

М. ЛИТВИНЕНКО, Ж. ПЛИЕВА, И. РУСАНОВ



РУССКИЙ ТЕАТР В ОСЕТИИ

Издательство «ИР»
ОРДЖОНИКИДЗЕ
1971

Под общей редакцией кандидата филологических наук **В. А. Сахновского-Панкеева.**



О т а в т о р о в

*С*толетие русского театра в Осетии — это знаменательное событие в культурной жизни республики. Значение русского театра в духовной жизни горцев отмечали многие дореволюционные прогрессивные деятели. Неоценимо его влияние на развитие и становление профессионального осетинского искусства. И до революции и особенно после установления Советской власти на Тереке русский театр способствовал укреплению интернациональной дружбы трудящихся горцев, приобщению края к передовой русской театральной культуре.

Пропаганда прогрессивной зарубежной и русской классики, лучших произведений советской многонациональной драматургии на сцене русского театра сыграла неоценимую роль в нравственном и эстетическом воспитании нескольких поколений молодежи, трудящихся, интеллигенции Осетии.

С вековой историей театра связаны имена известных деятелей русской сцены В. И. Никулина, П. П. Медведева, И. А. Ростовцева, Н. Н. Синельникова, З. А. Малиновской, М. Г. Савиной, В. П. Давыдова, братьев Адельгейм, П. Орленева и многих других.

Творческий труд нескольких поколений актеров, режиссеров, художников России, театрально-критическая деятельность С. М. Кирова, народного поэта Осетии Коста Хетагурова, начало пути в искусстве выдающегося советского режиссера Е. В. Вахтангова создали неповторимую поэзию театра.

Разнообразные архивные материалы, комплекты доре-



волюционных газет («Терские ведомости», «Казбек», «Терек»), периодических изданий советского периода помогают восстановить общие закономерности, характерные по глубине вековой истории русской сцены в Осетии.

Многие годы посвятил сбору материалов по истории республиканского русского театра один из его старейших актеров В. Н. Дуганский. Ряд афиш, программ, фотографий актеров и сцен из спектаклей сохранились в коллекциях С. Г. Чарского, в книге использованы также материалы личных архивов авторов.

Большую помощь искренне признательным авторам настоящей книги оказали своими воспоминаниями и материалами работавшие в театре в разное время Е. П. Арычева, Т. Г. Бекузарова, А. Ф. Борисов, Т. В. и В. С. Бирюковы, А. А. Барклаевская, К. О. Гетманчук, И. Л. Дубровина, А. В. Карпов, А. К. Кирикова, И. А. Мятелев, Н. Г. Матеосова, И. В. Пушкарева, Н. К. Колесова, В. А. Шаванова, Ю. П. Федоров, а также старейшие театралы К. Л. Алексеева, Е. Е. Окинчец, вдова В. Н. Дуганского — Н. И. Дуганская и др.

Именно это помогло написать очерки истории русской сцены в Осетии, истории, остававшейся до последнего времени почти не изученной и поэтому малоизвестной. Разумеется, биография нашего юбиляра — лишь частица большого целого, страница в летописи русского провинциального театра и советского театрального искусства.

Особенности сценического творчества, проблемы драматургии, существовавшие в масштабах страны на разных этапах общественного развития, находили непереносимое и порой очень четкое отражение в жизни нашего театра. Поэтому знакомство с историей нашего театра может представить интерес для широкого читателя.



ЧАСТЬ

I



По ту сторону октябрьского рубежа

ГОРОД И ТЕАТР

Город Владикавказ начинался с крепости, поставленной царским самодержавием в центре Северного Кавказа, которая долгие годы была важным опорным пунктом русских войск на пути в Грузию.

Владикавказская крепость быстро обрастала мирными улицами и площадями. В 1852 году здесь уже насчитывалось около тысячи домов, более трех с половиной тысяч жителей. В 1861 году, вскоре после окончания Кавказской войны, крепость императорским указом была преобразована в город. Владикавказ стал административным центром новой обширной области — Терской.

В городе оставался большой военный гарнизон. Здесь стали оседать военные, подавшие в отставку. Сюда из центральных областей России устремились предприниматели, купцы, чиновный люд... Начала зарождаться городская интеллигенция. Быстро разрасталось ремесленное население, появились первые рабочие...

И вот в этом молодом городе с населением всего лишь 13 тысяч человек, который год назад еще считался военной крепостью, возникла мысль о театре, о постройке для него общественного здания.

Это была по тому времени смелая мысль. Немало российских городов, более старых, с десятками тысяч жителей обходилось без театров, изредка принимая у себя гастролирующие труппы актеров. Правда, к семидесятым годам в России уже поднимали занавес перед своими зрителями примерно 100 постоянных театров, но только двадцать из них существовали на окраинах страны — в Сибири, на Кавказе, в Средней Азии.

Желание владикавказцев оказалось на первых порах неосуществимым. Город был беден, у него не хватало средств на самые неотложные житейские нужды. Он еще очень мало походил на областной город. Улицы только начинали мостить, по вечерам они погружались в тьму. Четыре церкви, десятки духанов... и ни одной публичной библиотеки —



о ней и не думали. Местная газета стала издаваться только через шесть лет — в 1868 году.

Хороших общественных зданий не было. Даже помещение под благородное собрание — так назывался тогда клуб для привилегированных слоев населения — приходилось снимать в аренду у почтового ведомства.

Богатые люди строили только для себя, их меньше всего занимали заботы о городе. Один из них — городской голова Е. Ф. Лебедев — устроил театр в своем доме. Этот домашний театр, конечно, не мог заменить общественный. Спектакли приезжих гастролеров или местных любителей-актеров могла посещать только избранная публика.

Семь лет продолжались разговоры о строительстве театрального здания. Высказывались всевозможные предложения о том, как найти для этого деньги, отправлялись прошения на имя начальника области Лорис-Меликова — вершителя всех местных военных и гражданских дел. Много надежд возлагалось на Ставропольский театр, на помощь работавших там антрепренеров.

Еще в 1853 году во Владикавказ из Ставрополя приезжала на гастроли труппа антрепренера Зелинского. Об этом сообщил в том же году журнал «Пантеон», выходивший в Петербурге. Очевидно, тогда состоялось первое знакомство обитателей города-крепости с профессиональным актерским искусством. С тех пор встречи с актерами, игравшими в соседнем городе, происходили не раз.

Приехав в Ставрополь, начальник области вызвал к себе антрепренера Фельдмана и заручился его согласием подобрать труппу для будущего владикавказского театра. Фельдман стал торопить городские власти Владикавказа, запрашивать, когда же именно понадобятся его услуги. Он просил: «почтить меня уведомлением, чтобы заблаговременно я бы мог выписать актеров для формирования хорошей труппы».

16 января 1867 года антрепренеру ответили: «вопроса об устройстве постоянного театра во Владикавказе еще не возбуждено». Словом, дело оказалось значительно более сложным, чем предполагали. «Вопрос возбудили», наконец, только через год. Это сделал начальник области, начав проявлять заинтересованность и настойчивость в осуществлении увлекательного для владикавказского общества замысла.

В начале 1868 года Лорис-Меликов отправил в Тифлис царскому



наместнику Кавказа обстоятельную докладную записку. В ней давалась подробная характеристика Владикавказа, подчеркивался его быстрый рост, перечислялись причины, заставившие настоятельно ходатайствовать о постройке театра.

Что же это были за причины? Почему царский генерал, ревностный проводник колониальной политики на Кавказе, стал так радеть о театральном искусстве во вверенной ему области?

Высокие нравственные проблемы его по-настоящему не волновали. Во всяком случае, в докладной записке к царскому наместнику эти проблемы отодвигались на второй план.

Лорис-Меликов доказывал необходимость постройки театра во Владикавказе весьма конкретными, прозаическими причинами, явно желая использовать будущий храм искусства в интересах самодержавной политики.

Подчеркивая, что одну треть населения города составляют лица привилегированных сословий, Лорис-Меликов писал, что они «ограничивают свою общественную жизнь в течение летних месяцев гулянием и танцевальными вечерами в городском саду; в остальное же время года — не всем доступными балами во Владикавказском клубе. Прямым следствием такого ограничения общественных удовольствий является для большей части городских жителей, и в особенности для офицеров, потребность в развлечениях после служебных занятий или посредством карточной игры или беспорядочных оргий, в иных случаях ведущих только к развитию судебной практики».¹

Итак, начальник области радел, прежде всего, о привилегированных слоях населения города, о том, чтоб дать им новое развлечение и как-то пригнать картежную эпидемию, пьянство и разврат, царившие в «избранном обществе». Однако воспитательное значение театра, по мысли царского генерала, этим не ограничивалось.

«Театральный зал, как постоянное место встречи начальников с подчиненными действует благотворно на последних, принуждая их быть строго внимательными в отношении правил общежития». И еще: «Допущение в театр нижних чинов во время представления пьес патриоти-

¹ Архив Северо-Осетинского научно-исследовательского института, ф. 20, оп. Искусство, д. 8.

Так выглядел Владикавказ в конце 60-х годов прошлого столетия, когда в городе, на центральной улице, показанной на снимке, началось строительство здания русского театра.



ческого содержания весьма полезно, как в отношении личного их развития, так и поддержания в них истинной воинской доблести».

Но, пожалуй, самым убедительным доводом в пользу Владикавказского театра для наместника Кавказа — императорского брата — был другой, более важный и злободневный. Лорис-Меликов намеревался использовать русскую сцену в шовинистических целях.

«Владикавказу, так же, как и другим городам Северного Кавказа, выпал жребий быть миссионером в развитии гражданственности и полном обрусении... горских племен». Для решения этой задачи, сознавал царский политик, административные меры бессильны, следовало развивать все формы общественного воздействия и, прежде всего, «русский



театр, имеющий... то громадное преимущество, что в нем единство интересов публики и общение между собой разноплеменных личностей связывается русской речью, в свою очередь составляющей вернейшее средство к скорейшему ассимилированию инородцев с господствующей расой».

Докладная заканчивалась финансовыми расчетами. На строительство требовалось 15 тысяч рублей и в течение 10 лет — субсидия по 2 тысячи рублей в год на содержание труппы.

Пространные выдержки из этого документа приведены не случайно. Доклад начальника области — убедительное свидетельство о добрых и недобрых обстоятельствах рождения русского театра в Осетии.

Наместник Кавказа, обремененный не то балами и приемами, не то заботами о большом крае, ответил Лорис-Меликову только через 10 месяцев. Канцелярия наместника сухо сообщила, что он «приказать изволил... изыскать городские или иные местные средства для предполагаемого театра». Сумма субсидии, которую просил начальник области, сокращалась: в первые два года театру было обещано — по 1700 рублей и в последующие два — по тысяче рублей.

Оставалось теперь «изыскать» средства. Их источник оказался самым невероятным. Театр стали строить на деньги, которые царское правительство выкачивало из вымирающих потомков Золотой Орды — каранагай-едишкульского народа.

С 1853 года на этот народ военное начальство наложило грабительский налог, который должен был идти на содержание Астраханского почтового тракта. Но на содержание постов и ремонт тракта тратились гроши, а остальные деньги оседали в штабе терских войск и, как признавал сам начальник области, «не подлежали никакой отчетности».

Таких денег в штабе оказалось почти 18 тысяч рублей — сумма по тому времени большая и почти достаточная для задуманной стройки. Но порядки, введенные царскими властями на окраине империи, оборачивались произволом и беззаконием. Из 18 тысяч рублей в наличии оказалось только 3717 рублей, 60 1/2 коп. На то эти деньги и «не подлежали отчетности!» Словом, кто был ближе к начальству, тот и протягивал руку за тысячами, каждый рубль из которых был омыт потом и слезами едишкульцев.

С трудом собирали розданные деньги, несколько тысяч рублей так



и остались в безнадежных долгах. Лорис-Меликов, чтоб не запускать начатое строительство, выпросил у наместника разрешение использовать весь налог, собираемый с едишкульцев за 1869 и 1870 годы,— шесть тысяч рублей...

Но и этих денег не хватало. Вновь завязывается переписка между начальником области и канцелярией наместника. Лорис-Меликов не жалеет красок для описания пользы будущего театра — «одного из самых верных средств к образованию и развитию населения». Теперь он самым настоящим образом просит разрешения взять 7 тысяч рублей из земского сбора. Очевидно, от успешной постройки театра зависел уже престиж начальника области в глазах всего города.

Судя по всему, на достройку и оборудование театрального здания шли дотации, отпущенные на содержание актерских трупп.

Что же представляла собой театральная жизнь Владикавказа в год начала строительства театра? Почему долгое время считали 1869 год начальным для русской сцены в Осетии?

Для строительства здания был учрежден особый комитет в составе городского архитектора Унтоня, отставного капитана Русановского — автора проекта и Лебедева — городского головы. Предполагалось, что здание будет построено скоро, к началу 1870 года. Его открытия в городе ждали с нетерпением, интерес к профессиональной актерской игре, естественно, возрос.

Весной 1869 года во Владикавказе гастролировала небольшая труппа актеров под руководством Аркадьева, она показала несколько драм и комедий. Название одной из них известно из газеты «Терские ведомости» — это «Гражданский брак» Чернявского — комедия, которая отнюдь не украшала тогда русскую сцену. Ее автор клеветал на передовую молодежь шестидесятых годов. Спектакли проходили в домашнем театре Лебедева и, судя по газетному отзыву, мало понравились владикавказской публике.

На будущий год в городе гастролировали оперные артисты... Подробностей об этом начальном периоде театральной жизни города, к сожалению, нет ни в архивах, ни в местной газете тех лет.

До последнего времени были неизвестны и подробности о первых сезонах в новом здании театра. Оставались неизвестными даты окончания постройки здания и его открытия. Брошюры и статьи в газетах, по-



священные истории русской сцены в Осетии, содержали много противоречивых данных, неточностей и ошибок. В 1912 году в газетах Владикавказе отмечалось 40 лет со дня первого спектакля в новом здании. А статья о 50-летию театра появилась... в 1923 году.

Один из авторов уже в недавнее время писал, что спектакли начались в еще недостроенном здании, в 1869 году, другие утверждали, что первая профессиональная труппа вообще появилась в городе только в 1873 году. В действительности, как свидетельствуют сообщения газеты «Терские ведомости» за 1871 год, к середине 1870 года возвели только здание; оборудование сцены, внутренняя отделка, ламповое освещение — все это закончили к 1 апреля 1871 года. Театр, рассчитанный на 400 зрителей, обошелся в 24 тысячи рублей. Кстати, так сказать для сравнения и выводов, возведение задуманного тогда собора во Владикавказе — на 1500 душ — должно было обойтись в 60 тысяч рублей...

По распоряжению начальника области была учреждена дирекция театра: Русановский — по хозяйственной части, военный архитектор Гросмани — по художественной и Ениколопов — по сценической и распорядительной. Дирекция решила начать представления немедленно, чтобы больше не испытывать терпения публики.

Директор по распорядительной части сформировал драматическую труппу, «способную, — как отмечала газета, — украсить любую провинциальную сцену». В труппе было двадцать актеров и актрис. Газета представила их своим читателям следующим образом:

«Между артистами выдаются гг. Аграмов и Журин (императорских театров), из них первый — режиссер, за ними следуют г. Прокофьев (комик), г. Великанов (резонер), г. Алеев (играет всякие роли), г. Садовников (играет простачков и танцоров), г. Ларин (играет русских мужиков и приказчиков), остальные играют второстепенные роли. Между артистками же первенствуют г-жа Федорова 1-я (драматическая артистка), г-жа Великанова (играет комических старух и гризеток), г-жа Прокофьева (гризеток и крестьянок), г-жа Владимирова (важных барынь), г-жа Садовникова, г-жа Федорова 2-я и другие — по второстепенным ролям. Г-жа Садовникова, кроме того, танцует русские, малороссийские и польские танцы. В балете участвуют девицы Елизавета и Елена Менцели, в особенности первая».

Таковы имена первых актеров нашего театра и их амплуа, существ-



вовавшие тогда в сценическом обиходе,— многие из них звучат сегодня курьезно.

Быть может, и было некое — впрочем, вполне понятное — преувеличение в оценке труппы, «способной украсить любую провинциальную сцену». Но два упомянутых в перечне имени, бесспорно, гарантируют добрые намерения коллектива. Это — актер Александринского театра Николай Алексеевич Журин, талант которого наиболее полно проявился в драматургии Островского, и, конечно же, Аграмов. Михаил Васильевич Аграмов, в дальнейшем снискавший широкую известность своими постановками в московских и петербургских театрах, уже в те годы был одним из немногих деятелей русского театра, по-настоящему творчески относившихся к правам и обязанностям режиссера. Он заботился и о достойном репертуаре, и о сыгранности актеров, и о тщательности обстановки. Эти требования, сегодня кажущиеся минимальными, тогда осознали далеко не всеми. Владикавказскому театру повезло с первых же дней, в нем воцарилось серьезное отношение к искусству.

15 апреля (по ст. ст.) 1871 года театр впервые поднял занавес. Вот газетная информация об этом, опубликованная 16 апреля в «Терских ведомостях»: «Владикавказский театр, столь нетерпеливо ожидаемый публикой, открыт, наконец, со вчерашнего числа и в тот же день давалось первое представление, на котором игрались «Маскарад» Лермонтова и водевили «Жених из долгового отделения» и «Жена всему вина». В начале хор и оркестр исполнили гимн».

Итак, первый спектакль — «Маскарад» Лермонтова... Новый театр на Кавказе открывается пьесой гордого вольнолюбца, чье творчество так вдохновлял прекрасный и величественный край гор, его смелые люди... Театр открывался пьесой, над которой долгие годы тяготел цензурный запрет. Лорис-Меликов, видимо, не возражал против постановки «Маскарада» — «бархатный диктатор», как потом прозвали его в России, хотел выглядеть в глазах общества либералом.

Что касается водевилей, то в ту пору они были непременной частью каждого спектакля.

Водевиль радовал зрителя, его с увлечением играли актеры. Привлекала не только сама театральная природа водевиля, где герои непременно переходили от слова к пению и танцу, привлекал и нравственный климат многих произведений водевильного жанра. Непритязатель-



Здание русского театра во Владикавказе С н и м о к 1 9 1 3 г о д а



ный водевиль подчас говорил о жизни ту нелегкую правду, которую не так-то просто было сыскать в творениях «большой» драматургии. Геро-ем русского демократического водевиля стал «маленький человек» с его болями, обидами и редкими радостями. И у зрителя такой водевиль нередко исторгал не только смех, но и слезы.

«Публика рыдала, смотря на несчастного Ладыжкина, поставленного в комическое положение, но переживающего глубоко драматические моменты», — так вспоминает мемуарист впечатление, которое производил в водевиле «Жених из долгового отделения» великий русский актер А. Е. Мартынов. Автор этого водевиля драматург и актер И. Е. Чернышев был человеком передовых убеждений, близким к сатирическому журналу «Искра». Весьма показательно, что из многих сотен водевилей устроители владикавказского театра избрали именно пьесу Чернышева с ее горьким юмором, с ее сочувствием к «маленькому человеку.»



Жизнь оказалась в противоречии с замыслами начальника области, с целями, которые он ставил перед сценой...

ТРУДНЫЕ ПОБЕДЫ, ГОРЬКИЕ ПОРАЖЕНИЯ

В первый же сезон театр завоевал город... Теперь уже не только избранная публика посещала спектакли — существовал раек, который открывал тропу к искусству для обыкновенного служивого, трудового люда, для учащейся молодежи...

Газета в праздничном тоне отмечала рецензией или заметкой почти каждый спектакль — ведь речь шла о небывалых культурных событиях в городе. «Спектакль за спектаклем следуют на нашей сцене, — так начинался отчет о бенефисе режиссера Аграмова, — и надо отдать должное, полную справедливость распорядителям и труппе, чем дальше, тем с большим успехом».

Актеры показывают «Пучину» Островского и «Свадьбу Кречинского» Сухова-Кобылина. Конечно, идут и модные мелодрамы, и пустынькие водевили — театр вынужден был ориентироваться на разные вкусы.

Сезон закончился в августе. Пожалуй, только Лорис-Меликов и его окружение остались недовольными итогами сезона. Последовала административная мера — Лорис-Меликов назначил директором театра не кого-нибудь, а правителя своей канцелярии полковника Смекалова, так сказать, по совместительству, для наведения должного порядка... Через некоторое время в помощь ему к управлению театральным делом приставили еще одного полковника — Сафронова и откупщика Корганова.

Прежнее руководство, надо полагать, не оправдало доверия начальства. Все расчеты теперь возлагались на двух полковников и владельца винокурного завода.

Трудной была судьба русского провинциального театра. Много преград стояло на пути к тому, чтобы честно выполнить свое назначение, быть, по словам Гоголя, «кафедрой, с которой можно много сказать миру добра». Полицейский надзор и тупое начальство, унижительная зависимость от кассы, от богатой публики, поток бездарных, пустых и пошлых пьес, порой профессиональная беспомощность актеров...



Горечь этой судьбы владикавказский театр познал в полной мере; особенно трудно пришлось ему в годы своего становления.

Второй сезон начался в том же 1871 году, в конце осени. На сцене вместе с драматическими спектаклями появилась оперетка, захлестнувшая все театры России,— зрелище легкое и далекое от общественных проблем... В газете появляются глубокомысленные советы, явно подсказанные сверху: «давать серьезные вещи изредка, и с самым строгим выбором: преимущественно же предлагать публике пьесы комические, живые...»

Так и стали делать, но произошла странная история. Театр, который охотно посещался летом, начал пустовать. Рецензенты отмечали, что «актеры из кожи лезут, чтобы расшевелить публику», и все без толку... Очевидно, причина этого была и в репертуаре и в самих актерах, в их тусклой, неинтересной игре.

Новую труппу набрали с таким расчетом, чтобы одни и те же актеры могли играть и драму и оперетту. Но из этого добра не вышло. Даже у неискушенных еще зрителей Владикавказа вызывала недоумение манера игры многих актеров. Одного из них рецензент «Терских ведомостей» критиковал за «вращение глазами, ломку своего корпуса, искусственную позытуру, поддельные придыхания, шумные втягивания в себя воздуха в момент сильного душевного переживания». Не трудно представить, как этот актер вел свои роли...

На третий сезон удалось заполучить несколько талантливых актеров и актрис. Публике и рецензентам понравилась К. О. Лукашевич, обладавшая хорошей сценической внешностью, приятным голосом, умением играть искренне и просто. Эта актриса, в 70-х годах прошлого века только начинавшая свой творческий путь, оставила заметный след в истории русской провинциальной сцены. Она вскоре стала режиссером и проявила на этом поприще театральную культуру, взыскательность, помогала актерам проникнуть в существо изображаемых персонажей. Известный театральный деятель А. А. Синельников, работая с Лукашевич, воспринял ее режиссерские методы, считал себя ее учеником; нравился владикавказской публике и комик Ф. К. Эрберг. Оперетты с участием Лукашевич и Эрберг имели шумный успех.

Кроме оперетт, труппа, с одобрения своих хозяев, ставила главным образом переводные мелодрамы, уведившие зрителей в сторону от рос-



сийской действительности в мир пустых и вздорных страстей, сомнительных любовных переживаний.

Словом, за взлетом в первом сезоне последовало падение... Но даже ориентация на «чистую развлекательность» не спасла театр от денежного краха — ожидаемых сборов не было. После второго сезона для расчетов с актерами не хватило 1700 рублей. Начальник области поторопился передать беспокойное хозяйство сцены в ведение городской управы и взвалить на нее образовавшийся долг. Последовали упорные поиски денег на содержание прогоравшего театра. Выпустили акции, чтоб отдать все дело в частные руки, собрали таким образом 5 тысяч рублей, но и они не спасли положения.

Начальник области стал хлопотать субсидию еще по крайней мере на 4 года, всячески доказывая наместнику Кавказа полезность театра, его цивилизующее значение.

«Театр во Владикавказе,— писал он,— составляет действительную потребность. Не говоря уже о всех служащих, его стали посещать здешние купцы, мещане, и в дни праздников простой народ; более развитые горцы, приезжая по разным делам в город из мест своих жилиществ, охотно идут в театр».

Наместник, хоть и с оговорками, разрешил все же выдавать Владикавказскому театру субсидию в тысячу рублей еще 4 года. Но этих денег не хватало. Как свидетельствуют архивные документы, за сезон 1873—74 годов образовался дефицит уже в 2600 рублей. Его пришлось покрывать за счет особых сумм начальника области. Театральные горельцы и актеры, чтобы как-то выходить из затруднительного положения, навещали богатые дома и выклянчивали там деньги за абонированные ложи и места в партере.

Но так или иначе театр существовал. В сезоне 1873—74 годов сцена была вновь отдана оперетте. Местная труппа поставила почти все модные оперетты того времени — 20 премьер за сезон: «Синюю бороду» Оффенбаха, «Чайный цветок» Лекока и многие другие. Постановки, видимо, не отличались особыми достоинствами. Печать отмечала, что в них оказалось «много размахистого при очень ограниченных материальных средствах и скромных силах».

Но было в этом сезоне и нечто примечательное, интересное для характеристики города. У владикавказской сцены проявилось одно пре-



имущество перед многими другими провинциальными театрами — в городе существовал симфонический оркестр Терского казачьего войска под управлением опытного музыканта и композитора И. И. Фальба. Оркестр этот стал, по отзывам владикавказцев, украшением театра.

