов, Т. Д. Лерман, В. С. Никитин, А. П. Рогожин

Композиторы: В. М. Дешевов, Вл. Кашницкий

Заведующий музыкальной частью дирижер Г. К. Ершов

Концертмейстеры: Е. Я. Блюмштейн, Н. М. Цыганова

Суфлеры: В. М. Кононенко, Н. Н. Попперек

Пом. режиссера: Д. С. Макаев, М. Б. Симбирцева, К. Т. Славин

Вспомогательный состав

студенты Саратовского театрального училища
 им. заслужен. арт. республики И. А. Слонова

Технико-монтажный состав:

Декоративно-поделочная часть К. В. Парфенов, электросвет Н. П. Новгородцев, И. М. Тренин, художник-гример И. С. Николаев, костюмы К. Г. Лавдовская, В. Н. Иванов, бутафория-реквизит Н. К. Волков, В. Д. Воронин, мебель В. И. Маринов, М. В. Коновалов, машинист сцены Г. А. Редько

Директор театра А. П. Костин

Пом. директора С. А. Филимонов

Главный администратор Б. А. Горский

Администратор С. А. Веселов

Содержание

Вступительная статья	3
Репертуар: I. Иосиф Кассиль. Советская драматургия	13
II. В. Волин. Классический репер- туар	16
И. А. Слонов. Мысли о работе театра . . .	21
А. Тункель. Радостный путь	26
Актеры о себе	
Г. М. Терехов	31
Г. Н. Несмелов	32
Заслуженный артист республики	
С. М. Муратов	34
П. А. Карганов	35
Н. М. Воеводина	36
И. П. Бросевич	38
А. П. Денисов	39
А. В. Емельянов	40
К. А. Клавдина	41
Р. И. Нягай	42
А. Н. Стрижева	43
Б. А. Терентьев	44
Из прошлого	46
Репертуар 1928—1936 гг.	48
Художественно-творческий и технико-мо- тировочный состав	51

Редактор А. П. Костин

Полиграфтехникум, Москва, Дмитровский, 9
Зак. № 605. Сд. в наб. 20. 7. 36 г. Подп. к печ. 2. 8. 36 г.
Бумага 72×110. Тираж 5000 экзempl. Уп. Главлита Б - 23770