Все оперетты шли в сопровождении сравнительно большого коллектива местных музыкантов и это, естественно, поднимало художественный уровень спектаклей. Ведь оперетта — это, прежде всего, музыка.

Оркестр Фальба часто играл в театре и во время драматических спектаклей — в антрактах, это вошло в традицию. Бывало в последующие годы, что опереточные труппы приезжали в город со своими большими оркестрами. Местные музыканты непременно включались в них, и печать с понятной гордостью отмечала, что «теперь музыка звучит гораздо лучше».

В том же сезоне выявилось еще одно любопытное обстоятельство. Люди, ждавшие от театра не одного лишь бездумного развлечения, стали проявлять законное недовольство. Их поддержала и газета, заявив, что публика «ждет постановки серьезных пьес русской классики — Гоголя, Грибоедова, Островского».

Оперетта не исчезла из репертуара очередного сезона, но шла уже гораздо реже — под аккомпанемент продолжавшихся критических замечаний в печати.

Многие из владикавказских журналистов прошлого века, выражая волю демократических зрителей, настойчиво выступали в защиту высокой общественной миссии театра.

В сезоне 1874—75 годов, не устаивая оценками опереточные спектакли, рецензенты не оставляли без внимания ни одной постановки драм и комедий. А на сцене шли вещи действительно достойные всеобщего внимания и поддержки: «Гроза» и «Лес» Островского, «Разбойники» Шиллера, «Горькая судьбина» Писемского...

Каждая из них в той или иной мере развивала общественное самосознание, разоблачала деспотизм, продажность и безнравственность «темного царства». Пьеса Шиллера учила ценить и любить свободу, в «Грозе» звучал гневный социальный протест. Это произведение стало в свое время предметом страстной полемики, какой еще не знала история русской литературы...

Владикавказскому театру в этом сезоне, его актерскому составу,



как писали в «Терских ведомостях», «могут позавидовать очень многие из провинциальных сцен». В труппе работали артисты императорских театров Л. И. Соколов, любимица публики артистка К. О. Лукашевич. О Соколове, о его комедийном таланте и мастерстве газета поместила обстоятельную, большую статью. По-прежнему рецензенты высоко оценивали игру Лукашевич.

...Сезон, отмеченный более серьезным репертуаром и профессиональной актерской игрой, дал небывалый сбор — 18 тысяч рублей.

А потом — снова невзгоды... Городская управа поручила театральному антрепренеру Федорову сформировать труппу, пообещав ему 3000 рублей субсидии. Но дела у Федорова пошли так плохо, что в середине сезона он объявил себя несостоятельным и уехал, бросив приглашенных актеров, если и не на произвол судьбы, то во всяком случае на милость дирекции.

Спектакли продолжались, за сезон их было 80. Ставилась и классика: «Бешеные деньги» Островского, «Ревизор» Гоголя... Но что-то в театре не ладилось, сборы оказались плохими. Впрочем, причины этого были далеко не местные.

О том времени артист В. Н. Давыдов писал в своих воспоминаниях: «Общее безденежье», однако, сильно сказывалось на театре. В иных городах театры просто пустовали, и финал многих антреприз... разыгрывался в камерах мировых судей».

Общее безденежье... А тут еще началась война с Турцией. Военные действия развернулись за Дунаем, но и закавказская граница с Турцией была беспокойной... Через Владикавказ потянулись войска, пошли обозы с продовольствием и боевыми припасами. Театр два года пустовал. Только изредка здесь ставились спектакли любителей и гастролеров.

В запустение пришло и здание театра: газета с горечью отмечала, что зал стал похож на сарай, крыша протекала...

Так прошло первое десятилетие в истории Владикавказского театра. Подводя итоговую черту его взлетам и падениям, трудно, конечно, сказать, в какой именно мере удалась замыслы Лорис-Меликова приспособить сцену к потребностям привилегированного общества Владикавказа. На самом деле, хорошо ли подействовали на подчиненных их постоянные встречи в зрительном зале с начальством? Но что касается



борьбы с эпидемией картежной игры в военных и других весьма «порядочных» кругах общества, то на этот счет есть документальные данные. Увы... по отчету «благородного собрания» за сезон 1879—1880 годов расход карт составил 1175 дюжин!

БУДНИ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ СЦЕНЫ

Русская сцена в Осетии нередко теряла свое общественное звучание, платила тяжелую дань времени, угождая вкусам власти имущей публики. На этот скользкий путь театр все время толкал его хозяин и попечитель — городская управа. Получив от военного начальства новый, единственный в своем роде культурный центр, отцы города заботились только о том, чтобы он давал как можно больше сборов. Прежде всего касса, а потом уже все остальное.

А когда в восьмидесятых годах Владикавказский театр начал, наконец, становиться на ноги, окреп, попечители из управы стали бойко торговать сценическим искусством в розницу и оптом...

Вокруг театра забегали, засуетились разного рода торгаши и дельцы — одни, не скрывая денежных, предпринимательских расчетов, другие под видом любителей, покровителей искусств. Кто наживался, кто прогорал...

В числе первых «покровителей» искусства оказался местный делец из купцов Купман. После застоя в театре, в 1880 году он взял на себя обязанности антрепренера. Выпросив у городской управы ежегодную субсидию в 3500 рублей и приступив к делу, о котором он не имел никакого представления, он громогласно заявил о новой эре в истории Владикавказского театра.

На первых порах Купману удалось вовлечь в труппу известного в то время актера и режиссера Н. С. Песоцкого, до этого работавшего в Ставрополе и Тифлисе. Он ставил «Гамлета» Шекспира, «Горе от ума» Грибоедова, «Грозу» Островского, сам выступал в главных ролях. В этом сезоне во Владикавказском театре работал молодой Н. Н. Синельников, покорявший публику талантом опереточного актера.

Однако уже в следующем сезоне в труппе, набранной Купманом, начался разлад, спектакли не ладились, публика снова охладела к театру.



Владикавказскую сцену удалось поднять только новому антрепренеру — опытному в этих нелегких делах и энергичному М. М. Горскому. Репертуар у него был пестрый, на все вкусы, публика шла... Горский взял театр без всякой субсидии от городской управы, и не прогорел. Тогда управа уже захотела иметь свой куш от искусства, ставшего доходным...

Дума избрала специальную комиссию, чтобы решить, кому же отдать сцену на сезон 1884—1885 гг., а главное — на каких условиях. Появилось несколько претендентов — солидных театральных работников и сомнительных, случайных людей.

«Большинство членов комиссии, — как свидетельствовала газета, — редко даже заглядывают в театр, мало им интересуются. Любители его опасаются, что большинство членов комиссии пожелают взглянуть на антрепризу с чисто коммерческой точки зрения, и отдадут сцену тому, кто даст думе больше выгод. Им важно коммерческое, а не нравственное значение театра»...¹ Газета ратовала за Горского, который навел порядок в театре, аккуратно рассчитывался с актерами, стал устраивать даже общедоступные спектакли. А городская управа все тянула и выгадывала, вызывая возмущение у общественности: «Не знаешь, чему удивляться: полной ли безответственности гласных думы перед ее главными воротилами, или беззастенчивости этих воротил, издевающихся над интересами общества»².

Воротилы пренебрегли общественным мнением — сцену отдали за 700 рублей в год на откуп некоему Викторову — нечистоплотному дельцу из театрального мира... Итог его сезона — 97 спектаклей, из которых 43 оперетты, 28 трескучих мелодрам. 5 раз шла оперетта «Бокаччио» и по одному разу «Горе от ума» и «Ревизор»...

Хозяевам города не было дела ни до репертуара, достойного высокого сценического искусства, ни до самого здания, в котором давались представления. «Терские ведомости» отмечали, что оно «не удовлетворяет самым снисходительным требованиям, грязно до такого состояния, что брезгливому человеку иногда войти в него противно.

¹ Газ. «Терские ведомости», № 12, 1884.

² Там же.



Штукатурка обвалилась. Холодно. Барьер, отделяющий музыкантов от партера, того и гляди обрушится на первый ряд. Костюмы просто невозможны... Всякая иллюзия теряется, когда артист поворачивает к вам продранный рукав...»¹

Чтобы избавиться от бесконечных и надоедливых хлопот о театре и вместе с тем заполучить немалые деньги, дума сдает его в аренду на 10 лет. Кто же он, этот арендатор, в руках которого оказалось ценное общественное достояние?

Житель гор. Владикавказа, купец 2-й гильдии Белло, обладая предпринимательской жилкой, сначала пытался нажить капитал с помощью иконописной мастерской. Затем он организовал производство каменных плиток для городских тротуаров. Но все это Белло не удовлетворяло. Он бросил тротуарные плитки «ради искусства» и первым делом запросил у подвернувшегося антрепренера 5 тысяч рублей за сезон.

Обязанный отвечать и за подбор труппы, за ее профессиональный уровень, и за декорации, и за костюмы, и за помещение, Белло заболел исключительно о своем кармане. И делал он это так беззащитно, что вызвал возмущение всех честных людей города.

«Объявленная новая декорация работы г. Белло, к сожалению, оказалась каким-то старым отрепьем», — писали в «Терских ведомостях». Крыша вновь стала протекать. Несколько сот костюмов театрального гардероба пришли до такой степени в ветхость, что их оставалось только сжечь.

Арендатор выбирал антрепренеров поговорчивей, в сценические дела, в репертуар не вмешивался, ибо ничего в них не понимал. Доходы, получаемые от театра, дельца не удовлетворяли, и он начал заниматься поборами с актеров.

Пять лет городская дума терпела невежественного проходимца, смотрела сквозь пальцы на его вредное, корыстное отношение к аренде. Только в 1894 году, под нажимом общественности, городская дума занялась обсуждением «деятельности» арендатора.

Многое пришлось придать гласности. Один из членов думы заявил на заседании, что контракт, заключенный с Белло, возмутителен: «Чтоб

¹ Газ. «Терские ведомости», № 77, 1890.



составить подобный документ, нужно быть способным все городское состояние отдать в первые попавшие руки». Выяснилось, что для многих «отцов города» интересы сомнительного дельца гораздо выше, чем нужды города и права актеров. У Белло оказалось много защитников из числа ему подобных. И все же по докладу думской комиссии контракт с арендатором большинством голосов был расторгнут.

После этого театром стала ведать специальная комиссия, но дяляческий, коммерческий дух в отношениях городской управы к сцене остался, по существу, прежним...

Как-то одному актеру-бенефицианту преподнесли в подарок... билет государственного банка. Последовала ироническая реплика рецензента: «Раз театр... коммерческое предприятие, то и подношения публики должны приравняться к его практическим идеалам».

Здание Владикавказского театра только в советские годы было основательно реконструировано, расширено и приведено в порядок, достойный учреждения искусства. Раньше в городе шли об этом только разговоры и составлялись проекты. Вся его дореволюционная история полна жалоб на плохое содержание здания, на различные неустройства, порой анекдотичные.

Дореволюционная публика первых рядов партера и лож, как известно, считала хорошим тоном опоздать к началу спектакля. На сцене уже шло представление, а в зале стоял шум, скрип стульев. В сезоне 1880—1881 гг. шум в театре стал особенно невыносимым. «Главное участие в этом шуме,— с полной серьезностью писала газета,— принимает входная дверь в зал — поющая, с которой до сих пор не могут справиться ни актеры, ни дирекция. Эта ужасная дверь при каждом ее движении визжит и-стонет».¹

А вот факт, который относится уже к началу нашего века — к сезону 1907—8 гг. Театральная комиссия, кое-как заботясь о зрителях партера, наводя внешний порядок в фойе, где в антрактах прогуливалась «чистая» публика, не удаивала своего внимания раек. «Около пяти лет,— сообщалось в печати,— никаких улучшений для посетителей галерей и балкона не делалось. Там, где можно разместить 8—10 человек, сидят 12—15...»

¹ Газ. «Терские ведомости», № 102, 1880.



Принцип: побольше получать от театра и поменьше тратить на него — приводил на практике не только к «поющей» двери и беспорядкам в райке. Он приводил к тому, что сегодня мы называем халтурой. В погоне за кассой ставилась бульварщина, новые пьесы шли с одной-двух репетиций. Все это неизменно заканчивалось неприятностями для гореслужителей искусства.

В сезоне 1897—98 гг. прогорел антрепренер Маврин, ставивший, по отзывам печати, «пьесы, подорвавшие доверие зрителей к театру». Актеры играли так плохо, не зная ролей, что обесмысливали даже классические вещи, изредка появившиеся в репертуаре. Маврин бежал из города от долгов...

Публика не раз освистывала актеров за пренебрежение профессиональной честью.

В сезоне 1898—99 годов представления давало товарищество актеров под руководством М. С. Савиной. Театральная комиссия вынуждена была расторгнуть с ней контракт. В акте подробно перечисляются причины этого: «часто повторяющееся незнание артистами своих ролей, дошедшее в одном случае до того, что артист, исполнявший роли Стикса и Орфея в одной и той же оперетте «Орфей в аду», едва начав свой номер, ушел со сцены со словами: «извините, не могу», а вышедший после него исполнитель роли Плутона пытался спеть арию Стикса и, не окончив, ушел со сцены». В акте отмечалось «появление артистов не только в коридоре, но и на сцене в нетрезвом состоянии, позволяющих себе в стенах театра неприличную ругань...»

В дореволюционной жизни любого провинциального театра России все это было нередкостью. Случалось еще более нелепое и обидное — и не по вине актеров...

Однажды в театре произошла история, о которой потом долго с возмущением говорили в городе. Начался очередной спектакль. На сцене появилась опереточная героиня, артистка А. Н. Антонова, встреченная аплодисментами зала.

Публика полюбила актрису. Труппа в сезоне 1884—85 гг. была посредственной, репертуар — далеко не блестящий. Но Антонова умела держаться на сцене, хорошо пела и танцевала, играла с увлечением. Ее появления на сцене всегда ждали с интересом.

В этот вечер, когда она запела, из передних рядов партера разда-



лись свистки, шум, выкрики... Зрительный зал стал негодовать на виновников беспорядка, но они не унимались.

Актриса в смятении остановилась, потом заметалась по сцене, снова запела, тогда шум стал еще больше. Она упала без чувств. Дали занавес...

Оказалось, что накануне Антонова посмела отказаться отужинать в ресторане в компании именитых, богатых бездельников. И они не простили «комедиантке» дерзкого своеволия.

Когда через полчаса вновь поднялся занавес и снова появилась Антонова — дрожащая от боязни нового скандала, зрительный зал встретил ее бурей аплодисментов.

Отверженные «поклонники» неподкупной актрисы не посмели продолжать расправу, но безнаказанно оставались в зале до конца спектакля и держались нагло, вызывающе.

Местная газета с возмущением описала происшествие в театре, выразила жертве «поклонников» свое сочувствие и полную поддержку. Но... журналист, писавший об этом, удивлялся, почему, мол, полиция бездействовала, не призвала к порядку виновников, а сам, между тем, назвать имена их не посмел. Видимо, бесчинствующая компания оказалась неуязвимой и для полиции, и для печати.

Закончилась ли расправа над актрисой скандалом в театре? Нет, обиженные господа не унимались...

В те дни уже был объявлен бенефис Антоновой. Он состоялся, и город еще не видел такого шумного успеха на сцене. Бенефис превратился в манифестацию приверженцев театра и бескорыстных поклонников актрисы.

Подарки, цветы, овации после каждой исполненной бенефицианткой арии, после каждого ее танцевального номера... Обстановка сложилась такая, что зрителям, которые захотели бы подлить ложку дегтя в бенефисную бочку меда, пришлось бы плохо...

После спектакля толпа зрителей ждала актрису у выхода и проводила ее до дому, освещая путь бенгальскими огнями...

Прошло несколько дней после бенефиса и Антонова, оставив труппу, бежала из города. Что произошло за это время — точно не известно. Можно только предполагать, что виновники позорной истории подкупили антрепренера Викторова — мелкого дельца, не обремененного какими-либо



нравственными нормами. Он взялся за обработку упрямой актрисы и предложил ей либо покориться своей участи, либо остаться в середине сезона без работы. Антонова предпочла последнее...¹

Причина исчезновения актрисы не осталась тайной, и город снова заговорил о постыдном поведении богатых кутил и антрепренера.

Надо было как-то разрядить обстановку, скомпрометировав Антонову, и за эту неблагоприятную задачу взялся антрепренер. По его указке актеры Биязи и Валентинов начали со сцены петь поносные куплеты об актрисе. Тогда было принято в опереточных спектаклях вставлять в арии комиков в общем безобидные стишки на местные темы. Но клеветать со сцены на своего же товарища по труппе, чернить его имя, чтоб обелить разнузданных господ, — это было необычно даже для тогдашних, отнюдь не очень строгих нравов провинциального театра.

Журналисты «Терских ведомостей» решили, наверное, проучить актеров, избравших высокую сцену для низкой клеветы. Они отчитали приспешников Викторова за недостойное поведение, а затем стали критиковать их игру в довольно резких выражениях.

Обнаглевший Биязи, чувствуя за собой поддержку не только антрепренера, но и верхушки города, ответил руганью со сцены. В глупейших куплетах он стал публично издеваться над рецензентами, называя их «остолопами» и «скотами».

«И это в храме искусства, изящества и нравственного воспитания!» — восклицала после этого газета.



В дореволюционной жизни актеров, в их быту и труде, в нравах, существовавших за кулисами, было много тяжкого, несправедливого. Нередко они попадали под власть корыстных людей, эксплуататоров сценического труда, подвергались унижениям в тогдашнем обществе... Заработки были временные — только на сезон и непостоянные — все зависело от сборов.

В 1896 году во Владикавказе умер старый провинциальный актер Соколов, до последних своих дней работавший в местной труппе. Некролог

¹ Газ. «Терские ведомости», № 84, 1884.



о нем, напечатанный в «Терских ведомостях» — беспристрастное свидетельство о тогдашней актерской участи.

«Если из 40 лет театральной деятельности считать 10 лет хороших, то это будет очень и очень немало (мы разумеем те 10 лет, в которых сполна получалось жалование). Стало быть, остается 30 лет борьбы за насущный кусок хлеба, борьбы ужасной... у покойного была большая семья — жена, два сына, шесть дочерей...»

Тяжелая, бесправная, подвижническая жизнь русского провинциального актера часто с большим сочувствием освещалась в российской печати. Но царская власть была глухой к общественным тревогам, и жизнь актера в своем существе оставалась без изменений вплоть до Великого Октября.

В 1889 году в столичной печати появилась нашумевшая статья о служителях театрального искусства. «И в крупных городах, — писал автор, — нет сборов, актеры терпят лишения. А в более мелких — актеры и актрисы «пустынничествуют» и питаются акридами».

На эту статью немедленно откликнулись «Терские ведомости». Местный журналист начал с того, что не без гордости отметил: «У нас актеры не «пустынничествуют». И на самом деле, не в пример многим другим театрам России, владикавказская сцена и выступавшие на ней актеры существовали сравнительно прилично.

Местная публика любила театр, а приезжим актерам нравились город, его гостеприимство. И не случайно, что с каждым годом все больше антрепренеров, притом известных в стране, предлагали городу свои услуги. На один из сезонов в конце прошлого столетия претендовало семь антрепренеров.

Но дальше тому же журналисту пришлось с горечью признать, что касса театра довлеет надо всем, что ради сборов антрепренерам приходится ставить всевозможные феерии, приглашать на спектакли даже... велофигуристов. Только бы привлечь больше публики и как-то расплатиться с актерами!

Вся система частновладельческого, коммерческого театра толкала актеров на скользкий путь ремесла. Уделом нестойких оказывались богема, интриги...

И, право, чудом кажется, что даже в таких невероятных условиях провинциальная русская сцена и ее истинные служители оставались вер-



**Труппа антрепренера З. Малиновской, успешно работавшая во Владикавказе несколько сезонов. Снимок 1908 года.
З. Малиновская — во втором ряду, четвертая справа.**



ными искусству. Священный огонь творчества, зажженный на сцене самобытными талантами, гуманистами, демократами, если и затухал временами, то затем вновь вспыхивал, разрастался, собирая вокруг себя все новых и новых подвижников театра, борцов за добро и справедливость.

В БОРЬБЕ ЗА ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО

Владикавказский мещанин Вениамин Иванович Никулин в 1911 году был возведен думой в потомственного почетного гражданина. Чем вызвана такая честь, которой обычно удостаивались богатые купцы и предприниматели, от щедрот своих благодетельствовавшие городу?



На этот раз причина оказалась иной, весьма редкой для того времени. Никулина наградили «за полезную деятельность на поприще русского театра».

В конце прошлого века и в начале нынешнего владикавказец Никулин — отец известного советского писателя Льва Никулина — пользовался известностью в театральном мире России. Актер и антрепренер — деятельный и культурный — он побывал во многих городах страны, честно неся свою подвижническую службу провинциальной сцене.

Вениамин Иванович не забывал свой родной город, часто навещал его, три сезона держал здесь театр — с 1895 по 1897 годы, затем в 1899—1900 гг. — помогал местным любителям сцены, вместе с ними участвовал в спектаклях... Он старался показывать владикавказским зрителям хорошие пьесы, новинки сцены, шедшие в Петербурге и Москве; в его труппе всегда были способные, интересные актеры. Антрепренер не скупился на декорации, бутафорию, костюмы.

В один из сезонов в его труппе служили оперные актеры — на владикавказской сцене впервые своими силами ставились «Пиковая дама», «Наталка-Полтавка»...

Никулин приглашал во Владикавказский театр известных гастролеров — братьев Роберта и Рафаэля Адельгейм, Н. П. Россова, украинскую труппу, в которой блистала М. К. Заньковецкая — актриса необычайного, редкого таланта. Так владикавказский зритель приобщался к большому искусству, мог по достоинству оценить подлинное актерское мастерство.

Труппа Никулина познакомила владикавказцев с драматургией Л. Н. Толстого, показав «Плоды просвещения». Ставились пьесы Островского, Гоголя, Мольера... Местная печать все время выражала Никулину благодарность за то, что «он знакомит с выдающимися произведениями драматургической литературы», за то, что «в отношении постановки пьес антрепренеру положительно ни в чем нельзя сделать упрека: он, очевидно, использовал все средства, которые были в его распоряжении, и обставил очередную постановку настолько хорошо, насколько можно было это сделать в нашем театре».

Еще в 1883 году антрепренер Горский стал устраивать общедоступные спектакли по сниженным ценам, чтобы как можно больше привлечь зрителей, расширить круг тогдашней театральной публики. Никулин по-



шел дальше — он стал устраивать бесплатные спектакли для нижних чинов местного гарнизона, для простого народа. Билеты на такие спектакли раздавались в городской управе. На втором бесплатном спектакле актеры Никулина разыграли «Женитьбу» Гоголя — при огромном наплыве необычной для театра публики, встречавшей сценическое представление с восторгом.

Однако, как и надо было ожидать, инициатива Никулина не пришлась по вкусу властям. А сам антрепренер зависел от кассы, и бесплатные спектакли прекратились...

Владикавказская публика знала и любила Никулина. Когда устраивались его бенефисы, в театре бывало по-настоящему празднично и торжественно. Рецензент писал однажды, что в бенефис Вениамина Ивановича публика, казалось, «собиралась не смотреть спектакль, а просто, чтобы вещественно доказать свою симпатию Никулину...»

В. И. Никулин настойчиво вел просветительную работу в родном Владикавказе и во многих других городах России. Вот что писали о нем в Московском журнале «Театрал». «Воронежский театр делает отличные дела, наперекор установившемуся мнению, что драмы воронежцы не любят. Оказалось, что для достижения успеха нужна лишь серьезная антреприза, преследующая не одни коммерческие цели. В. И. Никулин, видимо, идет навстречу разумным требованиям публики, особенно заботясь о недостаточных классах, устраивая целый ряд бесплатных ученических и еженедельно-общедоступных спектаклей...»¹



Шли годы. На владикавказской сцене сменялись антрепренеры, актерские составы, обновлялся репертуар. Но каждая очередная афиша, расклеенная по городу, словно продолжала нескончаемый спор о том, что же такое театр... Общественная трибуна или место увеселений для богатой публики... Храм искусства или балаган... Пропаганда передовых идей, отражение настроений протеста против бесправия и лжи, жажды подвига и самопожертвования или воспевание смирения и покорности перед богом, престолом и властью золотого мешка, разжигание низменных страстей...

¹ Журн. «Театрал», № 145, 1897.



Вся дореволюционная история русского театра — это история неутихавшей борьбы двух противостоящих сил — общественного прогресса и реакции. Линия невидимого фронта этой борьбы проходила и через Владикавказ, через его театральную сцену... Она превратилась в арену схваток, приносивших трудные победы и горькие поражения. Все, что происходило в общественной жизни страны, в драматургии и театре, немедленно в той или иной мере отражалось на далекой провинциальной сцене...

В начале 80-х годов прошлого века, после расправы народовольцев над царем Александром II, по всей стране прошла волна реакции. По выражению одного из идеологов самодержавия, нужно было «подморозить» Россию и, прежде всего, ее литературу и искусство, все ее общественные силы.

Театр «подморозили» травлей обличителя «темного царства» великого Островского, твердо заявившего о желании русских авторов «пробовать свои силы перед свежей публикой», писать «для всего народа», ибо «близость к народу несколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать...»

Царские прислужники, ведающие театрами, изгоняли из репертуара пьесы Островского и покровительствовали ремесленническим произведениям «благонамеренных» драматургов — Крылова, Потехина, Шпажинского, Невежина.

Самым плодовитым из этой компании драматургов был В. Крылов, знавший «секреты сцены» и умевший потрафлять вкусам буржуазной публики. Репертуар театров в насмешку стали называть «окрыленным».

Передовая общественность — лучшие представители театрального мира — восставали против такого «окрыленного» репертуара. К чести владикавказских журналистов того времени нужно сказать, что их участие в борьбе за достойный репертуар было настойчивым и энергичным. Местная печать не оставалась тогда равнодушной к репертуару. Причины самых больших невзгод театра — невнимание публики, плохие сборы — журналисты видели главным образом не в изъянах актерской игры, а в том, что ставились неинтересные, ремесленнические пьесы.

Вот что писали в те годы рецензенты...

«Рядом с глубокосодержательными комедиями Гоголя или «Горем от ума» ставятся лубочные произведения современной драматургии,

Афиша русского театра, объявляющая второй спектакль по пьесе Ю. Сумбатова-Южина «Измена». Сезон 1906—1907 гг.

СПЕКТАКЛЬ № 102-а **ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ.** **1907 ГОДЪ.**
ГОР. ВЛАДИКАВКАЗЪ

Дирекція А. М. Каралли-Морцова.

ВЪ ПЯТНИЦУ, 23 ФЕВРАЛЯ

Общедоступный спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЬ

ВО ВТОРОЙ РАЗЪ

ИЗМЕНА

УЧАСТВУЮТЪ: Г-жи Выходца, Ленская, Маяская, Ольга Г. Анисимова, Буродина, Большакова, Дольская, Гурка, Зайтцова, Загоскина, Каралли-Морцова, Молчанова, Саблунова и Строганова.

Режиссеръ А. М. Каралли-Морцова.

Начало въ 8 час. веч.

Преступн. Теркина казньюю войско подъ управленіемъ А. К. ЗИГЕЛЬШМИДТА.

Въ билетѣ можно получить членскій билетъ и тогда открытъ свободный

Касса открыта ежедневно съ 10 утра до 2 ч. дня и съ 5 до 8 ч. веч. и въ дни спектаклей до оконченія

АНОНСЪ. Готовятся къ постановкѣ Новая интересная пьеса **„ТУШЕВЪ“** пьеса въ 3 д. Фелитта.

Директоръ А. М. Каралли-Морцова.



иногда до того бессмысленные, что делается совестно за их авторов». «Крылов, Шпажинский, Суворин и другие — им же имя легион — положительно заполнили нашу сцену до такой степени, что увидеть на ней что-нибудь жизненное, правдивое сделалось почти невозможным».¹

Выражая мнение передовых слоев общества, культурных людей города, «Терские ведомости» резко выступали против диких, натуралистических сцен, неистовых, душераздирающих страстей и переживаний. Критикуя их, рецензент привел содержание пьесы «Набат» Ге — характерного образчика тогдашней мелодрамы: «Героиня любила одного, оказался негодяем, с досады вышла замуж за другого, но этот оказался еще большим негодяем. Тогда она полюбила третьего, но раздумала, решила утопиться. Ее спасли муж и первый возлюбленный. Последний столкнул мужа в воду, а сам застрелился. Героиня умерла от разрыва сердца».

Дальше следовал арифметический подсчет мелодраматических ужасов: в пьесе оказались одно убийство, одно самоубийство, по одному покушению на убийство и самоубийство, один поджог и масса преступлений, о которых говорят на сцене...

Подводя итог одному из сезонов, который провалил, сбежав из города, Маврин, рецензент писал:

«Если антрепренер бежит из города, спасаясь от долгов и кредиторов, то в этом большая доля его вины, а не публики... Делал же еще недавно хорошие сборы Никулин. Почему? Он ставил жизненные драмы и комедии с живыми людьми. А Маврин пичкал публику ерундой».

С горечью отмечает рецензент, что сцена ради хорошего сбора стала превращаться в предмет пустого развлечения, что на ней воцаряются оперетты, кафешантан и прочие «художества». Он предлагает театру «идти наряду с жизнью, отвечать ее требованиям».

Ту же мысль в разных выражениях, по разным поводам газета высказывала много раз, настойчиво... И к этому были основания — волна драматической пошлости и серости то спадала, то вновь захлестывала сцену.

К счастью, в театральном репертуаре тех лет появлялись и такие современные пьесы, которые, не отличаясь особенными идейными и ху-

¹ Газ. «Терские ведомости», № 85, 1890.



дожественными достоинствами, все же представляли интерес для публики. «Чужие» Потапенко, «Старый барин» Пальма и особенно «Горькая судьбина» Писемского проникнуты сочувствием к простому люду, в них есть пафос обличения уродливых нравов и несправедливых порядков.

Почти в каждый сезон по нескольку раз игрался спектакль по роману Б. Стоу «Хижина дяди Тома». И это понятно. Яркая картина позорного рабства негров в Америке вызывала, естественно, глубокое сочувствие всех честных людей России, где только недавно рухнуло крепостное право...

И неизменно владикавказская публика знакомилась с классическими произведениями мировой драматургии. Даже в посредственных труппах, наспех собранных театральными делегами, бывало обычно несколько талантливых актеров, понимавших общественное значение сцены. Публика любила таких актеров, антрепренеры считались с ними, нередко именно по их требованию ставились классические, серьезные вещи.

Владикавказский театр даже в период свирепой реакции 80-х годов ставил пьесы Островского «Гроза», «Без вины виноватые», «Бедность не порок», «Последняя жертва», а также «Ревизор» Гоголя. Шли произведения Шекспира — «Гамлет», «Отелло», Шиллера — «Коварство и любовь», «Разбойники», Мольера — «Тартюф»...

Огромную, поистине благотворную роль в воспитании вкусов зрителя, в утверждении высокой гражданской, этической миссии театра сыграли гастроли крупнейших мастеров русского и украинского театров. В этом отношении Владикавказу посчастливилось — он видел на своих подмостках многих замечательных художников.

«Выехав из Тифлиса (27 спектаклей), я играла по дороге во Владикавказе, Ростове, Новочеркасске, Таганроге и Воронеже без отдыха 17 спектаклей в 19 дней; из вагона на сцену, ночь укладывалась, наутро опять в путь...»

Так писала знаменитая русская актриса М. Г. Савина в 1887 году о своих скитаниях по необъятной стране... Что толкало ее — премьершу императорских театров, женщину хрупкого здоровья, на эти утомительные переезды, в летнюю пору, после зимнего сезона в столице, который, казалось, отнимал все силы?

Не только прозаическая необходимость укрепить денежные дела.



Актеры получали моральное удовлетворение от сознания того, что их с восторгом принимает изголодавшаяся по настоящему искусству многочисленная публика.

Были и маститые гастролеры иного склада — по убеждению и призванию... Они не хотели связывать себя с определенным театром, с обязанностью играть во всех, даже очень слабых пьесах текущего репертуара. Они признавали только шедевры мировой драматургии. Многие годы работая над образами героев этих пьес, они до блеска оттачивали каждую деталь, достигали художественного совершенства.

Гастролеры разъезжали по театрам провинции в одиночку, надеясь на силы местной труппы, или в окружении нескольких своих собратьев по искусству.

Владикавказ принимал именитых гостей из мира искусства с первых лет существования своего театра. Трудно даже перечислить всех, кто гастролировал здесь за 50 дореволюционных лет.

Савина приезжала сюда трижды — в 1887, 1890 и 1900 годах. Пьесы, в которых она выступала перед зрителями провинции, не затрагивали серьезных общественных проблем; но главные роли в таких пьесах, как «Татьяна Репина» Суворина, «Тетенька» Николаева, «Сорванец» Крылова давали богатый сценический материал для талантливой актрисы.

Мастерство Савиной покорило владикавказских зрителей. «Сколько удивительной красоты во всей ее фигуре,— писал рецензент «Терских ведомостей», — в каждом ее движении, в каждой интонации голоса! Какая свобода и какое чувство меры!..»

Великая актриса учила и зрителей и актеров местной труппы понимать прекрасное, воспитывала художественный вкус, требовательность к правдивому реалистическому изображению характера на сцене.

Виртуозное мастерство восхищало зрителей и на гастрольных спектаклях петербургского артиста М. М. Петипа (1894 г.). Он выступал в своих коронных ролях Хлестакова («Ревизор» Гоголя), Бенедикта («Укрощение строптивой» Шекспира), Дон-Жуана из одноименной комедии Мольера...

В театральном сезоне 1899—1900 гг. большим событием были гастрольные роли известных трагиков братьев Адельгейм, отличавшихся подвижнической преданностью искусству. Прежде чем стать актерами, старший



брат Роберт получил диплом инженера, а Рафаил окончил Московскую консерваторию по классу рояля. Затем братья поступили в Венскую консерваторию, на драматическое отделение, выступали в театрах Германии, Австрии, Италии. Слава пришла к ним уже в России, куда они вернулись большими мастерами сцены.

Репертуар их небольшой труппы состоял примерно из десяти классических пьес зарубежных авторов: «Гамлет», «Отелло», «Разбойники», «Кин» и др. Исключение братья Адельгейм сделали только для гоголевского «Ревизора» — пьесы, в которой они играли роли городничего и Хлестакова.

Свое вдохновенное искусство, высокую театральную культуру братья принесли и в далекий от центров России Кавказ, в город на Терреке...

С большим вниманием владикавказская публика и печать встретили и другого известного всей России трагика-гастролера Н. П. Россова. Коронной ролью его был Гамлет. Россов сам сделал перевод текста этой роли на русский язык и создал образ, который покорял своей романтичностью и благородством. В том же романтическом ключе играл он и роль Чацкого.

Не без гордости актер писал в «Терских ведомостях» о том, что он вышел из простого народа. «Прежде чем стать актером, я, бывший пастух, работал слесарем на заводе, потом писцом в земской управе...» Ценой огромных усилий, настойчивости, ломая все преграды на пути, Россов пришел на сцену и завоевал всеобщее признание.

Во время своих гастролей во Владикавказе Россов опубликовал в местной газете большую статью о театральном искусстве. В этой статье он проявил свои демократические устремления, критическое отношение к тогдашней действительности.

Возвеличивая подлинно народный театр, Россов гневно возражал против его опошления, против лицемерия фабрикантов. «У нас стали говорить и писать о народном театре, о его повсеместном устройстве... Многие труппы актеров, и очень порядочные, с наслаждением будут играть в таких театрах, хоть в селах... Никакого исключительно народного репертуара не должно быть, народ поймет все, но...» Самое существенное следовало после этого «но». «Есть некие фабриканты, считающие себя развитыми, устраивающие у себя, на фабрике, народные спектак-



ли... и в то же время позволяющие себе, под сурдинку, сечь своих рабочих. Все эти подобные господа позаботились бы лучше, как бы поспешнее устроить жизнь своих подчиненных... не допуская их работать по 12 часов и более в сутки».¹

И эта статья появилась в 1897 году, в том самом году, когда в Терской области, в Садоне произошла первая массовая организованная забастовка рабочих, решительно выступивших против палочного режима бесчеловечных администраторов бельгийской концессии и 12-часового рабочего дня в шахтах!

Оповещая о спектакле «Горе от ума», в котором должен был выступить Россов в роли Чацкого, газета писала: «Сегодня перестрадаем заодно с ним, видя рассеянных повсюду фамусовых, ловко поддельвающихся к начальству гаденьких молчалиных». В самом деле, легко представить себе, как этот актер-демократ читал со сцены знаменитый обличительный монолог: «А судьи кто?»

Истинным праздником демократического зрителя были гастроли украинских актеров.

На нашей сцене в восьмидесятых и девяностых годах прошлого века выступали М. К. Заньковецкая, М. Л. Кропивницкий, П. К. Саксаганский, имена которых, по словам К. С. Станиславского, «вписаны золотыми буквами на скрижали истории мирового искусства». Но в украинских спектаклях привлекало не только яркое мастерство актеров — на сцене действовали простые люди, с их страданиями и невзгодами, с их надеждами и неистребимым жизнелюбием... Демократизм украинских пьес облагораживал зрителя, заставлял проникнуться уважением к обыкновенному трудовому человеку.

Рецензенты, которые обычно не слишком глубоко вдавались в идейное содержание пьес, на этот раз сочувственно и ясно писали о самом главном. «Украинская драма заслуживает полного внимания и уважения всякого образованного человека...», «мы увидели пьесы, перенесшие нас в народную среду, полные простоты, поддерживающие в публике лучшие гуманные чувства и идеи...»

Именно этим, в первую очередь, и объяснялся огромный успех гастролей украинских актеров. Но осталась, конечно, недовольна «избран-

¹ Газ. «Терские ведомости», №6, 1897.



ная» публика. В городском обществе возникли споры, появились пренебрежительные, высокомерные отзывы о гастролерах с Украины. Газета ответила недовольным обстоятельной, объективной статьей об украинской литературе, язвительно заметив: «Не все то сердце, что бьется под дорогим фракком... И под простой хохлацкой свиткой иногда можно найти гораздо больше и теплоты, и чуткости...»¹

Значительный общественный и художественный интерес вызвали и гастроли Петербургского передвижного драматического театра, которым руководили П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская. Созданный в революционный 1905 год, он сразу завоевал известность в демократических кругах. Высокую оценку творческой деятельности театра дала большевистская газета «За правду» в 1913 году. Она подчеркивала, что театр «постановкой классических произведений русской и иностранной литературы стремится приблизить сцену к пролетариату и освободить театр от унизительной роли места отдыха и забавы для буржуазных масс «образованного общества»².

В 1915 году в городе гастролеровал А. И. Сумбатов-Южин — один из ведущих актеров Малого театра и драматург, пьесы которого, написанные со знанием сцены, часто с успехом шли и во Владикавказе. Во время гастролей он играл главные роли в собственных пьесах — «Измена», «Цепи» и др.

Владикавказ встречал также знаменитых артистов В. Н. Давыдова и В. П. Далматова, труппу итальянской оперы, выдающихся музыкантов, певцов, балерин...

Разумеется, не все гастролеры, как и не все актеры провинциальных трупп, отличались пониманием своего общественного долга, пропагандировали со сцены гуманные идеи. Многим из них было безразлично, что именно разыгрывать на сцене — социальную драму или пошлый фарс. А театр Яворской, к примеру, который также гастролеровал во Владикавказе, играл только пьесы из великосветской жизни, которые писались князем Барятинским — передовые люди того времени называли его произведения «княжеской стряпней».

Но и Россов со своими демократическими взглядами, уж конечно,

¹ Газ. «Терские ведомости», № 18, 1890.

² Газ. «За правду» от 18 августа 1913 г.



был далеко не одинок. Театральная Россия всегда отличалась и талантами и благородными, ищущими правду, полными сочувствия к народной доле сердцами.

НА ПОРОГЕ КОРЕННЫХ ПЕРЕМЕН

Актерские составы, особенно в провинции, менялись часто, не приходилось и думать о творческом лице театра, об ансамбле. Весь расчет был на актеров-премьеров, а на их окружение обращалось мало внимания. В актерской игре закрепились штампы, лишавшие ее подлинного творчества, жизненного многообразия.

Во всем этом сказывалась порочная система театрального дела в стране. Нужна была коренная реформа, и ее осуществили своим замечательным почином организаторы и руководители Московского художественного театра — К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

Школа великого реформатора в искусстве К. С. Станиславского, творческая практика МХАТа оказали огромное влияние на русский театр, подняв его художественное и общественное значение в начале бурного, революционного XX века.

Для провинциальной сцены преодолеть застой в театральном искусстве было, естественно, нелегко, хотя причины этого зстоя многим стали уже понятными. Когда в первом сезоне нового века владикавказская публика проявила равнодушие к театру, местная печать нашла этому правильное объяснение. Почему публика не идет на спектакли? — спрашивали рецензенты, — и отвечали: «Потому, что театр угощает ее бессодержательными и сентиментальными трагедиями, которые давно должны быть погребены в театральном архиве». В этих пьесах «актеры страшно вращают глазами, делают неестественные жесты, вызывают неестественными голосами, полагая, что трагик не должен походить на простого смертного». Рецензенты настойчиво советуют актерам «играть проще, правдивее», как в лучших театрах...

И состояние репертуара, и характер актерского исполнения волновали местную труппу, которой тогда руководила В. Ф. Анчикова-Иванова. Свежая струя исканий проникала и в далекую провинцию. Во второй половине сезона ставится «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого —



пьеса, которой еще недавно с триумфом открылся МХАТ. И Владикавказский театр переполнен. Спектакль повторяется несколько раз, что в ту пору случалось не часто. При переполненном зале идет «Власть тьмы» Л. Толстого. Затем на афишах появляется драма А. Островского «Бешеные деньги».

Печать выражает свое удовлетворение: «Ставьте пьесы серьезных драматургов, и театр будет полон!»

Нелепо было бы предполагать, что тогда же наступили коренные перемены в актерской игре, было покончено с укоренившимися штампами. Однако, как свидетельствовала местная печать, какие-то перемены к лучшему в труппе Аничковой-Ивановой все же произошли. В последующие годы значительно меньше стало упреков по поводу стиля, манеры актерской игры, напротив, многих хвалили за «превосходное, жизненное исполнение ролей».

Сезон 1900—1901 гг. кончается торжественно. На заключительном спектакле не только шумные аплодисменты, цветы и подарки актерам. На сцене с речами, выражая взаимное удовлетворение, выступают антрепренер и представители от публики.

Большими событиями следующих двух сезонов явились постановки горьковских пьес, открывших новую страницу в истории русской драматургии, принесших с собой на сцену идеи революции.

Первый горьковский спектакль Владикавказский театр показал еще в феврале 1902 года. Это была инсценировка «Фомы Гордеева». Газета «Казбек», находившаяся в частных руках, более свободная в своих суждениях по сравнению с правительственными «Терскими ведомостями», подчеркнула главное в горьковском произведении. В нем, писал рецензент, «затронуты новые вопросы устройства настоящей жизни на земле».

В той же газете несколько месяцев спустя появилась заметка о первом драматургическом опыте Горького — пьесе «Мещане». Выказывалось требование к местной труппе как можно скорее показать замечательную пьесу... И премьера «Мещан» состоялась в декабре 1902 года, вскоре после того, как этой пьесе дал сценическую жизнь театр Станиславского... От провинциального антрепренера требовалось немалое гражданское мужество, чтобы решиться поставить эту «крамольную» драму.



Газета «Казбек» продолжала пропагандировать идеи горьковских произведений. Она писала о том, что зритель уходил из театра с мыслью о том, что «в жизни восторжествует и любовь, и справедливость, и свет, и радость, и тогда уже не будут существовать эти хмурые, скучные, погрязшие в суете и пошлости мещане»...

И пьеса, и спектакль, в котором «актеры играли с большим воодушевлением», и сочувственные, хвалебные рецензии, выражавшие мнение передовой публики, — во всем этом находил отражение общий подъем революционного движения в стране.

Вслед за «Мещанами» — «На дне» — страстный призыв к человеческому достоинству, к свободе. Вызвавшая широкий интерес новая горьковская пьеса несколько раз показывается в сезоне 1903 — 1904 гг. в том числе на спектаклях по общедоступным ценам. Затем, уже в годы революции, на владикавказской сцене идут «Дачники», «Дети солнца», наконец, «Варвары»...

Пьесы буревестника революции ставят и любители, которые в те годы каждое лето снимали театр и давали представления для самой широкой публики. В 1906 году приехавший в родной город В. И. Никулин организует народные спектакли. Он ставит в кружке любителей «На дне» и сам играет в спектакле. Многочисленная публика шумно выражает свое одобрение...

Конечно, это одобрение не было и не могло быть всеобщим.

Кампанию против горьковских пьес под явным нажимом начальства повела правительственная газета «Терские ведомости». Ее сотрудники, прежде нередко помогавшие театру выполнять его общественное назначение в годы, предшествовавшие первой русской революции, а особенно после нее, в мрачную пору столыпинской реакции, заняли совсем иную позицию.

Первый же спектакль «Мещан» «Терские ведомости» встретили кислой миной: «длинно», «скучно», «бедность воображения автора»... После просмотра пьесы «На дне», рецензент утверждал, что люди уходят на дно не по вине общества, а исключительно из-за собственной слабости, безволия, из-за «стечения обстоятельств и преступных склонностей»...

«Имели удовольствие видеть» — такой издевательской фразой начиналась рецензия на постановку «Варваров». Надо было во что бы то ни ста-



ло опорочить Горького-драматурга, и потому усиленно подчеркивалась его, якобы, «художественная беспомощность». Горький исписался, твердили рецензенты «Терских ведомостей», внося свою недобрую лепту в травлю великого писателя, которую вела тогда реакция...

Но несмотря на злопыхательские рецензии, имя Горького по-прежнему стояло на афишах Владикавказского театра...

В годы революции внимание и актеров и зрителей привлекали пьесы Чирикова, Найденова, Юшкевича. Несовершенные в художественном отношении пьесы этих авторов, стоявших тогда на демократических позициях, в какой-то мере затрагивали идеи гражданской свободы, выражали протест против неустроенности и несправедливости жизни.

Драма Чирикова «Евреи», в которой показывались ужасы черносотенного погрома, шла на нашей сцене в нескольких сезонах по 3 — 4 раза. Спектакли производили на публику огромное впечатление. Живой отклик у зрителей вызывала драма Юшкевича «Король», в которой проявляется нетерпимость ее героев к капитализму...

Труппа Е. В. Невониной, выступавшая на владикавказской сцене в сезоне 1904 — 1905 гг., дала 64 спектакля. Из них более 30 представляли общественный и художественный интерес — это были постановки пьес Пушкина, Островского, Чехова, Горького (три раза показывались его «Дачники»), инсценировки произведений Салтыкова-Щедрина, Достоевского. Остальное в репертуаре, делавшее его пестрым и противоречивым, — неизбежная дань кассе, буржуазной публике. Ставились и откровенно развлекательные, пошлые вещи, вроде «Клуба холостяков», псевдоисторические пьесы...

Примерно такой же по своему общественному уровню репертуар труппы сохранился и в следующем сезоне, в разгар революции. А затем началось наступление реакции, и это отразилось на репертуаре. Новая труппа антрепренера А. М. Корали-Торцова (сезон 1906 — 1907 гг.) стремилась, однако, как-то удовлетворить жгучий интерес общества к рабочему движению и его проблемам. Она показала модную тогда пьесу, переведенную с французского, «Труд и капитал». В газетных объявлениях печатались интригующие названия действий этой пьесы: «Взрыв», «Забастовка рабочих», «Задачи социализма». Все это, конечно, привлекало зрителей.

Вторая, также переводная, пьеса «Право на жизнь» рассказывала



о рабочих, которые имели свой завод на кооперативных началах и «прогорели», не выдержав конкуренции. Боевого, революционного духа в этих пьесах о рабочих не было, иначе цензура и не разрешила бы их к постановке. Но сама рабочая тема не пришлась по вкусу буржуазной публике. «Терские ведомости» встретили новые постановки в штыки. Правительственная газета насмеялась над актерами, называя подвигом их участие в спектаклях «ерундовых и никчемных, никому не нужных...»

Реакционной печати не нравились не только пьесы о рабочих, ей не пришлась по вкусу и инсценировка по роману Л. Толстого «Воскресение». Стоило ли показывать такой спектакль, в котором действуют Нехлюдов и Катюша, — ведь такие типы составляют в нашем обществе исключение... Таков был смысл рецензии...

Зато сколько восторгов исходит по поводу балов и гала-представлений, которые устраиваются г-жой Колюбякиной — женой временного генерал-губернатора! Еще бушует пламя революции. Отряды карателей в городах и селах области расправляются с повстанцами. Народ бедствует, тюрьмы переполнены, борцы за свободу — в кандалах... А «избранная» публика танцует, веселится, развлекается. Она смотрит в театре лирическую драму и водевиль, живые картины из эпохи Нерона: горящие заживо христиане, танцы гетер, поклонение Бахусу... В заключение танцы с призами, на которые высокопоставленная устроительница вечера просила «господ кавалеров явиться в черной паре и в перчатках».

На театральном горизонте появляются труппа Яворской со своим неизменным репертуаром пьес из великосветской жизни, опереточные антрепренеры... Призывы к смирению, проповедь индивидуализма, смакование «вопросов пола» — все это в избытке стала поставлять драматургия, развращенная реакцией, отбросившая прочь идеи гражданственности, реалистические традиции.

Даже лучшие, самые передовые театры России, гордившиеся своим демократизмом, отступили перед натиском реакции, открыли свои сцены для «модных», упадочнических пьес.

Попадают такие пьесы и в репертуар труппы П. П. Медведева, державшего антрепризу в 1907—1909 гг. Но умелый и опытный администратор, талантливый актер П. П. Медведев не забывал и о славных традициях русской сцены, воспринятых им от отца — знаменитого актера



и антрепренера П. М. Медведева. И в эти годы на владикавказской сцене шли «Мещане» Горького и «Гроза» Островского, и «Братья Карамазовы» по Достоевскому, и пьесы Шекспира, Шиллера, Ибсена, Мольера, Гауптмана... Труппа Медведева отличалась высоким профессионализмом, добросовестным отношением к делу. Из пяти спектаклей в неделю два объявлялись общедоступными, по сниженным ценам.

Художественные итоги сезона удачно сочетались с финансовыми — за 1908—1909 гг. театр дал рекордную цифру дохода—31 000 рублей.

Режиссером в труппе Медведева работал А. А. Туганов — один из первых осетинских профессиональных деятелей театрального искусства. Туганов родился в 1871 году, когда русский театр на его родине впервые поднял занавес. Выходец из семьи богатого, крупного землевладельца, он пренебрег обеспеченной жизнью ради трудного, подвижнического служения сцене... Увлечшись театральным искусством, 19-летний Туганов участвует в любительских спектаклях, затем работает в московском театре Корша, в крупных городах России, сначала актером, а потом режиссером.

В советское время он жил в Баку, был главным режиссером театра им. Азизбекова, ТЮЗа, получил звание профессора, ведя педагогическую деятельность в Азербайджанском театральном институте.

В театральный музей нашего города он прислал автобиографию, репертуар Медведевской труппы, афиши тех лет, свои фотографии в ролях Гамлета и других сценических персонажей.

Добрые воспоминания в истории Владикавказского театра связаны и с именем антрепренера З. А. Малиновской, которая великолепно знала театр и любила его, ценила актеров и как могла берегла их, заботилась о них.

Один из старейших театральных деятелей нашей страны, заслуженный артист УССР А. А. Сумароков в 1910—1911 годах работал во Владикавказе, в труппе Малиновской. В своих воспоминаниях он тепло отзывается о городе, о гостеприимстве местной публики, приводит интересные факты из жизни тогдашнего актерского коллектива и его руководительницы.

«З. А. Малиновская, — пишет А. Сумароков, — была прекрасным руководителем, другом и товарищем артистов. Город Владикавказ — театральный, спектакли проходили хорошо. Мы все обожали театр, ре-



Гамлет — А. Туганов.



месленников среди нас не было. Жили дружно, много работали. Роли учили наизусть. Работая над инсценировкой романа «Братья Карамазовы», актеры сначала основательно изучали произведение. Всем хотелось вникнуть глубже в суть романа, сыграть правду. Театр почитала наша труппа, как храм».

В 1910 году в России отмечалось 50-летие со дня рождения А. П. Чехова, и труппа Малиновской впервые по-настоящему познакомила Владикавказ с его драматургическим наследием. Были поставлены «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», чеховские миниатюры...

Очень немногие провинциальные режиссеры склонны были бы рискнуть на столь смелый шаг — ведь несмотря на шумную славу мхатовских постановок, Чехов все еще оставался репертурным автором. Актерам трудно было играть пьесы, требовавшие совершенно иной, непривычной артистической техники, публике — воспринимать эти пьесы, разрушавшие привычные представления о драме. Неслучайно произведения Чехова редко ставились на провинциальной, в том числе и владикавказской сцене, и не пользовались особым зрительским успехом.



Тем более серьезна заслуга антрепренера Каширина, дерзнувшего показать чеховского «Иванова» еще в 1888 году — вскоре после премьеры в театре Корша и более чем за год до постановки в Петербургском Александринском театре.

Актерам группы Малиновской было, разумеется, легче — они ориентировались на традицию исполнения чеховских пьес, выработанную Художественным театром. И, может быть, не в полной мере, но все же им удалось открыть перед зрителями глубины чеховской драматургии.

Многие из актеров, игравших в том сезоне, как и Сумароков, в советское время стали известными работниками сцены. И. Хованский играл в Московском театре Советской Армии, ему присвоили звание народного артиста РСФСР, Г. Гетманов служил в театре им. Моссовета, а Д. Южанский успешно проявил себя и как режиссер...

Репертуар труппы включал инсценировки классических произведений русской литературы, романов «Обломов», «Анна Каренина» и «Идиот». Шли пьесы Ибсена и Гауптмана. Общественность города торжественно отметила 25-летие театральной деятельности Малиновской, старания которой, как говорили, «сделали нашу сцену неузнаваемой». Для своего бенефиса она выбрала бессмертную комедию Грибоедова «Горе от ума».

Как и все антрепренеры, Малиновская вынуждена была отдать нелегкую дань модным пьесам, буржуазным мелодрамам. Касса была неумолимой...

Режиссер труппы И. А. Ростовцев — сам опытный антрепренер, — продолжая хорошо поставленное дело, снял владикавказский театр на три сезона (с 1911 по 1914 год). Он очень серьезно отнесся к организации народных спектаклей, сделал их общедоступными. Ростовцев объявил, что он будет давать народные спектакли каждую неделю, а также в праздничные дни, и три сезона этот порядок не нарушался. На первый же такой спектакль местная печать откликнулась с большим сочувствием.

«Терские ведомости» объявили: «21 сентября 1911 года — первый народный спектакль, т. е. начало симпатичного дела — дать широкой массе возможность посещать театр. Цены местам назначены ничтожные — от 5 копеек». Еще определеннее и точнее, чем официальный орган, отозвалась на это событие частная либерально-демократическая



газета «Терек»: «Первый народный спектакль показал, что дело это привьется, что есть интерес к театру. Доказано это тем, что зрительный зал был переполнен, и тем, что публика живо откликнулась на все происходящее на сцене». Еще бы! Ведь этой простой публике показывали пьесу «Мещане» Горького!

И дальше: «На спектакле были и рабочие, и солдаты, и прислуга. Была масса в настоящем смысле этого слова». «Совершается большое культурное дело... Явилось желание видеть в театре именно эту публику почаще...»

Для антрепренера и для актеров общедоступные спектакли были невыгодными — не всегда удавалось покрыть даже расходы на их организацию. Но передовые деятели русского театра, стремившиеся быть полезными своему народу, нередко жертвовали ради этого личными интересами.

Подробно об антрепренерах и только вскользь о режиссерах... Современному читателю это, может показаться странным — ведь именно режиссер призван определять идейный и художественный облик театра, пути его развития. Но сегодняшние представления о роли режиссуры неприложимы к тогдашнему провинциальному театру. Режиссура, прочно утвердившаяся на столичных сценах, в провинции была представлена лишь несколькими мастерами — подлинными художниками сцены. Рядовой же провинциальный режиссер был, по словам великого русского актера В. Н. Давыдова, выросшего на провинциальной сцене, лишь «разводящим». Почти все зависело от актеров — от их мастерства и темперамента... Всеми хозяйственными и творческими делами безраздельно управлял антрепренер...

И все же самые культурные, талантливые актеры труппы становились режиссерами; многие из них не только выполняли волю антрепренеров, но и были поборниками реалистического искусства, чутко откликавшимися на прогрессивные общественные веяния.



Нет, замысел организаторов Владикавказского театра приспособить его для развлечения привилегированной публики, для проповеди верноподданнических идей и буржуазной морали — не осуществился. Даже



в пору столыпинской реакции театр не отдавал до конца своих демократических позиций, сохранял, хотя и не в полной мере, свое общественное значение.

А что же произошло еще с одним замыслом — колонизаторским? С попытками использовать русскую сцену в интересах «господствующей» расы, для подавления культур малых народов?

Весь ход исторического развития, его объективные условия обрекли и этот замысел на неизбежный провал.

В столетнюю театральную историю жизнь вписала много страниц о творческих связях русской сцены с культурой Осетии, с ее передовыми деятелями, с народом...

С первых лет существования театра во Владикавказе в его зрительном зале, среди русской публики стали появляться не только представители осетинской интеллигенции, но и, как свидетельствуют документы, многие сельские жители, горцы, приезжавшие в город по своим делам.

Сценическая жизнь увлекала и покоряла многих... И среди увлеченных сценой первым следует назвать имя Коста Левановича Хетагурова — одного из самых замечательных представителей осетинского народа, поэта, публициста и художника, человека широкого круга общественных интересов и художественного творчества. Коста Хетагуров был в числе первых осетин актеров-любителей. В конце 80-х годов прошлого века народный поэт устраивает во Владикавказе спектакли и живые картины — распространное в то время зрелище. Он сам играет главные роли, участвует в создании сценических картин, как художник...

В сезоне 1887 — 1888 гг. Коста работает в русском театре декоратором, оформляет постановку оперетт «Цыганский барон» и «Хаджи-Мурат», феерию «Дети капитана Гранта». В то время, как правило, декорации в русском театре не отличались не только талантливостью, но и добросовестным исполнением. Естественно, что все декоративные работы, выполненные талантливым художником, обратили на себя внимание публики и печати.

«Новая декорация для «Цыганского барона», писанная г. Хетагуровым, исполнена хорошо», — отмечали «Терские ведомости». Также хвалили оформление оперетты «Хаджи-Мурат» — декорации горного аула и ущелья. Полным успехом увенчалась почти месячная работа Коста над постановкой феерии, в которой он, «по образцу столичных театров», пока-



зал экзотические места приключений героев Жюль-Верна. На первом представлении феерии публика три раза вызывала художника на сцену и шумно приветствовала его...

Бескорыстный, исключительно честный, в практических делах неискушенный, Коста работал в театре без всяких предварительных условий. Этим воспользовался нечистоплотный распорядитель труппы и оплатил большой труд художника ничтожной суммой.

На этот раз жульничество распорядителя труппы не прошло даром. В местной печати было опубликовано письмо об этом возмутительном случае. Вместе с теми, кто опубликовал письмо, негодовали все честные люди города...

Исследователям жизни и деятельности Хетагурова не удалось выяснить, чем закончилась эта нашумевшая история. Надо полагать, что Коста был удовлетворен, во всяком случае он не остался в обиде на русский театр и продолжал в нем работать. «Многие декорации,— сообщила в конце 1889 года печать,— обновлены художником Хетагуровым, есть совершенно новые, написанные тем же художником; и очень недурно... Спасибо за них управе». Последняя фраза говорит о том, что заказ художнику на этот раз дала управа, ее театральная комиссия.

Еще через год увлеченность поэта театром открыла новую страницу в его творческой биографии. Коста завершил работу над первым вариантом пьесы «Дуня», в которой он выступил в защиту равноправия женщин.

Осетинская интеллигенция — вне зависимости от профессий и наклонностей каждого из этой среды — проявляла исключительный интерес к русской сцене. Недавно удалось установить, например, этот интерес у известного экономиста Г. Цаголова, автора обстоятельной, ценной работы: «Край беспросветной нужды». Г. Цаголов изредка выступал в местных газетах с рецензиями на спектакли. Но эти выступления, в отличие от обычных рецензий, почти не касались актерской игры. Пьеса, показанная на сцене, была для публициста и экономиста лишь поводом для разговора с читателем о наболевших местных делах...

Так, в 1901 году во Владикавказе гастролировала труппа украинских актеров, которые, как всегда, показывали пьесы из жизни простого народа. Цаголов написал рецензию на пьесу Кропивницкого «Две семьи», которую почти целиком посвятил разбору ее содержания. Он пи-



сал о сельских мироедах-кулаках, об их отвратительном обличье... Развивая тему, Чаголов переходил от пьесы к местной жизни...

Этот видный экономист любил и хорошо знал театральное искусство. Когда в городе отмечалось 40-летие театра, именно он написал большой доклад о его истории, о его нравственном влиянии на народ. Доклад был прочитан перед торжественным юбилейным спектаклем. К сожалению, текст доклада обнаружить не удалось.

С годами завсегдатаем театра стала учащаяся осетинская молодежь, проникавшая на спектакли правдами и неправдами, вопреки препятствиям, чинимым ревностным начальством учебных заведений.

Сначала учащимся категорически запрещалось посещать театр. Запрет отменили только в начале нового века, но и тогда на каждое посещение театра требовалось разрешение пачальства.

Антрепренеры начали устраивать специальные спектакли для учеников, показывая главным образом русскую классику. Билеты стоили недорого. В помещении театра становилось тесно и шумно; для русской и осетинской молодежи такие спектакли всегда были праздниками — что еще могло сравниться с этим увлекательным, культурным развлечением?

Увлеченность театральным искусством, зарожденная в юных сердцах, еще так мало изведавших блага культуры, сохранялась у многих на всю жизнь. Отзывчивость сцены на каждый добрый порыв в человеке покорила многих молодых осетин. Сцена стала их призванием, судьбой, а становление родного, национального театра — жизненным долгом.

Об этом рассказывает в своих воспоминаниях первый профессиональный актер Осетии Б. И. Тотров:

«Когда я, сельский подросток, поступил в городское училище, в моей жизни случилось событие, раскрывшее передо мною окно в чудесный, совершенно неизведанный мир. Новое увлечение затмило в моем сознании все прежние интересы, превратилось в страсть.

Проездом какая-то труппа актеров ставила в городском театре отрывки из оперы «Фауст». Квартирная хозяйка взяла меня с собой в театр, заботливо предупредив: «Что бы ты там ни увидел, не бойся. Это только театр, представление».

И вот я в театре... Открылся занавес. Меня ослепили сцена, театральная обстановка... Яркие костюмы, пение, музыка — все это нахлынуло на меня, захватило и понесло куда-то... С трепетом ждал я появления



«страшного», о котором предупреждала хозяйка. И вдруг яркий огонь вспыхивает на сцене, из него вырастает грозное существо в красной одежде, с рогами...

Я вышел из театра потрясенный виденным. Через неделю или две я снова попал на утренний спектакль вместе со своим товарищем-односельчанином. Шла трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта».

Вскоре мне удалось познакомиться и с замечательными пьесами русских драматургов. Это были «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, «Гроза» Островского...

Я достал пьесы, увиденные на сцене, и по целым дням и вечерам читал их, перечитывал, учил наизусть, декламировал, подражал актерам».¹

Такая же страсть к театру охватила в молодые годы и Е. Бритаева — будущего автора первых пьес, написанных на осетинском языке. Можно сказать, что профессиональный осетинский театр начинался у рампы русской сцены, в зрительном зале...

Русское театральное искусство с его гуманистическими, демократическими устремлениями не подавляло, как того хотели бы проводники шовинистической политики, а, напротив, активизировало и увлекало за собой творческие силы осетинского общества, помогало духовному развитию народа.

Разумеется, рост самосознания осетинского народа, его культуры был вызван многими причинами. Но именно в зрительном зале русского театра рождались смелые творческие замыслы первого осетинского драматурга и первого актера... Именно в этом зрительном зале у многих передовых представителей осетинской интеллигенции появилось стремление создать свой национальный театр...

Примечательны биографии поборников осетинского театрального искусства, жизненные судьбы этих людей. С. Г. Мамсуров, сподвижник С. М. Кирова, один из самых авторитетных руководителей строительства Советской власти в Осетии, стал посредником между Бритаевым и Тотровым, организатором первых представлений на осетинском языке.

Самое горячее участие в осетинском кружке актеров-любителей принимал Андрей Гостиев. Как и Тотров, он мечтал стать профессиональным актером, но революционная борьба вскоре захватила его целиком,

¹ Б. И. Тотров. У колыбели осетинского театра. Орджоникидзе, 1963, стр. 17—18.



отодвинув все остальное на второй план... Он героически погиб в годы гражданской войны на Тереке.

С увлечением играла в любительских спектаклях Надежда Калоева — учительница по профессии, смелая, отважная женщина, посвятившая себя революции. Царские власти сослали ее в Сибирь, на каторгу.

В первых постановках пьес Бритаева «Лучше смерть, чем позор» и «Побывавший в России» участвовал тогда еще гимназист Чермен Биев — будущий большевик, герой борьбы за Советскую власть.

Самоотверженно служил нарождавшемуся осетинскому театру С. Джанаев — друг Коста Хетагурова, революционер, жертва царских репрессий после поражения первой русской революции.

Именно эти люди — самые передовые в народе, революционеры — оказались в среде актеров-любителей, ибо они наиболее ясно понимали, как отзывчива и влиятельна театральная сцена, как велико ее общественное, культурное значение.

Большая творческая дружба, единство замысла связывали энтузиастов и зачинателей национального театрального искусства — первую осетинскую женщину драматурга Розу Кочисову, сына чернорабочего, М. Гогичаева, героя кружка, любимца публики И. Кодаева, Х. Дзанагова — впоследствии профессора сельскохозяйственного института, Г. Хасиева — бессменного суфлера кружка и переводчика на осетинский язык пьесы Л. Толстого «Первый винокур»...

«Все мы, осетинские любители-актеры, — вспоминает Б. Тотров, — были частыми посетителями русского театра, смотрели все его постановки, учились у талантливых актеров, которых немало побывало во Владикавказе. Мы впитывали в себя все лучшее, что давал в то время русский театр»...

В советское время Б. Тотров стал одним из организаторов профессионального осетинского театра и более четверти века нес затем вдохновенную, честную службу родной сцене. И всегда он с благодарностью, с большой теплотой вспоминал русский театр во Владикавказе. Но этот театр не только распахнул перед осетинским зрителем окно в прекрасный мир театрального искусства. Он первым вывел осетинскую пьесу на русскую сцену. Заслуга эта принадлежит И. А. Ростовцеву, ставшему в советское время народным артистом РСФСР. Среди его знакомых и друзей было немало представителей осетинской интеллигенции. Очевидно,



именно они познакомили русского антрепренера с Осетией, с ее народом, вызвали в нем желание связать театр с местной жизнью, поддержать юную осетинскую драматургию.

Ростовцев дружески отнесся к осетинскому драматургу Д. Кусову, который написал в то время свою первую пьесу «Дети гор». Он помогал начинающему автору своими советами и сам поставил его пьесу на русской сцене. Это произошло летом 1912 года. Д. Кусов рассказывал автору этих строк о Ростовцеве, о своих волнениях, о том, как он боялся провала.

«Вдруг,— рассказывал Д. Кусов,— никто не придет смотреть мою пьесу? Но Ростовцев позаботился и о сборах. В день премьеры я направился в театр задолго до начала. Подхожу и слышу: на театральной площади играет оркестр. Подхожу ближе — на площади огромная толпа, собралась, как на праздник. А касса продавала уже последние билеты...»

«Дети гор» — пьеса с несложным бытовым сюжетом, с национальными обрядами, песнями и танцами — имела успех, особенно у зрителей-осетин. Неудивительно — ведь это была осетинская премьера на профессиональной русской сцене!



...Ряд третий, кресло четвертое. Это место в театре принадлежало редакции газеты «Терек». С начала 1910-х годов его часто занимал молодой, скромного вида человек — коренастый, с широким мужественным лицом, с большими, чуть лукаво прищуренными глазами.

Это был Сергей Миронович Киров — тогда журналист, секретарь этой редакции, совмещавший боевую революционную работу с легальными выступлениями в подцензурной печати — очень умелыми и публицистически острыми, посвященными самым волнующим темам дня. С июня 1909 года по октябрь 1917 года он более 1200 раз выступал на страницах «Терека» в разных газетных жанрах. Он писал передовые статьи, фельетоны, очерки, репортажи, обзоры на экономические, политические и литературные темы... На вооружении большевика-журналиста были и театральные рецензии.

Киров любил и понимал театральное искусство, высоко ценил его



общественное значение, его огромные возможности для утверждения новых начал в жизни, для нравственного и культурного воспитания человека. Он ясно видел и силы, которые противодействовали этому искусству, вносили в него яд пошлости, обывательщины.

С. М. Киров резко критиковал пьесы, проникнутые неверием в человека. Он отрицательно отзывался о драматургии Андреева — ей не под силу глубинные общественные процессы современной жизни. Что же касается всевозможных «кошмарных ужасов», то «изображать их Андреев такой большой мастер...»

О пьесе «Смешная история» Трихтенберга рецензент «Терека» отзывался так: «От начала до конца в ней любовь в самых разнообразных комбинациях. В пьесе большое внимание уделено пошлости, местами очень грубой. Пусть на такие пьесы существует спрос ...ставить их все же не нужно».¹

Пьеса полна «несчастливыми роковыми случайностями, пуста и бессодержательна», — так писал Киров о французской мелодраме «Неизвестная». Как правило, в отзывах о подобных спектаклях он не касался исполнения ролей, считая это лишним.

Зато рецензии с обстоятельным критическим разбором игры актеров написал Сергей Миронович о спектаклях «На дне» Горького и «Гамлет» Шекспира. По язвительному тону рецензий совершенно ясно, что Киров был крайне недоволен легкомысленным отношением актеров к классическим произведениям — одни брались не за свое дело, другие не сочли нужным вникнуть в сложные характеры изображаемых лиц.

«Не надо было трогать Шекспира! — восклицает рецензент: — Если не можешь справиться с ним, то безнадежно и подделываться под него».²

Подчеркивая несомненную сценичность пьесы Горького «На дне» и яркость характеров ее героев, автор выражает огорчение и недоумение по поводу того, что в спектакле «было какое-то странное равнодушие, вялость, медлительность», что от него осталось «впечатление незаконченности, недостаточной полноты общих картин».³

Искренне радовался и восторгался Киров, когда он встречал на владикавказской сцене подлинные таланты, высокое реалистическое искус-

¹ Газ. «Терек», 30 декабря 1910 г.

² Газ. «Терек», 2 ноября 1910 г.

³ Газ. «Терек», 3 декабря 1913 г.



Программа премьеры пьесы
осетинского драматурга Д. Кусова
«Дети гор» во Владикавказском
русском театре (1912 г.)

ГРЕНАДСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО



ПРОГРАММА



26 **26**
ВТОРНИК **ИЮНЬ 1912 г.**

ДЪТИ ГОРЪ

в 3-х актах. Пьеса в 5-ти картинах.

Действующие лица:

Дядя, отец героя (старик)	г-н Шелест
Сестра, мать героя (старуха)	г-на Карман
Жен. без определенного лица	г-на Губина
Таня, дочь героя (старуха)	г-на Жарова
Таня, дочь героя (старуха) 2-й акт	г-на Подберезка
Вдова, мать героя (старуха)	г-на Косова
Дядя	г-на Козлова
Сестра	г-на Алаверди
Хорошо	г-на Таранова
Дядя	г-на ...
Мать	г-на Демкина
Дядя, мать героя (старуха)	г-на ...
Сестра, мать героя (старуха) 2-й акт	г-на ...
Вдова, мать героя (старуха) 3-й акт	г-на ...
Таня, дочь героя (старуха)	г-на ...

Оркестръ Гренадерскаго полка.

Цены билетов обыкновенныя. — Въ билетъ входитъ 20 коп.

Начало въ 8 1/2 час. веч.

ПРОДАЖА БИЛЕТОВЪ ВЪ ЗАКАЗЪ
У ПРАВИТЕЛЬСТВА ТЕАТРА



Актеры из труппы известного в дореволюционной России антрепренера
И. Ростовцева. Сезон 1913—1914 г.



ство. Несколько своих рецензий он посвятил гастролям Петербургского передвижного театра, показавшего «Власть тьмы» Л. Толстого, «Гамлет» В. Шекспира, «Гедду Габлер» Г. Ибсена и другие пьесы.

Что прежде всего привлекало рецензента в творчестве этого демократического театра? То, что «передвижники не играют, нет. Они берут жизнь как она есть и заставляют зрителя пережить сознательно то, во что он погружен сегодня, вчера, завтра... Реализм, чуждый театральности, игры — вот сгедо передвижников».¹

¹ Газ. «Терек», 12 мая 1912 г.



Гастролировавшая во Владикавказе труппа актеров Малого театра дала только три спектакля, и Сергей Миронович выразил по этому поводу на страницах газеты искреннее сожаление.

В труппе Малого театра Кирова особенно привлекала ровная, высокая по своему художественному уровню игра всех актеров, даже тех, кто выступал во второстепенных ролях. Это были артисты «с большими данными, с глубоким интеллигентным пониманием ролей, с хорошей школой».

Восторженно Киров писал о мастерстве замечательного актера Александринского театра В. Н. Давыдова, подчеркивая глубокий реалистический характер его сценического творчества.

И для театральных зрителей города и для актеров местных трупп рецензии С. М. Кирова приносили большую пользу, развивая художественный вкус, вырабатывая нетерпимость ко всевозможным буржуазным ухищрениям в искусстве, к пошлости на сцене.

Любовь к театру, единство общественных интересов сблизили С. М. Кирова и Е. Б. Вахтангова — будущего выдающегося советского режиссера. Русский театр во Владикавказе был сценической колыбелью для Вахтангова. Здесь он еще подростком впервые увидел свет рампы, и занавес открыл перед ним волшебную сцену... С той поры Вахтангов стал мечтать о театре. Во Владикавказе на любительской сцене начал он свой большой путь в искусстве.

Вахтангов учился театральному искусству в Москве и часто приезжал в родной город. В один из таких приездов он и познакомился с Кировым.

Энергия этого молодого большевика была поистине неиссякаемой! Он, поглощенный опасной и ответственной революционной деятельностью, трудоемкой разносторонней журналистской работой, фактическим руководством редакцией «Терека», находил время и для выступлений на любительских спектаклях и концертах.

В своих воспоминаниях владикавказский журналист М. Ф. Свиридова пишет, что Киров и Вахтангов вместе организовывали спектакли и концерты для народа — билеты на них стоили по 5 копеек. Вместе они сочиняли и пели куплеты на злобу дня. Сергей Миронович играл на гитаре...

Во Владикавказе Кирова знали и уважали многие — рабочие, слу-



живый люд, интеллигенты, русские и осетины... Своим, близким человеком был большевик и в театре.

Один из старейших актеров, несколько лет работавший на владикавказской сцене, С. А. Петровский, вспоминает встречу с Кировым незадолго до Октябрьской революции... «После очередной премьеры Сергей Мионович пришел к нам за кулисы, чтобы поговорить с актерами. Они попросили Кирова рассказать в газете о тяжелых условиях в театре. Он живо откликнулся на их просьбу, но сказал, что едва ли что-либо путное из этого получится. Он посоветовал им запастись терпением, так как недалек тот час, когда изменятся не только условия работы актеров, но и весь политический строй страны...»



...Последние предреволюционные годы оказались особенно трудными для прогрессивного искусства. Один из многочисленных примеров этого — владикавказская сцена.

Видные культурные антрепренеры пытались отстаивать общественные, воспитательные позиции театра — показывали и очень интересные, художественно значимые вещи, отмечали юбилеи русских классиков, часто устраивали народные спектакли.

В театре организовывались торжественные вечера, посвященные памяти Чехова, Островского, Лермонтова, Достоевского... Публике показывали произведения Толстого — «Анну Каренину» и «Живой труп», Куприна — «Гранатовый браслет», Ибсена — «Доктор Штокман», Шоу — «Пигмалион»...

Уже во время начавшейся первой мировой войны перед открытием занавеса читались рефераты о творчестве писателей, пьесы которых шли на сцене... Поддерживая эти полезные начинания, соратник Кирова по газете «Терек» А. Солодов писал, что наша сцена могла бы стать серьезной, что нужно «красной строкой» отметить юбилейный спектакль, посвященный Островскому. «Пусть потом звенья горького разочарования образуют цепь неудовлетворенности и раздражения. Это дело будущего. А сейчас — привет театру! Пусть не будет ни звеньев, ни тяжелой цепи!»

Увы, это доброе пожелание было тогда неосуществимо.



Антрепренеры не могли удержаться от погони за «нашумевшими» новинками. А тут еще кинематограф со своими «сенсационными» программами, которые сменялись чуть ли не каждый день. У театра появился очень деятельный, не очень разборчивый в средствах конкурент.

Начав один из сезонов своей антрепризы, Ростовцев объявил в газетах недельный репертуар — это была реклама, выдержанная в явном коммерческом духе: понедельник — сенсационная новинка, вторник — новинка сезона, среда — народный спектакль, четверг — обстановочная пьеса, пятница — вечер комедий и фарсов, воскресенье — повторение новинок...

Объявления в газетах и афиши заперстрили такими фразами: «Сенсация сезона...», «Грандиозный успех на сценах Европы...». В тоне крикливой рекламы были и названия модных пьес: «Комедия смерти», «Наука любви» — проповедь о том, что женщина всегда была и будет предметом купли и продажи, «Жизнь падшей», «Рабыни веселья», «У ног вакханки», названия которых говорят сами за себя...

А тут еще вошли в моду всевозможные театры миниатюр, большинство которых занялось демонстрациями «парижских жанров», представлениями «только для взрослых». Приезжие гастролеры стали показывать на владикавказской сцене кафешантанную дребедень; как писали тогда в газетах журналисты: «пьески удивительные по своей пошлости и грубости, поставленные только для того, чтобы вызвать у публики лошадиное ржание».

Началась война, а в репертуаре почти ничего не изменилось, разве что больше стали показывать исторических пьес, цель которых по замыслу властей и театрального начальства — поддерживать шовинистический угар.

«Мы были в состоянии сильнейшей растерянности, — писал, вспоминая это тяжелое время В. И. Немирович-Данченко. — Мы начали терять веру в себя, в свое искусство...»

Остановить идейный и творческий упадок, что-нибудь изменить на сцене было уже не под силу передовым театральным деятелям России. Кризис театра явился отражением общего кризиса всей капиталистической России. Спасти театр, как и всю страну, могла только социалистическая революция, новый общественный строй.



Ч А С Т Ъ
II



Становление советского театра

У ИСТОКОВ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

Февральская революция не изменила социальных и экономических условий жизни горцев, «...произошла только незначительная смена административных лиц. Вместо старых названий появились... новые... вроде губернский комиссар и т. д., а все остальное осталось нетронутым».¹ Поэтому главной задачей народов Кавказа оставалась по-прежнему борьба за национальное раскрепощение, за социальное и политическое освобождение, которая вспыхнула теперь с новой силой.

Большевики во главе с С. М. Кировым объединяли трудовые массы, разъясняли им антинародную сущность Временного правительства, готовили их к вооруженному восстанию, к будущим боям за власть Советов.


Во Владикавказе к этому времени еще больше обострились классовые противоречия. Буржуазия металась в предчувствии неминуемой гибели. Революционные же массы обретали уверенность в свои силы. Осетия была в преддверии Октябрьской революции.

Что же представлял собой Владикавказский театр в это неповторимо сложное, трудное и славное время?

В нем продолжает сохраняться частная антреприза, по временам выступающая под маркой «кооператива артистов», во главе которого фактически стоял тот же антрепренер.

Мемуары русских актеров донесли до нас множество примеров антрепренерской алчности, надругательства над «бесправной актерской братией», циничного пренебрежения к искусству. Но среди массы театральных дельцов, заботившихся лишь о собственном кармане, попадались и люди, по-настоящему преданные театру. Владикавказу везло на таких людей — антрепризу здесь по несколько лет держали З. Малиновская, И. Ростовцев, П. П. Медведев, крупные знатоки и мастера теат-

¹ Г. К. Орджоникидзе. Статьи и речи, т. I, М., 1956, стр. 74.



рального дела, имена которых с великим уважением произносились каждым провинциальным актером. Естественно, им удавалось всегда формировать труппы с отличным актерским составом, с высоким уровнем общей и сценической культуры. Такой была владикавказская труппа и в год Великого Октября, когда театр возглавил Марк Иванович Сагайдачный.

Много лет спустя, на девяностом году своей жизни, вспоминая этот сезон, Сагайдачный писал старейшему артисту театра В. Н. Дуганскому: «Театральный сезон 1917—1918 гг. был замечательным. Труппа на редкость была сформирована удачно. Она состояла из 47 человек. В составе театра были такие величины, как Наталия Антоновна Будкевич — героиня. В актерском мире ее называли «кружевная». И действительно, Наталия Антоновна «плела кружева» в таких пьесах: «Роман» Шельдона, «Женщина в 40 лет» Силь Вара, «Их было четверо». Блестящим «неврастеником» был Петр Кошевский. Роли героев-любовников прекрасно исполнял С. С. Гронский. Талантливыми актерами были Я. С. Тинский, С. П. Аксенов, Ланко-Петровский, Черкасова, Волгина, Донские, Казанская, П. Н. Поль и художник Маркел Никифорович Волков».¹

Во Владикавказ Н. А. Будкевич приехала из Нижегородского театра, где служила в антрепризе Н. Н. Соболевшикова-Самарина и Д. И. Басманова. Это была женщина незаурядного ума, огромных творческих способностей. Она прекрасно владела польским и французским языками, занималась переводами (в частности, перевела «Мать» Пшибышевского и «Миртовый венок» Ю. Жулавского).

Ромэн Роллан писал: «Мелодраму надо уметь играть». Будкевич относилась к тем артистам, кто не только умело, но талантливо играл мелодраму. Примером того может служить ее Оль-Оль из драмы Л. Андреева «Дни нашей жизни». Широкая эрудиция, блестящие литературные познания, высокое профессиональное мастерство помогали ей добиваться оригинального прочтения классических ролей (вошло в историю ее истолкование образа Елены Протасовой из горьковских «Детей солнца»), придавать жизненную достоверность и гражданственное зву-

¹ М. И. Сагайдачный. Письмо к В. Н. Дуганскому. Далее воспоминания Сагайдачного цитируются по его письмам к В. Н. Дуганскому и магнитофонной записи, хранящейся у его сына в г. Грозном.



чание образам героинь из пьес-однодневок. Достойным ее партнером был Петр Кошевский. Актер на ампула «героя-неврастеника», он с особенной глубиной и экспрессией играл Николая Глуховцева («Дни нашей жизни» Л. Андреева).

Видное положение занимал в труппе Павел Николаевич Поль. Неудачно начавший свою сценическую карьеру в ролях героев-любовников, он постепенно приходит к осознанию своих истинных возможностей, к постижению собственной творческой индивидуальности. В комических ролях приобретает заслуженную популярность у зрителя. Зачастую ему приходилось играть таких героев, которых авторы наделяли резонерским текстом. Все просчеты драматургов актер умел завуалировать, используя любопытные жизненные черты, пробуждая всякий раз свою творческую фантазию, добиваясь того, чтобы герои его непременно были и смешны и трогательны. В 1922 году он уехал в Москву и со временем стал одним из основателей и премьером Московского театра Сатиры.

Но как бы ни был хорош актерский состав, как бы ни симпатизировала театру городская общественность, в те тяжкие времена разрухи, голода, смены властей, театр бы не выстоял, если бы во главе его не находился человек с организационным даром, практической сметкой и подлинной преданностью искусству. Таким человеком и был Марк Иванович Сагайдачный, державший антрепризу с 1917 по 1923 год.

Он заботился не только об успехе собственной труппы, но и о судьбе всей актерской массы, неутомимо предпринимая новые театральные начинания, способные привлечь публику. В кинотеатре «Гигант» (ныне «Родина») он построил небольшую сценку и открыл там театр миниатюр, в городском парке пристроил сцену к ротонде. Холодная зима осложняла работу, не было строительного материала. Бригады плотников ездили в лес, рубили деревья, пилили их на доски. Железо собирали по дворам. И к летнему сезону сцена была готова. Теперь дело было за декорациями. Но где добыть материалы? Холст, краски, рейки?

Материал нашли. «Мы узнали, — вспоминал Сагайдачный, — что в в каком-то подвале были спрятаны чьи-то мешки. Их было довольно большое количество. Взяли. Женщины-актрисы и все работники драмы включились в работу. Из мешков стали шивать полотна, на которых



потом художники приступили к своей работе. Решили создать театр для детей. Он был организован мною из безработных актеров и открывался спектаклем «Люлли-музыкант» о знаменитом французском скрипаче Люлли. Какая это была радость для детей! Да и взрослые смотрели этот спектакль с большим удовольствием. Театр был рассчитан на 800 мест. В нем же организовали первый в республике театр революционной сатиры «Теревсат», в котором принимали участие такие известные артисты, как Павел Николаевич Польш, Владимир Хенкин, его брат Виктор». (Владимир Хенкин в дальнейшем — вместе с Подем — стал одним из ведущих актеров Московского театра Сатиры и был удостоен звания народного артиста РСФСР).

В 1920 году Сагайдачный создал первый на Кавказе Украинский музыкально-драматический театр, просуществовавший несколько лет. А в 1920—21 гг. открыл «Арт-Арт», артель артистов. Это был ресторан (сейчас там находится ресторан «Интурист»), в котором днем обслуживались по удешевленной цене и даже бесплатно артисты и работники театра. Все это было организовано за счет тех денежных заработков, которые получали актеры драмы, оперетты и цирка, давая здесь по вечерам концерты по типу «советского кабаре».

Так, благодаря хорошей практичности и инициативности Сагайдачного, артисты были спасены от голодной смерти.

Весь актерский коллектив уважительно, с большой любовью относился к Сагайдачному. В 1918 году в день своего 25-летнего юбилея он получил приветственный адрес от русского коллектива, начинавшийся так. «Дорогой товарищ Марк Сагайдачный! Позволь тебя приветствовать от группы артистов, служивших у тебя. Нам дорого приветствовать такого товарища, как ты, Марк. Мы знаем всю твою артистическую жизнь, мы знаем, как ты, не имея «хорошо сшитого фрака», начал с малого, как «Бесприданница», и теперь только своими трудами, честными путями добился теперешнего положения».

«В Вашем лице,— писали юбиляру артисты украинского коллектива, — мы всегда видели лучшего нашего товарища, а потому от души желаем, чтобы не оставляющая Вас энергия и любовь к искусству дали возможность нам и украинскому театру и в будущем видеть в Вас человека, который твердо следует завету нашего Батьки Тараса: «И чужому научайся, и своего не чурайся!»



Трудным был путь Сагайдачного в искусство, которому он всегда служил искренне и честно.

Родился Марк Иванович в 1877 году в селе Каменское Екатеринославской губернии (ныне город Днепродзержинск Днепропетровской области) в семье военного фельдшера. Когда ему было семь-восемь лет, семья переехала в Мариуполь, ныне Жданов. Гимназию вскоре пришлось оставить: у отца кроме него было еще шестеро детей. Маленького Марка отдали в галантерейный магазин на должность «мальчика». Еще в детстве он научился с лихостью и удалью танцевать гопак и не раз выступал в спектаклях украинского любительского кружка. И вот однажды в город приехала труппа, возглавляемая корифеем украинского театра М. Л. Кропивницким.

«Я решил, — вспоминал Сагайдачный, — если отец не разрешит мне поступить в этот театр, я убегу из дома и поступлю не в этот, так тогда в другой театр. После долгих просьб, уговоров и споров отец в конце концов разрешил мне и сам повел к М. Л. Кропивницкому. Меня проверили, посмотрели, как я танцую и... приняли как ученика без платы. Я ничего не получал, но меня должны были кормить. Сшили украинский костюм, который в первые годы существования украинской труппы актеры носили в жизни. Это случилось в 1893 году. Мечта моя сбылась, я стал работать в настоящем театре. Спал я в гримировочных комнатах. Кроме того, что я танцевал, на моей обязанности была еще и другая работа: я должен был заправлять лампы керосином (тогда в театрах было керосиновое освещение), раздавать актерам свечи, при которых они гримировались, приготавливать костюмы к спектаклю и развешивать их на местах актеров. За все это я ничего не получал. И только в 1894 году со второй половины мне стали платить жалованье в 15 рублей. Так началась моя жизнь в театре».¹

В 1896 году Сагайдачный стал работать актером и помощником режиссера в театре Фигнера-Бурлаченко. Много пришлось станцевать «гопаков», сыграть разных ролей, сменить городов, прежде чем он попал во Владикавказ, где особенно широко развернулась его плодотворная деятельность. В трудные годы Сагайдачный, лишенный меркантильности, страсти к наживе, которая отличала многих антрепренеров, будучи

¹ Личный архив семьи М. Сагайдачного.



человеком широкой души, влюбленным в искусство, помог выстоять Владикавказскому театру.

Сагайдачного хорошо знал Сергей Миронович Киров, который часто бывал на спектаклях театра, и относился к нему с большим уважением. Нередко Киров приходил в театр с осетинским писателем Константином Гатуевым.

По рекомендации Сергея Мироновича в 1925 году (он тогда был Первым секретарем ЦК Компартии Азербайджана) Сагайдачный был назначен директором кинофабрики Баку, а позже заведующим киностудии.

Свой 80-летний юбилей Сагайдачный отметил в 1957 году в Грозном в Русском театре им. Лермонтова. Подвижничество не покинуло этого беспокойного человека и тогда, когда он ушел на заслуженный отдых. На общественных началах в Грозном при ДOME культуры железнодорожников он создал Народный театр, где поставил много украинских спектаклей.

Репертуар Владикавказского театра в годы революции и гражданской войны весьма типичен для многих театральных коллективов — и не только провинциальных. Несомненным достоинством его было частое обращение к классике. Шли пьесы А. Н. Островского («Последняя жертва», «Лес», «Не все коту масленица», «Бедность — не порок», «Бесприданница»), Н. В. Гоголя («Ревизор»), Л. Н. Толстого («Живой труп»), И. С. Тургенева («Месяц в деревне»), А. М. Горького («Дети солнца», «На дне»). Эти спектакли нравственно и эстетически воспитывали зрителя и несомненно должны быть отнесены в актив театра. Сложнее обстоит дело с мелодрамой, которой театр обильно пополнял свой репертуар. Жанр этот, как известно, издавна вызывал (и продолжает вызывать) горячую полемику. У мелодрамы всегда были и убежденные сторонники и яростные противники. Не вдаваясь в существо споров, выходящих далеко за пределы нашей темы, отметим лишь, что в те годы мелодрама пользовалась широким вниманием театральной общественности. Многие — в том числе А. М. Горький, выступивший инициатором проведения Всероссийского конкурса на лучшую мелодраму, — склонны были видеть в открытости чувств, определенности симпатий и антипатий, свойственных этому жанру, предпосылки для создания на его основе подлинно народной драматургии. В репертуаре Владикавказского театра были и клас-



сические образцы этого жанра («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма, «Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э Моро) и весьма популярные в те годы второсортные произведения вроде «Трильби» и «Казни» Гр. Ге, «Романа» Э. Шельдона. Видное место занимал в репертуаре Л. Андреев («Дни нашей жизни», «Анатэма», «Гаудеамус»).


Словом, это была обычная афиша провинциального театра тех лет, была представлена на ней и расхожая низкопробная драматургия типа «Власти плоти» Протопопова. Не чуждый авторского тщеславия М. Сагайдачный включил в нее и собственную пьесу.

Режиссурой в театре занимались Я. С. Тинский, С. С. Гронский, С. П. Аксенов, Н. Д. Ланко-Петровский. Почти все они обладали к тому времени солидным режиссерским опытом, серьезными профессиональными навыками. Однако сами условия работы театра препятствовали созданию в каждом спектакле целостного ансамбля (не говоря уж о достижении идеальной гармонии всех компонентов сценического представления). Спектакли шли с нескольких репетиций, о новых декорациях и костюмах оставалось только мечтать. В годы гражданской войны Владикавказ становится прибежищем для многих театральных трупп и отдельных актеров. В здании театра сосуществуют многочисленные актерские труппы. Он становится очагом, где находит приют русская драматическая труппа, украинская, грузинская, армянская, еврейская, иранская, татарская, осетинская...

В нем одновременно работают русская драма, опера и украинский театр, созданный Марком Сагайдачным. Каждая труппа имеет свой день, спектакли чередуются. Подобная обстановка, естественно, не позволяла выйти театру в широкую творческую жизнь. В январе 1919 года, когда город захватывают белые, здание театра отводится под лабаре.

В театре царит нервозность, неуравновешенность, страх, отчаяние. О премьерях не могло быть и речи. 19 дней на фасаде театра висел анонс с том, что состоится премьера спектакля «Без вины виноватые», которых зритель тогда так и не увидел.

В этой политической сумятице, в обстановке бесчинства и террора, среди артистов и работников театра находились поистине мужественные и самоотверженные люди. Они помогали Красной Армии денежными сборами, давали концерты, лишая себя заработков, здоровья, отдыха.



Те артисты, которые представляют сегодня старшее поколение, еще помнят коменданта театра Франца Станиславовича Блажиевского и его супругу Татьяну Федоровну. Это были люди, которые с трепетом и благоговением относились к искусству. Они придавали огромное значение каждой детали, каждому предмету, составляющим сценическое имущество, и прятали все в подвалах театра. Здесь же, рискуя собственной жизнью, они скрывали от арестов борцов за революцию, коммунистов, ответственных партийных работников. Патриотов, подобных им, в театре было много.

Весной 1920 года на Северном Кавказе была разгромлена контрреволюция и утверждена Советская власть.

Во Владикавказе стали издаваться декреты нового революционного правительства. Согласно одному из них от 5 апреля 1920 года театр был передан в ведение отдела народного образования и получил марку: «Первый советский Владикавказский театр».


Творческий состав пополнился за счет новых приезжих артистов и выпускников первой студии при театре, которую в 1918 году создали Яков Сергеевич Тинский и Сергей Сергеевич Гронский.

«Первый советский Владикавказский театр» открылся в субботу 1 мая 1920 года бесплатным спектаклем для представителей трудящихся «Зеленый попугай» А. Шницлера. Здание театра становится местом демонстраций, собраний, своеобразным народным университетом. Здесь под руководством большевиков устраивались лекции и доклады о значении революции и ее завоеваниях. В здании театра большевики раз в неделю проводили свой партийный день. На этих собраниях неоднократно выступали Сергей Миронович Киров и Серго Орджоникидзе. 17 ноября 1920 года в здании театра заседал Чрезвычайный съезд народов Терской области.

Теперь театр живет нормальной творческой жизнью. В репертуарной афише появляются «Дети Ванюшина» С. Найденова, «На дне» Горького, «Горе от ума» Грибоедова, «Власть тьмы» Толстого.

Анонсируются произведения западноевропейской классики: «Разбойники» Шиллера, «Тартюф» Мольера, «Ученик дьявола» Шоу; объявляются гастролы приезжих групп, бенефисы местных артистов и художников.

Наивно было бы считать, что с объявлением Владикавказского теат-



ра советским, он сразу радикально изменился. Принципы нового, социалистического искусства с трудом утверждались в сознании массы актеров, в массе своей ранее политически индифферентной. К сожалению, неудовлетворительно работавшие подотдел искусств Наробраза и профсоюз работников искусств, судя по отзывам печати того времени, должной помощи коллективу в этом отношении не оказывали.

Театр должен был стать живым организмом нарождающейся социалистической культуры. Однако для этого нужна была новая драматургия, которая бы отражала революционную действительность. Советская драматургия в те годы лишь зарождалась. Пьесы, пронизанные новым, социалистическим содержанием, сколько-нибудь пригодные по своему художественному уровню к постановке на профессиональной сцене, были буквально наперечет.


Владикавказскому театру в этом отношении посчастливилось.

В 1920—1923 годах здесь находился и делал свои первые шаги на литературном поприще прославленный в дальнейшем драматург и прозаик Михаил Булгаков. В этом городе им были написаны пьесы «Братья Турбины» и «Сыновья муллы». Экземпляр первой пьесы не сохранился, поэтому трудно установить: имеет ли она какое-либо отношение к «Дням Турбиных». Старожилы помнят и рассказывают, что автор сам руководил постановкой обеих пьес на сцене Владикавказского театра.¹

Молодой исследователь жизни и творчества Булгакова В. Чеботарева пишет:

«Сам Булгаков кратко сообщал: «В 1920 году прожил в гор. Владикавказе, работал в подотделе искусств, сочиняя первые пьесы для местного театра». Одновременно с этим Булгаков ведет наступательную борьбу с пролеткультовцами, выступает на диспутах, концертах, защищая интересы пролетарского искусства. Диспут был в то время наиболее распространенной формой борьбы. На одном из них под названием «Творчество Пушкина» основной докладчик, пролеткультовец, настойчиво и открыто предлагал сжечь наследие великого русского поэта. В связи с этим Михаил Булгаков в газете «Коммунист» (от 10 июля 1920 г., № 78) помещает статью «Покушение с негодными средствами», в которой защищает творчество Пушкина с революционных позиций. Связь Булгакова с Первым советским Владикавказским театром выра-

¹ Журн «Костер», 1920 г.



жалась не только в том, что специально для него им были написаны пьесы «Братья Турбины» и «Сыновья муллы», которые были поставлены осенью 1920 года, но и в том, что он был «привлечен к преподаванию в драматургии».¹ Ветер советской жизни порывисто врывается на сцену молодого театра. В сезоне 1922—1923 годов директором его становится осетинский писатель, впоследствии несправедливо репрессированный, Дзахо Гатуев, который именовался Константином Алексеевичем. Режиссерами были С. Н. Воронов и Б. И. Пясецкий. В составе труппы значились П. Н. Орленев, М. Н. Репина, А. Ф. Иртемев, И. Ф. Иварфе, Г. Г. Ешков, Ф. В. Тамаров, Л. Ф. Казанская, Е. В. Черная, С. Г. Кодинец, Я. А. Тихомиров, В. А. Арбенин, И. Д. Тамарин, Г. Ф. Красовский и т. д.

Эти сезоны интересны для театра тем, что благодаря ряду актеров и режиссеров на сцене утверждаются опыт и традиции столичных театров.


Многие оставшиеся после гражданской войны на Кавказе актеры охотно приняли предложение влиться в коллектив Владикавказского театра.

Московский артист Б. И. Пясецкий занялся здесь режиссерской и актерской деятельностью. Это был интеллигентный, корректный человек, обладавший недюжинными творческими способностями. Он пользовался большим уважением в коллективе, любовью публики. Вскоре, уехав в Москву, он стал одним из соратников известного режиссера Е. О. Любимова-Ланского, смело распахнувшего двери созданного им театра им. МГСПЕС перед молодыми советскими драматургами.

Коллега Пясецкого С. Н. Воронов попал во Владикавказ из Баку. Там в 1920 году из актеров Московского театра миниатюр «Летучая мышь», застигнутых на юге гражданской войной, был организован Бакинский Государственный свободный сатир-агиттеатр. Во главе него стал В. Швейцер, к режиссуре был привлечен Воронов. Театру большое внимание оказывал С. М. Киров, поддерживавший работу театра по созданию агитационного спектакля на современную советскую, политическую, злободневную тему.

Этот сезон особенно знаменателен тем, что было показано много спектаклей с участием Павла Николаевича Орленева. В этих спектаклях вместе с великим русским артистом играл и Д. С. Тинский, зна-

¹ В. Чеботарева. Начало пути. «Бакинский рабочий», 1967, 14 мая.



комый с ним еще по Петербургу, по работе в театре литературно-художественного общества, известного по имени его владельца и руководителя реакционного журналиста А. С. Суворина, как Суворинский театр.

В спектакле «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого Федора играл Орленев, Бориса Годунова — Тинский. Работая в одном театре, Орленев и Тинский представляли собой диаметрально противоположные творческие направления.

Широкий, открытый, неуравновешенный Орленев, человек мягкий и слабый в жизни, в душевных поисках и метаниях, «нутром» создавал все свои сценические образы. И рядом с ним — Тинский, с внушительной импозантной внешностью, строгий до непоколебимости, блюститель этических правил в жизни и канонов в искусстве.


Воспоминания Орленева и известной провинциальной актрисы Павлы Вульф рисовали Тинского не слишком талантливым артистом, без творческого горения, несколько холодным, рассудочным человеком.

С 1918 года Тинский работал во Владикавказском театре, открыл при нем первую драматическую студию, занимался постановкой классики. Справедливости ради следует отметить, что его спектакли отличались высокой культурой, слаженностью, точностью рисунка. Помогали опыт, наблюдательность и присущий ему педантизм.

Орленев приехал во Владикавказ из Баку. «В это время сильно заболела моя полуторагодовалая Любочка: у нее была дизентерия,— пишет Орленев,— детский врач с трудом спас нашу дорогую малютку, но строго приказал немедленно увезти ее куда-нибудь в другой климат. На следующий же день мы отправились во Владикавказ, и я там прожил все лето, играя по три раза в неделю свой репертуар».¹

Владикавказский театр предложил Орленеву первоначально сыграть в спектакле «Строитель Сольнес» Г. Ибсена. Затем были показаны «Преступление и наказание», «Царь Федор Иоаннович», «Горе — злосчастье», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Евреи», «Привидения», в бенефис — «Коварство и любовь» — словом, почти весь короткий репертуар Орленева. Гастроли были длительными, они продолжались все лето.

¹ П. Н. Орленев. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л — М., «Искусство», 1961, стр. 265—266.



Искусство Орленева, враждебное каким-либо театральным канонам, отражающее духовную жизнь личности ярко, многогранно, было блестящей сценической школой для каждого артиста театра.

Во всех образах, созданных Орленевым, гуманистически трактовалась тема «маленького человека», берущая свое начало от гоголевской «Шинели». Сценические герои «несли у Орленева одну и ту же тему личности, страдающей от зла и пошлости жизни, неспособной по-настоящему противиться, и все-таки сдерживающей самую ценную, самую реальную для Орленева победу — победу моральную».¹

Подобного тому, что делал Орленев, Владикавказская сцена не знала.


«Его голос звенел и вдруг прерывался на тяжелом придыхании. Взгляд, испытующе тревожный, пронзительно вопрошающий, тускнел и погасал, — пишет историк театра Д. О. Золотницкий. — Горячая волна эмоционального подъема внезапно разбивалась о невидимые подводные рифы, поток чувств как-то сразу мелел и снижал. Неповторимая, младенчески простая орленевская интонация перебивалась беспокойными всплесками. Фразу дробили алогичные паузы, слово угловато насакивало на слово, ритм давал судорожные перебои, как пульс тяжелобольного. И вдруг, после мучительной запинки — новый светлый подъем, выход на новые свободные просторы... В бесконечной смене состояний, интонаций, ритмов, в депоэтизации только что опоэтизированного отзывались, между тем, горькие наблюдения над жизнью, бился нерв современности».²

Длительные гастроли Орленева во Владикавказском театре оказали благотворное, стимулирующее воздействие на всех актеров.

В сезоне 1923—1924 годов директором театра становится осетинский писатель Хаджи-Мурат Мугуев, главным режиссером — Григорий Францевич Демюр. Демюр прожил в искусстве большую, колоритную, насыщенную трудами и впечатлениями жизнь. Получив актерское образование в драматической школе Московского филармонического общества у известного актера Малого театра О. А. Правдина, он начал свою сценическую карьеру с амплуа протаков и фатов, переиграл великое мно-

¹ П. Н. Орленев. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим, Л.—М. «Искусство», 1961, стр. 285.

² Там же, стр. 289—290.



жество ролей (был, например, рекордный сезон, когда он сыграл 205 ролей!), исколесил всю Россию, и в 1927 году, уже будучи заслуженным артистом республики, отпраздновал в Вятке сорокалетие своей сценической деятельности, выступив в роли короля Лира.

Но Демюр был не только актером. Уже в начале девятисотых годов, служа в Нижнем Новгороде у Н. Н. Собольщикова-Самарина, одного из крупнейших режиссеров провинции, он приобщился к режиссерскому искусству. Умный и талантливый наставник помог Демюру освоить мастерство работы с актерами, приучил к глубокому анализу драматургического материала, познакомил с организационными основами театрального дела.


На Владикавказскую сцену Демюр принес традиции своего учителя — убежденного поборника реализма на сцене, горячего пропагандиста мировой классики.

Режиссуру Демюр — как и очередные режиссеры А. Д. Травин и Н. В. Маргаритов — совмещал с актерской работой. Большим успехом пользовался он, в частности, в роли старца Амвросия («Отец Сергей» по Л. Толстому). Травин подвизался в ролях комических и острохарактерных, Маргаритов занимал амплуа героя-любownika. Темпераментный, исполненный мужского обаяния, он снискал шумный успех в ролях Вронского, отца Сергия и др.

Нимало не рискуя ошибиться, можно предположить, что режиссура «демюровского сезона» сводилась к установлению элементарной согласованности в действиях актеров — опытных мастеров, успевших раньше переиграть значительную часть текущего репертуара. Точно закрепленные за каждым амплуа (а значит — и ограниченный круг ролей) облегчали дело, иначе разыграть спектакль с двух-четырёх репетиций было невозможно.

Украшением труппы был Павел Александрович Карганов, в дальнейшем — заслуженный артист РСФСР.

Некий Л. Лодгауз, аккуратно посещавший спектакли с участием любимого артиста, так вспоминал о нем в beneфисном письме к В. Н. Дуганскому (речь идет о спектакле «Весенний поток» Косоротова): «На сцене мягко и неслышно двигался всеми любимый актер. Его жесты были плавными и мягкими, его чарующий глубокий и рокошующий голос модулировал вкрадчиво и ласкающе. В нем звучали нотки мелодраматизма.



но они только согревали, делали более близким создаваемый артистом образ. Чувствовалось, что под этой плавностью движений, за этим мягким голосом таится клокочущий темперамент, что-то демоническое, неудержимо страстное и всеокрушающе сильное, казалось, вот-вот могущее извержением вулкана вырваться наружу. Но вулкан страстей и чувств был укрощен волей и мыслью, закован в несколько вкрадчивую вежливость дипломатического воспитания, сдержан до предела, подсказанной культурой человеческого общежития. Сильный и яркий, четкий и острый характер был превосходно задрапирован в мягкую, облачно-бесформенную оболочку».


С такой же силой таланта и мастерства П. А. Карганов играл Наполеона («Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро), прокурора Флерю («Неизвестная» А. Биссона), Каренина («Анна Каренина» по Л. Толстому), фабриканта Владимира Осиповича («Старое и новое» Н. Евреинова), президента («Коварство и любовь» Шиллера), Гаева («Вишневый сад» Чехова).

Другой ведущий актер труппы А. П. Смирнов некогда служил в Вильно у известного антрепренера В. И. Никулина, о котором подробно говорилось выше.

«А. П. Смирнов с первых же ролей покори́л виленского зрителя и пользовался неизменной любовью в течение нескольких лет,— писала драматург и театральный критик А. Я. Бруштейн.—Играл Смирнов роли стариков, комические и драматические. У него были очень благодарные для его ампула фигура и лицо: он был небольшого роста, весь круглый, с головой лысой и тоже круглой, как голландский сыр, с очень круглыми глазами, носом, и добродушноокругленным складом губ. Он умел бывать не только смешным, но и трогательным, гневным — всяким».¹

Это удивительное сочетание комедийного и драматического открывало в Смирнове актёра трагикомического плана. Внешне все образы стариков создаваемых им, роднило то, что они были похожи лицом «одновременно на Ибсена и на бульдога». Но по характеру это были люди, контрастно отличные друг от друга. Его старики были гневными и добродушными, подозрительными и доверчивыми, хитрыми и умными, трогательными до смешного и алчными до омерзения, с «гиппопотамовой непово-

¹ А. Бруштейн. Страницы прошлого М., «Советский писатель», 1956, стр. 306.



ротливостью мысли» и с удивительной способностью щедро любить людей, грубыми, циничными и легкоранимыми. Подлинный мастер, он умел пересматривать установившиеся традиционные истолкования. Это убедительно доказывают разные транскрипции роли Аркашки Счастливецва из «Леса» Островского, игранный им в разное время на сценах двух театров.

В спектакле Владикавказского театра Аркашка А. П. Смирнова уже не был чревоугодником и веселым, жизнерадостным любителем выпить как раньше, в Вильно, где его видела Бруштейн. Он не появлялся более в последнем акте «с салфеткой у ворота, с рюмкой вина в одной руке и аппетитной ножкой жареной курицы — в другой». Он был лишь по-прежнему «круглый и пузатый, как печка, в которую воткнута смешная голова луковичей». За всей этой комедийной наружностью скрывался человек умный и злой, подкошенный жизнью.

Смирнов снимал каноническую буффонность и поднимал образ до социальной значимости. На высоком художественном уровне им были созданы образы Расплюева («Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина) и Фамусова («Горе от ума» А. С. Грибоедова). Вполне заслуженно он стал одним из первых, кто получил звание народного артиста Горской Советской Социалистической Республики.

В числе этих актеров была и Е. А. Матрозова. Будучи уже пожилой, она в традициях реалистической школы переиграла множество старух, добрых и алчных, хитрых и наивных, жестоких и умиляюще простодушных. Несколько не везло интересной актрисе И. П. Райской-Доре в том смысле, что пользовалась успехом она у зрителя не в серьезном репертуаре, а в гривуазных пьесах В. Протопопова, А. Биссона и т. п.

Много лет проработала в театре актриса незаурядного дарования Ольга Николаевна Кремнева. Как и Н. А. Будкевич, Кремнева обладала подлинной эмоциональностью, высокой сценической культурой и с равной степенью мастерства играла драму и комедию. Ее коронной ролью была Анна Каренина (Вронского играл Н. В. Маргаритов). Специально для нее были поставлены «Роман» Э. Шельдона и «Дама с камелиями» А. Дюма-сына. Впоследствии Кремнева перешла на амплуа гранд-дам.

Амплуа героини занимала и Л. Г. Башкина, пользовавшаяся легендарной любовью у публики. По обычаю былых времен зрители уносили ее домой на руках после спектаклей, особенно таких, как «За монастыр-

Лето 1922 г. Труппа театра. Среди актеров П. Орленев (с дочкой), М. Репина, М. Тамаров, Д. Гатуев, И. Пушкарева и др.



ской стеной» и «Монастырь святой Магдалины», в которых она «переворачивала» человеческие эмоции.

Любил зритель и Евгения Федорова, занимавшего амплуа героя-любовника. Это был актер с прекрасной внешностью, сценическим обаянием, пластичностью, теплым тембром голоса. Его незаурядные данные особенно полно выразились в спектакле «Коварство и любовь» Ф. Шиллера.

Много лет отдавшая нашему театру Кира Осиповна Гетманчук (отсюда она уехала потом в Дом ветеранов сцены), в демюровский сезон играла девочек и острохарактерные роли.

Большой заразительностью, обаянием юности, легкостью в перевоплощении, обладали две актрисы В. Загорская и А. Орская.



Н Райская-Доре.



Способных, интересных актёрв в сезоне 1923—24 годов было очень много во Владикавказском театре. Независимо от качества пьес и всего репертуара в целом, актёры покоряли своим искусством зрителя, завоевывая его прочную, искреннюю любовь. Однако, что же доводилось играть этой отличной труппе?

В 1924 году, когда Владикавказский театр праздновал свое пятидесятилетие, в журнале «Горский вестник» Демюр писал: «Пожелаем же и впредь нашему свободному театру полного расцвета,—быть всегда истинным авангардом культуры и просвещения края. Пусть наш много-страдальный театр, зависевший от всякого произвола, обновится, встанет на светлый путь и поведет народ — граждан к истине, любви и сча-



стью! Пусть с этой великой кафедры льется живое человеческое слово, бичуется зло и порок и раздается могучий призыв к красивой, свободной жизни!»¹

Нет ни малейших сомнений, что Демюр писал это с глубочайшей искренностью. И тем не менее, репертуар руководимого им театра в целом был весьма далек от прокламированных режиссером идеалов. Здесь Чехов соседствовал с Арцыбашевым, пользовавшимся еще до революции скандальной известностью, Мольер — с вождем русского декаданса Мережковским, Островский — с поставщиками сценических пикантностей вроде Биссона, Геннекена, Льюиса и прочих. Количественно доминировала драматургия либо откровенно фривольная, либо с мнимым глубокомыслием, трактовавшая «проблемы пола» («Роман» Э. Шельдона, «Мечта любви» В. Косоротова, «Змейка» В. Рыжкова, «Благодагь» Л. Урванцова, «Закон дикаря» и «Ревность» М. Арцыбашева и т. д.).

С откровенной пошлостью уживалась фиктивная «проблемность», фальшивый «психологизм».


Драматургия Дьяченко, Шпажинского, Крылова и им подобных, которую еще А. Н. Островский называл «бездарной стряпней», уже в ту пору вызвала резкую критику со стороны прогрессивных кругов. А в сезоне 1923 — 1924 годов она получает открытый доступ на сцену Владикавказского театра и прочно закрепляется на ней.

Здесь же ставились пьесы Немировича-Данченко и Южина-Сумбатова, Т. Л. Щепкиной-Куперник, в дальнейшем — блестящей переводчицы Шекспира и других западных классиков.

Шла драма Найденова «Дети Ванюшина», пьеса Юшкевича «Король», некогда запрещенная царской цензурой и носящая очевидные следы горьковского влияния, и элегические «Осенние скрипки» Сургучева, поставленные МХТом в предреволюционную пору, в пору идейных шатаний; искусно выстроенные, весьма претенциозные, но чрезвычайно поверхностные произведения известного до революции режиссера и теоретика театра Н. Н. Евреинова.

Словом, пестрота необычайная, ни о какой «репертуарной магии» и говорить не приходится.

¹ Г. Ф. Демюр. 50-летний юбилей Владикавказского театра. «Горский вестник», литературно-краеведческий журнал Наркомпроса ГССР, Владикавказ, 1924, № 1, стр. 84.



Заметим лишь, что подобная репертуарная всеядность была свойственна театру и в предшествующие сезоны. Значит, дело не в Демюре.


Во Владикавказском театре продолжала еще существовать система старого провинциального театра со свойственной ей текучестью актеров, целиком зависящих от антрепренера, с бенефисами, пьесы для которых выбирались самими бенефициантами по единственному принципу — был бы сбор побольше, и т. д.

Далеко не каждого актера беспокоило лицо театра, творческая и идейная направленность репертуара. Он был заинтересован в том, чтобы сыграть роль, ложившуюся на его индивидуальность, и стяжать успех. Отсюда и рождалась та пестрота в репертуаре, та парадоксальная эклектика в выборе жанров, названий, авторов, та несоединимость актерских стилей, исполнительских манер, которые не давали возможности театру идти в ногу со временем. Против этого трудно было противостоять и главному режиссеру Г. Ф. Демюру. Ему не удалось повести театр по определенному художественному направлению, проявить строгую взыскательность в подборе репертуара.

Владикавказский театр в этом смысле не был исключением. В годы НЭПа периферийные театры, лишенные государственной финансовой помощи, нередко отступали от тех высоких идейных и художественных критериев, которыми подчас и хотела бы руководствоваться труппа. Необходимость «свести концы с концами» заставляла многие коллективы потрафлять неразвитым, а то и просто низкопробным вкусам зрительного зала, в котором на время возобладали мешанская, нэпманская публика.

НОВЫЕ ГЕРОИ ВЫХОДЯТ НА СЦЕНУ

На состоявшемся в апреле 1923 года XII съезде партии была выдвинута задача радикального пересмотра репертуара. В резолюции съезда говорилось: «Необходимо поставить в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм. В этих целях необходимо, привлекая соответствующие силы как в центре, так и на местах, усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, используя при




этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса. Театр должен быть также использован и как средство антирелигиозной пропаганды».¹

Для Владикавказского театра выполнение (хотя бы частичное) этих задач стало реальностью в сезоны 1924—25 и особенно 1925—26 гг., когда театр возглавил один из крупнейших русских театральных деятелей, прославленный режиссер-реформатор Николай Николаевич Синельников (1855—1939). Чтобы осуществить свою цель: «поднять на должную высоту провинциальный театр, показать провинции искусство в его огромной красоте и правде», Синельникову пришлось долго бороться с рутинным наследием прошлого. Крупный актер и режиссер, он воспитал целую плеяду талантливых артистов, чьи имена вошли в историю русского театра. Среди них — В. Ф. Комиссаржевская, М. Блюменталь-Тамарина, М. Тарханов, М. Климов, П. Вульф, Н. Радин, Е. Шатрова, Е. Полевицкая и многие другие. Синельников резко сократил количество премьер и тем самым удлинил репетиционный период, что позволило ему добиваться подлинно гармоничного ансамбля, подчиненного единому режиссерскому замыслу. С чрезвычайной тщательностью работал он над классическими произведениями, никогда в то же время не теряя вкуса и интереса к новым течениям и новым именам в драматургии. Он умел бережно и вдумчиво воспитывать актеров, зорко приглядываться ко всем проявлениям артистической индивидуальности и нередко помогал самим актерам осознать свои сильные и слабые стороны. В театре Синельникова царило благоговейное отношение к искусству: первым в провинции он запретил входить в зрительный зал во время представления, упразднил традиционные выходы актеров на вызовы в середине спектакля, ликвидировал бенефисы, оказывавшие скверное воздействие на актерские нравы и вкусы.

Приняв Владикавказский театр, Синельников остался и здесь верен своим традициям. В актерах он видел не «штат», а учеников, с которыми и начал воспитательную и педагогическую работу.

Ученикам Синельникова никогда не забыть его бесед, репетиций, спектаклей. Если раньше актеры работали «наощупь», то в лице Синель-

¹ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. 1, М., Госполитиздат, 1954, стр. 740, 741.



никова они нашли режиссера, который помогал освобождаться от штампов, развивать полезные навыки, приобретать новые качества, согласующиеся с индивидуальностью актера.

Школу этого режиссера прошел тогда начинающий актер, ныне народный артист СССР, Григорий Акинфович Белов.


Впервые выступив на профессиональной сцене в 1917 году, он, спустя несколько лет, познакомился с Синельниковым, в которого поверил и с которым не хотел расставаться. Так он попал во Владикавказ. Здесь Белов проработал со своим учителем два с половиной года. «После сезона с Синельниковым,— вспоминает Г. А. Белов, — я почувствовал необходимость многое переоценить в театре, после работы с ним я понял — на сцене нельзя ничего изображать, на сцене нужно жить. Правда человеческая нужна, большая правда».¹

В составе труппы Н. Н. Синельникова приехала во Владикавказ и Мария Николаевна Репина. Но в отличие от Белова пробыла здесь не два сезона, а посвятила нашему театру почти всю свою жизнь. Впоследствии за долголетнюю сценическую деятельность ей было присвоено звание народной артистки СО АССР. Со сцены этого театра ее и провожали на пенсию в возрасте 78 лет. Сегодняшние орджоникидзевцы еще не успели забыть маленькую, ссутулившуюся старушку, с доброй улыбкой спешащую в детские сады и школы рассказывать сказки маленьким восторженным слушателям.

М. Н. Репина-Роппонет родилась в Киеве. Получив образование в Николаевском сиротском институте в Петербурге, она в 1903 году возвратилась в Киев и стала давать частные уроки, а по вечерам посещала драматическую школу им. Лысенко. По окончании была зачислена в театр «Соловцов», где ее заметил Н. Н. Синельников.

«У Николая Николаевича я играла все, — вспоминала Мария Николаевна, — но две роли окончательно решили мое амплуа: вещая колдунья в переводной пьесе датского писателя и тетушка в «Дворянском гнезде». После них я хорошо поняла себя как характерную актрису. Благодаря точному определению и формированию своей индивидуальности со стороны режиссера, я навсегда получила доступ к «старухам» Островского и других русских драматургов. Это помогло мне и тогда, когда я

¹ Е. Кривцова. «Русский советский...», «Театральная жизнь», 1960, № 16.



работала в Харькове, Одессе, Полтаве, Ростове, Махач-Кале, Новочеркасске, Грозном, Новороссийске, Уфе).

Характерной актрисой прожила Репина всю свою многолетнюю сценическую жизнь во Владикавказском театре, свято сохраняя добрые Синельниковские традиции. Здесь она переиграла невероятное количество ролей, лучшими из них были Аннушка («Дети Ванюшина» С. Найденова), графиня Хрюмина («Горе от ума» Грибоедова), Настасья («Женитьба Белугина» Островского), мать Глумова («На всякого мудреца довольно простота» Островского), г-жа Миллер («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Анфиса («Волки и овцы» Островского), Шаблова («Поздняя любовь» Островского), а в советской драматургии Клара («Страх» Афиногенова), Мария Львовна («Беспокойная старость» Б. Ромашова), Харитоновна («За тех, кто в море» Б. Лавренева), бабушка («Молодая гвардия»).

Творческой природе этой актрисы были всегда присущи удивительная непосредственность, целомудренная простота, глубокая правдивость.


В состав труппы Синельникова входила известная актриса Ольга Васильевна Арди-Светлова.

После окончания гимназии, поступив в украинскую труппу Деркача, а затем перейдя в Орловский театр, она быстро завоевала первое положение. На провинциальных сценах ей приходилось играть с М. В. Дальским, М. Т. Ивановым-Козельским, П. В. Самойловым, А. И. Южиным, Ф. П. Горевым и со многими другими артистами, у которых было чему поучиться. Ее истинное дарование раскрылось в классике, в годы работы в антрепризе Н. И. Собольщикова-Самарина (где была в то время и Н. А. Будкевич).

«Арди-Светлова обладала страстным темпераментом при отличнейших голосовых средствах. Ей удавались сильные драматические роли, в которых она захватывала зрителя своей непосредственностью и вдохновенной игрой. Она умела «переживать» свою роль»¹, — вспоминал Н. И. Собольщикова-Самарина.

Во Владикавказе она исполнила некоторые из своих коронных ролей (в том числе Катерину из «Грозы» Островского), но, к сожалению, пробыла здесь недолго. Впрочем, как и подавляющее большинство «синельни-

¹ Н. И. Собольщикова-Самарина. Записки, стр. 175.




ковцев», покинувших город вместе со своим наставником. В их числе были Арди — великолепный комедийный актер; Г. А. Флоринский, ставший позже видным актером Ленинградского театра комедии, засл. арт. республики; талантливый Н. Н. Скрябин, занимавший амплуа основного героя, Н. Лунц — «молодой герой», А. Ф. Сальникова — «основная героиня», перешедшая потом в Малый театр.

Автор книжки о нашем театре Г. Апресян пишет: «Творческая работа этих годов, как и репертуар, в котором постепенно, но верно занимала себе место советская драматургия, говорит о честном стремлении театра шагать в ногу с жизнью советской страны и как можно полнее отвечать на растущие запросы советского зрителя. Тут и попытки по-новому трактовать «Разбойники» Шиллера или «Тартюф» Мольера, тут и линия политизировать, если можно так выразиться, каждую новую постановку театра. Во всем этом были и успехи и неудачи, но неудачи проистекали больше от недостаточной опытности руководителей нового, советского театра, чем от каких-либо других причин».

И действительно, Синельникову приходилось в те годы собственным чутьем и разумением вырабатывать принципы сценического воплощения новой, советской драматургии. Он не дожидался, пока та или иная пьеса пройдет длительную «обкатку» на столичных сценах, брал ее в работу сразу же, как только она оказывалась в поле зрения. В 1925 году Синельников интенсивно работал над драматургией А. Луначарского (идут «Поджигатели», «Яд» и пользующаяся шумным зрительским успехом «Медвежья свадьба»), ставил комедии Б. Ромашова «Воздушный пирог» и Н. Эрзмана «Мандат», драму А. Файко «Озеро Люль», историческую хронику В. Шкваркина «Убийство Судейкина». В 1926 году он показал два только что появившихся классических произведения советской драматургии — «Виринею» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина и «Шторм» В. Билль-Белоцерковского.

Таким образом, владикавказский зритель мог познакомиться едва ли не со всеми лучшими советскими пьесами тех лет. Это, разумеется, — огромная заслуга Н. Н. Синельникова.

Продолжал Синельников и свою обычную планомерную работу над классикой; на сцене театра в эти сезоны шли пьесы А. Н. Островского («Лес», «Доходное место», «Женитьба Белугина», «Василиса Меленть-



ева»), а также «Власть тьмы» и «Катюша Маслова» (по роману «Воскресение») Л. Н. Толстого.

На смену Синельникову пришел Г. В. Главацкий. «С чувством большой благодарности вспоминаю я Гаврила Владимировича Главацкого, — писала Павла Вульф, работавшая с ним в Риге в 1902—1904 гг. — Он не был, что называется, режиссером «выдумки», изобретательности: его постановки не отличались ни блеском внешнего рисунка, ни богатством фантазии, но в них всегда был трепет, была творческая мысль. Актеров он заражал своим вдохновением, своей взволнованностью. На себе я не раз испытала влияние его личности. Он будил мою фантазию и вызывал к творческой жизни неизведанные, неиспытанные раньше, жгущие где-то глубоко, в подсознании, чувства и ощущения».¹

Прежде чем приступить к репетиции, Г. В. Главацкий чрезвычайно тщательно работал над текстом пьесы, над каждой отдельной ролью. Во время репетиций Главацкому удавалось создавать атмосферу творческой взволнованности, культурной полемики, доверия к себе как к режиссеру со стороны актеров. «Нет, нет, не то! Тривиально, нельзя так!» — тактично умел останавливать он актера и вместе с ним начинал искать, пробовать заново, закреплять то, что было найдено.


«Он никогда не сидел за режиссерским столиком у рампы. Всегда метался за кулисами; то станет у портала, то побежит в глубь сцены и оказывается у другого портала, на другой стороне сцены, стоит у рампы, посмотрит, послушает и опять метнется за кулисы. И это беспокойное движение несколько не мешало актеру, как-то бодрило и волновало, так как чувствовалось, что режиссер неотрывно с нами и переживает вместе с актером жизнь его роли».²

После Риги Главацкий работал в Одессе, а затем и в течение многих лет — в Петербурге, у Суворина.

Во Владикавказе он провел только один сезон 1926—27 гг. Как и Н. Н. Синельников, он занимается здесь постановкой советских пьес и классики («Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Брат наркома» Н. Лернера, «Виринея» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина, «Без вины виноват

¹ Вульф Павла. В старом и новом театре, М., 1962, стр. 99.

² Там же, стр. 99—100.




тые», «Последняя жертва», «Гроза» А. Н. Островского, «Живой труп» Л. Толстого, «Женитьба» Н. Гоголя, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера).

Наряду с этим он ставил и кассовые пьесы: «Вера Мирцева» Л. Урванцова, «Псиша» Ю. Беляева, «Смертельный поцелуй», «Сын четырех отцов», «Восьмая жена синей Бороды». Такой репертуар дополняют спектакли, перешедшие из прошлых сезонов. Так что репертуарная политика театра все еще не отличается строгостью. Но уровень актерского мастерства продолжает эволюционировать. При театре Главацкий открыл актерскую студию, в которой велись занятия по гриму, речи, пластике, танцу, литературе, актерскому мастерству. Студия просуществовала один год. (Из нее, в частности, вышел Борис Коковкин, который и по сей день работает в Ленинградском театре им. В. Ф. Комиссаржевской). Не всех воспитанников Г. В. Главацкого судьба привела в театр. Многие из них приобрели другие профессии, но сегодня, рассказывая о нем, вспоминают как требовательного, иногда сурового, опытного педагога, жестоко пресекавшего стремление к аффектации, к ложному пафосу и ложным чувствам.

В следующий сезон Главацкого сменил на посту главного режиссера Михаил Павлович Тамаров. Подобно своим предшественникам, он предоставляет советской драматургии широкий доступ на сцену театра. Ставятся «Вредный элемент» В. Шкваркина, «Константин Терехин» («Ржавчина») В. Кишлона и А. Успенского, «Луна слева» В. Билль-Белоцерковского, «Приговор» С. Левитиной, сатирическая комедия Б. Ромашова «Воздушный пирог» и, наконец, шедевры советской драматургии «Любовь Яровая» К. Тренева и «Разлом» Б. Лавренева, только что стяжавшие шумный успех на столичных сценах.

Трудно судить, насколько самостоятельным было прочтение этих пьес на владикавказской сцене, насколько интересными и серьезными были спектакли. Видимо, наиболее удачной оказалась постановка пьесы Д. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских», которая при всей своей наивности, схематизме, некоторой декларативности, давала исполнителям главных ролей благодарный материал, позволявший — что весьма существенно — использовать приемы, освоенные в мелодраме. Привлекательность пьесы заключалась в том, что в ней даны наброски новых народных характеров, новых человеческих отношений. Недаром эту пьесу так ценила В. Н. Пашенная, игравшая Татьяну в Малом театре.



Во Владикавказе роль Татьяны исполняла популярная провинциальная актриса Мария Ивановна Жвирблис. Добрые традиции сценической школы Соболевского-Самарина, привнесенные Г. Ф. Демюром, И. Н. Райской-Доре, О. Н. Арди-Светловой, вновь оживают во Владикавказском театре. Жвирблис приехала к нам уже зрелой актрисой, прославленной исполнением ролей Маргариты Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Нины («Маскарад» М. Ю. Лермонтова) и Ольги («Три сестры» А. П. Чехова). Во Владикавказе она играла Инну Васильевну («Закон» В. Винниченко), Эсфирь («За океаном» Я. Гордина), Катрин Юбше («Мадам Сан-Жен» В. Сарду, З. Моро).

В творческой индивидуальности Жвирблис прекрасно сочетались волевое начало, придававшее всем ее образам силу и убежденность, и некоторая ребячливость, лукавость, озорство. Обладавшая редкостной красотой и темпераментом, она умела создавать контрастные образы женщин легко ранимых, одухотворенных, волевых, непокорных, умеющих бороться за свою независимость, веселых, сильных духом, жизнерадостных, умных и властных.

Многогранностью человеческих качеств обладали в ее исполнении и Катрин Юбше и Татьяна Русских. В Татьяне — Жвирблис было много неподдельной девичьей нежности, трепетной любви к Ивану (арт. А. Е. Чалый), предчувствия иной, счастливой жизни, которая ждет ее на родине. И Ивана Козыря она воспринимала не только как своего возлюбленного, но и как соотечественника, первого гражданина своей страны. Это придавало ей огромное мужество, позволившее принять трагическое и единственно нравственное решение — не отдавать себя больше в руки людей, которые изуродовали ее жизнь.

Точность социальной оценки, ощущение жизненной «перспективы роли» привносил в свои работы и другой популярный артист Дмитрий Сергеевич Алексеев. Страстность и поэтическая возвышенность, присущие ему, сочетались с чувством правды. В его умения мыслить на сцене нервно и взволнованно никогда не было нарочитости. Особенности творческой индивидуальности Д. С. Алексеева нашли свое полное воплощение в ролях Артура («Овод» по Войнич) и Пушкина («Поэт и царь» Н. Лернера). В Д. С. Алексееве было не только портретное сходство с Пушкиным, всем строем мысли и чувств он убеждал зрителя в том, что на сцене — истинный поэт, талант, трагически обреченный.



Шумным зрительским успехом пользовалась молодая актриса Нина Васильевна Тамарова, женственная, эмоционально подвижная, склонная к поискам характерности даже в ролях героинь.

Импозантный, барственно величавый М. П. Тамаров — исполнитель роли Бронского в первой немой киноверсии «Анны Карениной» — превосходно играл Телятева в «Бешеных деньгах» Островского (эта роль была им сделана еще у Синельникова) и Николая I в спектакле «Поэт и царь».

Как режиссер, он уделял серьезное внимание классике («Горе от ума», «Бесприданница», «Идиот», «На дне», «Анна Каренина», «Фауст», «Мария Тюдор», «Мария Стюарт»), но, пожалуй, наиболее уверенно чувствовал себя в стихии мелодрамы, которая и в этот сезон продолжала занимать в репертуаре едва ли не доминирующее положение.

Нет надобности более подробно останавливаться на актерском составе труппы этого сезона — она была слабее, нежели во времена Синельникова и даже при Главацком. Подавляющее большинство актеров с окончанием сезона навсегда исчезло с владикавказского горизонта — все еще продолжала существовать традиция старого провинциального театра, когда труппа, завершив сезон, переезжала в другой город, либо распалась, и на ее месте появлялась новая — только что сформированная или приехавшая вместе с новым главным режиссером. Поэтому разговор о владикавказском театре 20-х годов превращается в неизбежно фрагментарное повествование: по сути, каждый (или почти каждый) сезон означал появление новой труппы. При этих условиях говорить о каких-либо стойких традициях, идейной и художественной преемственности, разумеется, не приходится. И если при всем том возникает ощущение движения искусства, то определяется оно не внутренними закономерностями существования владикавказского театра (как единый художественный организм со своей творческой историей он еще и не существовал), а общими тенденциями развития советского искусства в целом, отображавшего эпоху великого революционного преобразования страны. Вот почему — вне зависимости от индивидуальности, вкусов и пристрастий главных режиссеров, от степени профессионализма и талантливости труппы — с каждым годом все большее место в репертуаре занимает советская драматургия, все более уверенно выходит на сцену новый герой, все четче прослеживаются в спектаклях социальные коллизии.




Пришедший на место Тамарова в следующем сезоне А. Б. Надеждов (опять-таки набравший новую — за немногими исключениями — труппу) также ставит ряд пьес, совсем недавно увидевших свет рампы на столичных сценах: «Человек с портфелем» А. Файко, «Волчья тропа» А. Афиногенова, «Товарищ» С. Левитиной, «Рельсы гудят» В. Киршона, «Инженер Мерц» Л. Никулина, «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова, «Простая вещь» по Б. Лавреневу, «Квадратура круга» В. Катаева, «Пурга» Д. Щеглова, «Конец Криворыльска» Б. Ромашова, «Сигнал» С. Поливанова, Л. Прозоровского. Показывает труппа и классические произведения: «Коварство и любовь» и «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера, «Овод» по Э. Войнич, «Враги» М. Горького.

Близость эстетических позиций главных режиссеров Владикавказского театра, сменявшихся — как мы видим — каждый сезон, заключалась лишь в том, что все они стояли в стороне от новаторских исканий советского театра, довольствуясь традиционной системой выразительных средств, выработанной много десятилетий тому назад, еще до создания Московского художественного театра и, вероятно, в какой-то степени обогащенных его опытом. В этом отношении Владикавказский театр отличался от многих своих периферийных собратьев. Бури «Театрального Октября», прокламированного Мейерхольдом, эстетические открытия Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда, Художественного театра двадцатых годов, отразившиеся (иногда творчески, чаще эпигонски) в работе многих периферийных театров, владикавказской сцены даже не коснулись.

Вот почему спектакли Геннадия Андреевича Мирского, возглавившего театр в сезон 1929—30 гг. произвели ошеломляющее впечатление и на зрителя, и на местную критику. На сцене воздвигались конструкции вместо привычных павильонов со всей необходимой домашней утварью; резко усилилось в спектаклях публицистическое начало, по временам выражавшееся в плакатной форме; разрушалась сценическая иллюзия, уступая место открыто условным приемам, от актера требовались новые игровые приемы; всячески усиливалось зрелищное начало, динамичность спектакля. Впрочем, видимо, опасаясь, что его новации не будут приняты зрителем, Мирский был готов пойти на уступки, создавая своеобразный гибрид условных и жизненно-достоверных элементов.

«В сценическом оформлении пьес я стремлюсь к наибольшей понят-



ности постановки массовому зрителю и максимальному использованию сценических возможностей,— писал Мирский.— Наиболее удобным для этой цели стилем постановок является реалистический конструктивизм. Сущность его заключается в том, что наряду с использованием методов конструктивной постановки («конструкции», площадки) и ее преимуществ для актера, в оформлении сцены сохраняется реальный облик, приближение к подлинным вещам и предметам». Далее он сообщал о своем намерении «широко пользоваться в театре всеми видами искусства. И в первую очередь, это относится к музыке. Музыкальному сопровождению в своих постановках я отвожу почетное место. То же относится к световым эффектам. Будет применяться и кино. Использование всех этих постановочных ресурсов даст возможность усилить динамику и ответственность спектакля»¹.

Форма не была для Мирского самоцелью (как это утверждал в своей книжке Г. Апресян). Режиссер стремился создать театр, ориентированный на рабочую массу, театр, который активизирует зрителя, вовлекает его в действие, будит его гражданственные чувства.

В этом отношении весьма показательна постановка пьесы А. Афиногенова «Чудак», прозвучавшая мажорным гимном советскому труженнику — созидателю. В фойе театра была развернута выставка, посвященная напряженным трудовым будням страны, словно вводившая зрителя в атмосферу предстоящего сценического действия. «На фоне мощного индустриального «пейзажа», символизирующего социалистическую стройку нашей страны, показан покосившийся, ожидающий новой стройки Загряжск. Условность оформления позволяет обобщить, расширить значение спектакля, не ограничивая его каким-то определенным углом. Висящий на сцене лозунг «Даешь пятилетку в 4 года!» — все время подчеркивает это значение», — так описывал зрелищный облик спектакля критик В. Витюк, высоко оценивший работу режиссера, художника Никитина и большинства актеров.

Спектакль «Чудак» широко дискутировался на зрительской конференции, где единодушно подчеркивались его своевременность и нравственная значимость. Выступавшие вспоминали слова М. Горького: «чуда-

¹ Навстречу рабочему зрителю (Беседа с зав. художественной частью театра режиссером Геннадием Мирским). «Власть труда», 15 октября 1929г.

Сцена из спектакля «Чудак» А. Афиногенова.




М. Тамаров.



ки украшают жизнь». Спектакль «Чудак» украсил сцену Владикавказского театра.

Остро, правдиво и страстно прозвучала тема классовой борьбы в деревне в спектакле «Ярость» Е. Яновского, менее совершенном, нежели «Чудак», но захватывавшем зал искренностью своего гражданского пафоса.

Мирский систематически обращался к пьесам о социалистическом строительстве, о становлении новой морали, отдавая предпочтение произведениям с сильным публицистическим, агитационным зарядом («Выстрел» А. Безыменского, «Голос недр» В. Билль-Белоцерковского, «Огненный мост» Б. Ромашова, «Диктатура» украинского драматурга И. Микитенко). В отличие от всех без исключения своих предшественников он решительно не допускал в репертуар низкопробную драматургию, рассчитанную на мещанские вкусы. В этом «очищении» репертуара, в последовательной ориентации на советскую драматургию — несомненная заслуга Мирского.



С точки же зрения художественной деятельности его отличалась явным эклектизмом. Примыкая к бесчисленным тогда эпигонам Мейерхольда, он не только впрямую заимствовал приемы, освоенные великим режиссером-новатором, но и подчас пытался воспроизводить его спектакли. Так, например, им был поставлен «Ревизор», разбитый — подобно мейерхольдовскому — на множество эпизодов. Как у Мейерхольда, в спектакле Мирского авторские ремарки превращались в конкретные сценические эпизоды, расширялся фон действия. Так были воспроизведены прогулка Хлестакова по городу, визиты городничего в лавки к купцам, сцена в трактире и т. д. Все конструктивное оформление спектакля размещалось на вращающемся сценическом круге.


А наряду с «Ревизором» «под Мейерхольда» — спектакль «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова, решенный под явным влиянием знаменитой Мхатовской постановки. В этом ансамблевом спектакле, по словам критика, оставили «неизгладимое впечатление» Вершинин (арт. П. Донецкий), Незеласов (Мирский), Обаб (Григорьев), Син-Бин-у (Ельвич), Васька Окорок (Изаров), Пеклеванов (Сухарев).

Начинания Мирского, требовавшие трезвого и доброжелательного критического взгляда, были подвергнуты разносной критике, поддержанной и частью труппы. В результате Мирский в конце сезона покинул Владикавказ.

В театр вернулся М. П. Тамаров, проработавший до лета 1932 года. Весь театральный Владикавказ с восторгом встретил возвращение М. П. и Н. В. Тамаровых. Переполненный зал, стоя, скандировал: «Тамарова! Тамарова!» на спектаклях «Инга» и «Альбина Мегурская», в которых актриса играла заглавные роли.

Мелодрама Н. Шаповаленко «Альбина Мегурская» рассказывала о трагической любви героини к поляку Яну, которого за политическую деятельность сослали в Якутскую тайгу. Желая разделить участь своего возлюбленного, Альбина отправляется вслед за ним... При всех своих недостатках пьеса давала благодарный материал исполнителям многих ролей.

Поставлена «Альбина Мегурская» неплохо,— писал В. Витюк в газете «Власть труда»,— исполнение на этот раз значительно выше обычного уровня. Как лучшие выделяются (как, впрочем, и всегда) Григорьев (писарь), Ельвич (поп) и Донецкий (исправник), хотя последним



тип зверя — исправника как-то недоделан, не совсем выдержан, и порой он сбивается на не очень-то уместный здесь лиризм. Хороша последняя картина: от нее веет таежной глушью и безысходным горем каторги. Ставил пьесу П. Сухарев. Главная прелесть спектакля заключалась несомненно в том, как играла Альбину Тамарова, открывавшая в своей героине великий талант — талант любви.

Эту силу любви, поэтической, одухотворенной, бескорыстной и страстной Н. В. Тамарова утверждала и в Инге («Инга» А. Глебова) и в Ларисе («Бесприданница» А. Н. Островского).

В настоящее время Н. В. Тамарова, народная артистка Украинской ССР, работает в Харьковском русском драматическом театре. С большой любовью она вспоминает Владикавказ, жителей города, театр. «...Здесь мне удалось создать ряд образов, которые оставили в моей творческой биографии глубокий след, — писала она в августе 1969 года автору этого раздела книги. — Какие радостные минуты я испытывала, чувствуя любовь зрителей, так тепло, так трогательно относившихся ко мне... Я никогда не забуду большого, чуткого внимания партийных и общественных организаций... Работа во Владикавказе — это огромный, значительный период моей жизни».

Следует отметить, что Тамаровы были лишены чувства премьерства. М. П. Тамарову, как главному режиссеру, была присуща прекрасная особенность: заботиться о творческой судьбе каждого актера. Он никогда не позволял себе выделять Н. В. Тамарову как актрису среди всего творческого состава, ориентировать весь репертуар на ее индивидуальность. Искренне обеспокоенный судьбой театра, он, как и Г. А. Мирский, серьезное внимание уделял составлению идейно и художественно полноценного репертуара. Тамаров и очередные режиссеры А. С. Сафронов и Б. М. Корде ставят «Первую Конную» и «Последний решительный» Вс. Вишневского, драму С. Мстиславского о первой русской революции «На крови», пьесы Н. Погодина об индустриализации страны «Темп» и «Поэма о топоре», комедию В. Шкваркина «Кто идет?», пьесу И. Микитенко о пролетарском студенчестве «Светите, звезды» и многие другие произведения, посвященные самым сложным, острым, драматическим проблемам современности.

Любовью зрителя пользовались спектакли по пьесам А. Н. Островского: «Бесприданница», где прекрасно играли М. П. Тамаров (Пара-

Н. Тамарова.




тов) и Н. В. Тамарова (Лариса); «Без вины виноватые» с Е. К. Одоевской (Кручинина), И. И. Адарским (Незнамов), Е. Матрозовой и М. Н. Репиной в роли Галчихи; «Лес» с П. И. Донецким и равным по масштабу исполнения роли Аркашки Счастливецва Емельяновым; спектакль «Коварство и любовь» Шиллера с Донецким в роли президента, Адарским (Фердинанд) и Тамаровой (Луиза). Шли также «Тартюф» Мольера, «Василиса Мелентьева» Островского.

Большой успех в эти сезоны выпал на долю Елены Константиновны Одоевской и Павла Ивановича Донецкого.

Обладая драматическим темпераментом, хорошими внешними данными, Е. К. Одоевская играла героинь. Самой значительной ее сценической удачей была роль Кручининой в спектакле «Без вины виноватые» А. Н. Островского (постановка А. С. Сафронова). Страстный протест против унижения женщины и великую меру любви проносила актриса через весь спектакль.

Т. И. Донецкий, заслуженный артист республики, был актером старшего поколения, получившим «образование» на службе у известных антрепренеров России. Всем своим внешним видом, актерским существ-




вом, сложной творческой судьбой он походил на Несчастливцева из пьесы А. Н. Островского «Лес». Не случайно Несчастливцев был его любимой ролью. Превосходно играл он и городничего в «Ревизоре» и Фамусова в «Горе от ума». Все сценические герои Донецкого — и положительные и отрицательные — обладали огромной внутренней силой, могучей волей. Каждый его персонаж был монументален, импозантен внешне и значителен по своему внутреннему масштабу. Донецкий не знал полутонов. Широкий жест, металл в голосе, крупное душевное движение, всегда отчетливое, определенное... Сатин Донецкого был неотразимо убедителен, когда страстно произносил монолог о Человеке. Таким Человеком с большой буквы предстал на сцене и сам Донецкий.

ТВОРЧЕСКАЯ ЗРЕЛОСТЬ

Нисколько не умаляя заслуг руководителей Владикавказского театра конца двадцатых — начала тридцатых годов, интенсивно и во многом успешно работавших над воплощением советской драматургии, следует отметить, что главное тут — отнюдь не личные устремления режиссеров. Таково было властное веление времени. На глазах менялся облик страны, разворачивались великие исторические процессы индустриализации и коллективизации сельского хозяйства; в активном деянии, в борьбе с последним эксплуататорским классом — кулачеством, в самоотверженном труде формировался человек социалистической эпохи. Создавалось новое искусство, многонациональное, разнообразное по художественным стилям, приемам, единое по методу отображения жизни. И советский театр не стоял в стороне от свершений народа. Он набирал силу, мужал, все глубже и зорче вглядывался в жизнь. Советская драматургия, представленная к этому времени многими значительными в идейном и художественном отношении произведениями, естественно, стала основой репертуара.

Серьезные изменения претерпевала и организационная структура театров. К концу 20-х гг. были ликвидированы последние частные антрепризы. Шел поиск наиболее эффективных методов управления театрами, более тесных связей со зрителем, с жизнью народа. В этом отношении деятельность преемника Тамарова А. С. Сафронова (не отличавше-



гося ни актерскими, ни режиссерскими дарованиями) заслуживает быть отмеченной: он организовал Темаф — театр малых форм.

Театральное искусство во Владикавказе было представлено только русским драматическим театром. Осетинский театр впервые поднял свой занавес спустя четыре года. Радиоточек существовало ничтожное количество. Поэтому возникновение Темафа было особенно важным событием: это был театр — агитатор, оперативный, энергичный, «легкий на подъем». Его участниками были известные сегодня люди В. В. Тхапсаев, В. С. Каргинова, Гагу и Гала Кулаевы, Владимир Баллаев, Борис Точиев, Мария Кургосова и другие.


В коллективе царил задор, веселье, молодость и энтузиазм. «Все были одеты более чем скромно, — вспоминает М. Кургосова, — у нас не всегда было что поеть. Но мы не спрашивали, сколько нам будут платить. Мы спрашивали, помогут ли нам стать настоящими артистами, да еще — смущенно и робко: выдадут ли продуктовые карточки?»¹

Концертная программа состояла из литературно-музыкальных монтажей и гимнастических номеров, частушек на темы дня. Девушки были одеты в юбки из грубошерстного домотканного сукна, гимнастерки цвета «хаки» и красные косынки, юноши — в полугалифе, гимнастерки и папахи. Декорацию заменяли складные ширмы, изготовленные в мастерских театра.

По ухабистым дорогам, в грязь, холод, распутицу, нередко голодая, ночуя прямо на сене, а иногда у тлеющего костра, молодежь на подводах объездила многие села республики, радуя тружеников своими веселыми представлениями, песнями, танцами. Лодырям, тунеядцам, саботажникам доставалось с лихвой.

М. Кургосова вспоминает: «Нашим ребятам пришлось объясниться с кулацкими сынками, чьи имена прозвучали в наших частушках, и которые рвались к нам «выяснить отношения». В дальнейшем мы не раз убеждались в том, что наше оружие действует безотказно. Частушки жалели симулянтов, лодырей, отлынивающих от работы. В одноактной гротесковой пьесе «Пиявка кулаков» А. Тандуева, как в зеркале свое отражение, узнавали себя те, кто подрывал молодые, еще неокрепшие колхозы».

¹ М. Кургосова. Штрихи. «Молодой коммунист», 1968, 8 августа.



Об этой молодежной бригаде заговорили всюду. В каждом селе ее ожидали с нетерпением. Не все из ее участников пришли в большое искусство. Но имена В. В. Тхапсаева, Т. Х. Қариаевой, В. С. Қаргиновой, В. Д. Баллаева, актеров осетинского театра с гордостью произносятся сегодня в республике.


В эти же годы актер русского театра Владимир Николаевич Дуганский создает театр юного зрителя. Из числа начинающих студийцев-тюзовцев многие в дальнейшем стали актерами-профессионалами: мастер художественного слова, засл. артист УССР Вадим Андреевич Арбенин, засл. артист РСФСР Ю. Бубликов, долгие годы проработавший в Ленинградском театре им. Ленсовета, артисты В. Гуренков, М. Шатохин, Л. Ростованов, М. Батаев, В. Нищев, А. Сартаева, Т. Климухин и другие.

Спустя много лет, В. Н. Дуганский поделился своими воспоминаниями о первых шагах молодежного коллектива: «На организационное собрание и читку первой пьесы явилось около 50 человек. С учетом пожеланий самих кружковцев были распределены роли, назначены дублеры.. Этот принцип оправдал себя и в дальнейшем, так как обеспечивал творческую дисциплину и товарищеский контроль. Первый спектакль «Алтайские робинзоны» оправдал надежды, прошел на «ура». Коллектив рос творчески. Не обошлось, конечно, без «летунов», но основное ядро — 20 — 25 человек осталось. Они поставили спектакли: «Балда», «Оливер Твист», «Дон Кихот», «Робин Гуд», «Тимошкин рудник».¹

Надо сказать, что В. Н. Дуганскому вообще были присущи в высокой степени энергия, инициативность, влюбленность в театр. Впервые он приобщился к театру еще в юности, когда в 1922 — 23 годах во Владикавказе при Совпрофе была организована молодежная театральная студия. Впоследствии этот коллектив реорганизовался в популярную в те годы по стране «Синюю блузу» (так из-за стандартной униформы артистов назывались эти своеобразные художественные агитбригады).

Среди энтузиастов-синемблужников были В. Н. Дуганский, Л. С. Ростованов, заслуженный деятель искусств СО АССР Б. Т. Борукаев, артист Т. Фридман, доктор медицинских наук, профессор Г. З. Пицхелаури (ны-

¹ В. Н. Дуганский. Побеждала к искусству любовь. «Молодой коммунист», 1964, 25 июля.



не живет и работает в Тбилиси), известный писатель Н. С. Атаров. Проработав не один десяток лет актером на сцене Владикавказского театра, В. Н. Дуганский и после проводов на пенсию не ушел от дел: занимался в ВТО театральным архивом, собрав группу молодежи, увлеченной театром, вновь попытался организовать ТЮЗ, мечтал о театральном музее. Но смерть не позволила довести до конца начатое дело.

Во всех начинаниях тех лет — частица ума и сердца замечательного человека Евдокии Анисимовны Поляковой. Старая большевичка, прошедшая тюрьмы и ссылки, Полякова была человеком удивительной душевной отзывчивости и в то же время — энергичным, умелым работником. Семь лет проработала она директором театра.

Бывшие артисты театра супруги П. К. Попов-Асин и Н. К. Колесова, проживающие в Ленинградском Доме ветеранов сцены, восторженно отзываются о ней. «...А какой чудесный директор была Е. А. Полякова, — восклицает Колесова в письме к автору. — Беспристрастная и строгая, когда нужно, ласковая и внимательная к нам, молодежи. Она видела всех насквозь, она знала, как мы любим театр и радовалась нашим успехам. Помогала, когда это было нужно. Настоящая коммунистка! Настоящий театральный директор!»

А вот что писал П. К. Попов-Асин: «...Наш директор Е. А. Полякова, старый партиец, чудесный человек и хороший администратор, по существу была душой этого театра. Очень заботилась как о профессиональном росте актеров, так и об их политическом образовании. С уходом Поляковой на заслуженный отдых атмосфера в театре была уже не та. С новым художественным руководителем и новым директором театр стал, как «сто тысяч других в России». Не стало той атмосферы дружбы, одной семьи, одного желания у всех работать лучше и больше. Из всех моих сезонов это был самый лучший. И когда я вспоминаю Орджоникидзеvский театр, то вспоминаю прежде всего замечательную атмосферу, созданную подлинным его руководителем (даже в художественном отношении), чудесным человеком и честным партийцем Евдокией Анисимовной Поляковой».

С любовью вспоминают ее художник Ю. П. Федоров, народная артистка РСФСР В. С. Каргинова, артисты русского театра А. Ф. Борисов Н. Г. Матеосова, И. А. Мятелев, бывшая зав. костюмерным цехом И. В. Пушкарева и другие. В истории этого театра Е. А. Полякова



остаётся непревзойденным образцом руководителя, наставника, педагога, человека.


Поляковой театр обязан тем, что, несмотря на частые смены главных режиссеров, в театре стали устанавливаться стойкие и добрые традиции. И главнейшая из них — последовательная работа над советской драматургией. Надо отметить, что театр проявлял в этом смысле завидную оперативность. Новинки, только что прошедшие «крещение» на столичной сцене, попадали в его репертуар значительно раньше, чем во многих других периферийных театрах. Нередко театр шел на известный риск, беря в работу произведения художественно недостаточно совершенные, но привлекательные своим революционным пафосом, попытками создания образов новых героев. Полякова настойчиво и вместе с тем деликатно идеологически воспитывала актерскую массу, стремилась установить более тесные связи между театральным коллективом и коллективами фабрик, заводов, представителями партийных и комсомольских организаций.

Отменив существовавшую до того абонентную систему распределения билетов, она вводит систему закрытых (целевых) и открытых спектаклей. Со скидкой в 50 % каждое предприятие города и колхозы республики имели возможность закупить все билеты. Оставшиеся из них поступали в открытую продажу. Лучшим ударникам производства отводилось бесплатно одно кресло с надписью «лучшему ударнику».

Методы театра в культурно-воспитательном обслуживании трудящихся были самыми разнообразными. Так вся труппа театра была разбита на три бригады, каждая из них возглавлялась режиссером. Регулярно эти бригады с определенной программой выезжали на предприятия города и в обеденные перерывы давали концерты. Для красноармейцев ежемесячно устраивались утренние бесплатные спектакли.

Художественно-политическим советом была введена традиция в фойе театра организовывать выставки к очередному, готовящемуся спектаклю. Помимо этого вывешивалась стенная газета зрителя, около которой постоянно дежурили работники театра, отвечали на вопросы, записывали предложения зрителей.

В эти годы постепенно формируется костяк труппы, многие актеры (Н. Г. Матеосова, Е. А. Матрозова, М. Н. Репина, В. Н. Дуганский и др.) на долгие годы, а некоторые — и на всю жизнь, связывают свою судьбу




с владикавказской сценой. Немалую роль в их «стабилизации» сыграло бережное, заботливое отношение директора театра Е. А. Поляковой.

Особенно плодотворным был период ее совместной работы с М. П. Смелковым, проработавшим на посту главного режиссера с 1933 по 1937 год.

Культурный, обходительный, безукоризненно вежливый со всеми работниками театра, Михаил Павлович Смелков был талантливым актером салонного типа. Подобно П. И. Донецкому, во всех сценических образах он был «глыбой». Но в героях Донецкого проглядывал всегда конкретный социальный тип, а Смелков во всех ролях оставался барином. «Барин» было и его закулисным прозвищем, произносимым с ласковой иронией — актеры его любили. В Орджоникидзе он приехал из Краснодара, откуда вместе с ним прибыла небольшая группа актеров. Среди них были Н. К. Колесова, Н. Б. Макбалиева, Е. А. Горская, П. Е. Леондор и другие.

Режиссерское мастерство Смелкова проявилось еще в бытность его очередным режиссером при А. С. Сафронове, когда он поставил ряд спектаклей, воспринятых как творческие удачи театра. Это «Улица радости» Н. Зархи, «Мой друг» Н. Погодина, «Враги» Горького, «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Поднятая целина» по М. Шолохову. Прежде, чем приступить к репетициям, он тщательно разрабатывал экспозицию, план постановки. Он всегда имел ясное и четкое представление, во имя чего он ставит пьесу. М. П. Смелков никогда не ограничивался официальным рабочим регламентом. Он репетировал и вечером, а подчас и в ночное время, приглашая для этого актеров к себе домой. Он выявлял творческую индивидуальность в актере, расширял его сценические возможности и диапазон ролей. То, как он работал с актерами во время репетиций, было в то время новым и непривычным. Он не просто ставил перед актерами конкретные задачи, но добивался от них умения самостоятельно анализировать произведение, дорисовывать, восстанавливать биографию действующего лица. Старейшая актриса театра Н. Матеосова вспоминала в беседе с автором: «Михаил Петрович ставил «Врагов» Горького. Начались репетиции. Он познакомил нас со своей экспозицией. После этого каждому из нас он дал задание принести на следующий день в письменном виде полную характеристику создаваемого образа. Мы все, привычные к тому, что в застольный период внимательно и покорно вы-



слушивали план, излагаемый режиссером, поддались естественному чувству страха. Мы не умели этого делать. Первые несколько дней было паническое состояние, которое постепенно начало сменяться уверенностью и смелостью. Мы стали рассуждать».

Репетиции в выгородках, на сценической площадке Смелков осуществлял методом показа. «Нет, нет, пожалуйста, пройдите так, сядьте вот здесь, затем подойдите к тому месту», — останавливал он актера.

Сегодня метод показа вряд ли правомерен. Но в конкретных обстоятельствах труппы, лишенной единой творческой методологии, он заключал в себе позитивный смысл, спектакли Смелкова отличались ансамблевостью, единством стиля.

Вот почему на творческой встрече двух театров, происходившей в Ростове в 1934 году, Орджоникидзевский театр выходит победителем. Особого внимания были удостоены спектакли: «Мой друг», «Враги», «Двенадцатая ночь», «Поднятая целина».

Истинными творческими удачами театра в сезоне 1935—36 годов были смелковские спектакли: «Иванов» А. П. Чехова, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Ученик дьявола» Б. Шоу.

В эти годы театр впервые продемонстрировал свое искусство за пределами республики, выехав на гастроли в Ворошиловск, Нальчик, Георгиевск.

«Сегодня мы прощаемся с Орджоникидзевским драматическим театром, — писала газета «Власть Советов», издаваемая в Ворошиловске. — Постановкой «Поднятая целина» театр заканчивает свои гастроли в Ворошиловске. И следует отметить, в первую очередь, что руководители гастролей (т.т. Леондор, Мартынов) и режиссура (т.т. Смелков, Орлов и Горев) сумели в основном осуществить ту программу, с которой они выступали перед организованным зрителем накануне поднятия занавеса. А в конкретных условиях Ворошиловска, где, к великому сожалению, мало еще поработано над вопросами постоянного, высококачественного театрального обслуживания населения, эта программа представила для нас значительное культурное достижение. Лучшие произведения классиков драматургии — Шиллера, Островского, великие сатиры Бернарда Шоу («Ученик дьявола») и Грибоедова («Горе от ума») после некоторых колебаний были восприняты зрителем с большим интересом и пониманием. А «Далекое» Афиногенова, «Платон Кречет» Корнейчука, «Аристок-

Е. А. Полякова.



раты» Погодина равно и «Поднятая целина» Шолохова собирали аншлаги...» Далее критик отмечает: «Мы должны сказать, что вся полуторамесячная работа коллектива здесь показала его сплоченность, значительный художественный уровень. Для огромного большинства актеров ясны задачи и цели театра. Матеосова, Смелков, Орлов, Горская, Костин, Репина, Леондор, Горев, Макбалиева, Гулевич, Вавилов, Тихомиров, Мартынов, Мятелев — тот основной костяк, который своей серьезной добросовестной работой над повышением художественного уровня театра сумел спаять и воспитать значительную шеренгу молодых, надежных сил, вроде Никольской, Боренни, Асина, Чалова, Борисова, Кибирева и других. Следует также отметить, что в меру возможностей неплохо были оформлены отдельные постановки».¹


Творческий рост театра объяснялся в частности тем, что в 1933 году для повышения квалификации и подготовки молодых актеров была организована драматическая студия.

Обучение в драмстудии было рассчитано на три года. Мастерство актера, грим и обществоведение преподавал М. П. Смелков, движение и танцы — Г. Власова, дикцию, акробатику и ритм — Орлов, историю театра и другие теоретические дисциплины — Васильев.

¹ К. Карловский. «Перед занавесом», газета «Власть Советов», 12 августа 1936 г.

Сцена из спектакля «Мария Стюарт» Шиллера. Постановка М. Смелкова.





В результате систематической профессиональной учебы выявлялись молодые таланты, сокращалась дистанция между ними и опытными актерами, какими были Е. Горская, Н. Мақбалиева, П. Леондор, Б. Костин; поэтому не случаен тот факт, что в 1936 году Орджоникидзеvский театр был «повышен в ранге» — переведен во II пояс.

Талантливая актриса Елена Александровна Горская, шесть лет проработавшая в нашем театре, отличалась высоким ростом, статной фигурой, величественной осанкой и настолько покоряющей красотой, что все называли ее «королевой». Роли бытового плана были чужды ее индивидуальности. Близкими ей были роли салонного типа, хотя играла она и не только их. Можно смело сказать, что почти весь репертуар театра держался на ней.

Она умела постигать поэтику создаваемого образа, искренне и правдиво «жить» на сцене.

Если Лариса Тамаровой («Бесприданница» Островского) вызывала глубокие сожаления потому, что в ней погибала женщина с нежной душой, легко ранимая, то Лариса Горской, будучи натурой цельной, волевой, обнаруживала в себе больше внутренней силы и мужества. Тема защиты достоинства женщины, утверждения свободы личности вообще была присуща творчеству Е. А. Горской. Она проходила и в образах Негиной («Таланты и поклонники» А. Н. Островского), Катерины («Гроза» А. Н. Островского), Лушки («Поднятая целина» по Шолохову), Марии Стюарт («Мария Стюарт» Ф. Шиллера), Оливии («Двенадцатая ночь» Шекспира), Виолетты («Дама с камелиями» А. Дюма-сына).

Поклонники таланта Горской вспоминают, что спектакль «Дама с камелиями» был в программе театра в летний период, когда было невероятно душно, жарко. Но, невзирая на это, зал каждый раз был переполнен до отказа. Билетов нельзя было до начала достать даже на галерку. Все хотели попасть «на Горскую и Смелкова».

Поставленный в обычной мелодраматической манере, спектакль не претендовал на какие-либо особые достоинства. Но он брал зрителя в плен ярко эмоциональной игрой двух актеров.

Этот блестящий дуэт нашел свое продолжение и в спектакле «Пигмалион», в котором Горская играла Элизу Дулитл, а Смелков — профессора Хиггинса. Был разящий контраст между самодовольным, respectable Хиггинсом — Смелковым и дерзкой, лохматой Элизой — Гор-

М. Смелков и Е. Горская в спектакле «Дама с камелиями» А. Дюма





ской. Но вот как будто испарялись фривольности и бравада и вместо них в ней обнаруживались прирожденная интеллигентность, ум, душевная тонкость. Вместо уличной цветочницы с размашистыми жестами предстала женщина с умным и добрым сердцем, напоминающая внешне типичную аристократку. Хиггинсу — Смелкову уже было невозможно соперничать с нею. Она оставляла его в состоянии полной растерянности, когда с ощущением гордости и независимости покидала его дом.

Та же тема непокоренности духа отпечатывалась в роли Оливии. В одной этой роли, как известно, актрисе приходится воплощать два разных характера. И когда Горская появлялась на сцене в образе Себастьяна, она очаровывала всех виртуозностью пластики, чувством ритма, умением носить костюм, стройностью и изяществом фигуры.


С особой силой мастерство Горской проявилось в спектакле «Мария Стюарт», который был настоящей режиссерской удачей М. П. Смелкова.

Актриса была далека от желания показать трагедию королевы. Она стремилась создать образ человека, который трагически расплачивался за свое гармоничное представление о мире и в итоге вновь обретал духовную силу, величественно и гордо принимая смерть.

Кульминацией спектакля была сцена встречи двух королев в саду, которую режиссер выстроил так, что напряженность диалога поддерживалась и усиливалась динамическим мизансценическим рисунком: Мария — Горская и Елизавета — Макбалиева разговаривали на большом расстоянии друг от друга. Меняясь местами, они постоянно сохраняли между собой дистанцию.

В длинном, строгом платье, облегающем ее изящную, с действительно необыкновенной осанкой фигуру, Мария — Горская говорила спокойно, степенно. Ощущение ее непобедимости удваивалось от того, что Елизавета — Макбалиева, теряя самообладание, бесновалась, яростно раздражалась, впивалась в соперницу злыми глазами, сilesя то и дело высвободить шею из высокого, сковывающего воротника.

Мария — Горская оставалась непобедимой и тогда, когда с величественным спокойствием внешне, но с глазами полными слез медленно спускалась по лестнице к месту казни, лишь только на какие-то доли секунды обратив внимание на застывшего в растерянности Мортимера — Костина. Ее, переборовшую уже в себе страх, отныне не страшила смерть. Она шла на казнь непобежденной.




Актрисой такого же уровня и масштаба, но совершенно иной индивидуальности была Наталия Борисовна Макбалиева, супруга М. П. Смелкова. Это была характерная актриса, остававшаяся таковой и тогда, когда она играла роли героического плана. Темпераментная, эмоционально-возбуждаемая, она к тому же умела мыслить глубоко, интересно, остро и форму любила острую, яркую. В ролях, где этим свойствам ее дарования было трудно проявиться, она оказывалась бесцветной, например, в роли Нины («Маскарад» М. Ю. Лермонтова). Но зато Адельма в «Принцессе Турандот» была прямым попаданием: здесь органично переплетались яркая характерность, внутренняя правда, оригинальность сценического рисунка.

Прекрасными сценическими работами Н. Б. Макбалиевой были Аллочка Звягина, артистка мюзик-холла, (комедия В. Шкваркина «Кто идет»), Лиза («Горе от ума» А. Грибоедова), Соня («Аристократы» Н. Погодина), архитектор Лида («Платон Кречет» А. Корнейчука), Оль-Оль («Дни нашей жизни» Л. Андреева), Диана («Собака на сене» Лопе де Вега) и многие другие.

Амплуа героя-любownika в «смелковские» сезоны занимал способный, с великолепными внешними данными Борис Костин. Шумному зрительскому успеху он не сумел противостоять — в нем подчас пробивалась на сцене самолюбование. Но в лучших своих ролях Б. В. Костин оказывался органичным и достоверным. В его Кудряше («Гроза» Островского) было обаяние бурной стихийности, лиризм, молодецкая удаль, широта души... Хорош он был и в роли Платона Кречета.

«В исполнении Костина Платон обаятелен своей свежестью, молодостью, силой, здоровой психикой интеллигента, вышедшего из недр рабочего класса. Артист передал прямоту и непосредственность Платона», — писала газета «Власть труда». Истинным украшением труппы был комик-буфф Пантелеймон Леондор (супруг Е. А. Горской). Знаменитый русский критик Р. А. Кугель как-то написал о великом актере Варлаамове, что к нему были применимы все слова с суффиксом «ищ»: туловище, мясщице, огромнице и т. д. С полным правом это можно переадресовать Леондору. Тучный, с большими глазами навывкате, он умилял всех своей непосредственностью и простодушием. В нем было столько обаяния, что на него было нельзя сердиться и обижаться. Стоило ему только появиться на сцене, как в зале раздавался громкий и радостный



смех. Настолько он был комичен по своему внешнему виду, настолько привлекателен своей незлобивой душой большого ребенка.

П. Е. Леондор был большим мастером сцены, но тот успех, которым он пользовался, обеспечивало ему прежде всего море человеческого обаяния и природного комизма. Играя Альфреда Дулитла («Пигмалион» Шоу), Леондор изображал не стяжателя, а наивного, простодушного человека, которого беспросветная жизнь властно и жестоко бросила в нищету. Вся грусть и тоска покидали его сразу же, как только он начинает себя чувствовать под хмельком.

Едва ли не лучшей работой Леондора был образ Щукаря в спектакле «Поднятая целина».

Все давно привыкли к Щукарю — худенькому, тщедушному, ковыляющему старичку, лихому и острому на язык, весельчаку и балагуру с сочными, «перцовыми» словечками.


Щукарь Леондора тоже обладал густым казачьим колоритом. Образ решался актером в шолоховской поэтике. И как ни странно, его комплекция оказывалась не препятствием, а подспорьем в предельно конкретном истолковании образа: Щукарь Леондора был великим чревоугодником. И вся «щукарева натура», нисколько не проигрывая в жизненной емкости, обретала особый, ярко комический характер.

Очередными режиссерами в «смелковские» сезоны были Е. А. Орлов и Н. Я. Горев. В отличие от Смелкова, творческий почерк которого отличался сдержанностью и рационализмом, Орлов чувствовал тягу к эпически широким полотнам, к воссозданию бытовой атмосферы. Не случайно одним из лучших его спектаклей стала «Поднятая целина», где он, кстати, удачно выступил и как актер, сыграв Макара Нагульнова. Положительно отзывалась пресса и о его актерской и режиссерской работе в «Платоне Кречете» Корнейчука:

«...В целом спектакль отмечен печатью большого успеха режиссуры (Орлов), художника (Федоров) и исполнителей. Берест и в исполнении Горева и в исполнении Орлова полон большой внутренней силы, это глубокий, мудрый руководитель, хорошо знающий людей, «мастер жизни», но у Орлова больше простоты и мягкости. Бублика играет Леондор с мягким юмором и большой теплотой. Прост и безыскусственен Кибирев, играющий Степу, свежо и весело играет Васю молодой, способный актер Чалов, — писал критик А. Южный в газете «Власть труда». — Трoга-

Е. Матрозова и Н. Горев в спектакле «Дружба врагов» Г. Джимиева.





тельный образ старой пролетарки, верной подруги Ивана Кречета, «сумевшей» воспитать такого сына, дает заслуженная артистка республики Матрозова. Превосходна Маня — Сартоева. В хорошем стиле играют Репина — санитарку, Боренни — Бочкареву, Никольская — Валю. Успех спектакля — большая заслуга режиссера Орлова, сумевшего простыми путями достичь большой глубины, убедительности и силы звучания пьесы».

Чрезвычайно интеллигентный, всегда погруженный в свои раздумья, Горев был человеком глубокой эрудиции и гибкого ума. Как режиссер он отдавал предпочтение классике, прежде всего — Островскому. Худощавый, невысокого роста, он был талантливым актером на характерные роли. В отличие от Е. А. Орлова, тоже характерного актера, творческой индивидуальности Н. Я. Горева была присуща острота рисунка и некоторая суровость.

Много интересных образов создал Н. Я. Горев на сцене Орджоникидзевого театра. Среди них — комиссар (Гибель эскадры» А. Корнейчука), Кнуров («Бесприданница» А. Н. Островского), бедный осетин Инарико («Дружба врагов» Г. Джигиева), стрелочник Тонких («Далекое» А. Афиногенова). Самое же значительное его достижение — царь Иван Грозный («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого).

Большую любовь зрителей снискал в эти годы молодой, а ныне покойный, заслуженный артист Северо-Осетинской АССР Иван Андреевич Мятелев. Уже тогда актер умел глубоко воссоздавать не только правду индивидуального характера, но и обнаруживать за ним глубокие пласты жизни. Это свойство таланта Мятелева впоследствии отметил известный театровед проф. С. Дурылин. Увидев И. А. Мятелева в роли Нила в горьковских «Мещанах», С. Дурылин в 1947 году писал, что никто в роли Нила не достигал такой социальной правды, силы веры в новую жизнь, как И. А. Мятелев.

Это умение И. А. Мятелева рассматривать героя в социальном аспекте сказалось и на других его весьма удачных сценических работах: Влас («Дачники» Горького), Чепурной («Дети солнца» Горького) и особенно Тихон («Гроза» Островского), Сатин («На дне» Горького), Разметнов («Поднятая целина»).

Совсем юношей пришел в театр сын П. И. Донецкого, Юрий Павлович Федоров. Свой путь в искусстве он начал актером, создав много ин-

Лука — С. А. Петровский.

«На дне» Горького:
Настя — Гальская.

Василиса — А. Кирикова,
Пепел — И. Проскурин.




Корделия — П. Лукина в спектакле
«Король Лир» Шекспира.



тересных сценических образов, а потом стал художником этого театра, оформив за тридцать с лишним лет сотни самых разнообразных спектаклей. Сегодня Юрий Павлович Федоров является заслуженным художником РСФСР и заслуженным деятелем искусств СО АССР. Ряд лет проработал он главным художником в Русском и Осетинском театрах.

Многие актеры тех лет заслуживают доброго слова о себе. Большинство из них нет в живых. Но имена их должны быть вписаны в вековую, полнокровную историю этого театра, потому что они были его искренними и любящими создателями. Именно они в трудные годы перелома смогли сохранить его лучшие реалистические традиции и, обогатив, приумножив их своим плодотворным сценическим опытом, своими творческими достижениями и поисками, передали творческую эстафету акте-



рам молодого поколения. Среди них — Г. Ф. Мартини, Ф. Н. Попов, С. Г. Вавилов, А. И. Мартынов, А. Ф. Борисов, В. У. Гуренков, М. Д. Паничкин, Н. Г. Матеосова, А. Ф. Бондарев, М. А. Батаев, И. С. Раценская, З. П. Тугаринов, Я. С. Яралов, П. К. Асин-Попов, М. П. Шатохин, Б. В. Аксенов, К. К. Романов, Е. А. Матрозова, А. А. Сартоева, Д. М. Даниленко, В. В. Нишев, Т. Д. Гагаева, Н. И. Никольская, Н. К. Колесова, А. П. Харито, Е. Я. Нахимовский, Е. Н. Каденин, Л. М. Кибирев, А. Т. Неведрина, А. Н. Воробьев, П. В. Скорописов, М. А. Бубен, А. Д. Чалов, К. А. Угаров, Э. Н. Гулевич, С. А. Борисевич, Г. Н. Дарская, Б. В. Костин, Л. И. Башкатов, Д. И. Елисеев, Н. М. Сергеева, Е. И. Боренни, Е. В. Сокольская, А. К. Мусатов и другие.

Каждый из них в меру своих творческих возможностей способствовал идейно-художественному росту нашего театра.


Несомненно, успехи театра в середине 30-х годов были бы еще более значительными, если бы не возникшая в труппе нездоровая обстановка. Смелков вынужден был покинуть театр. К счастью, в лице Поселянина театр приобрел достойного художественного руководителя, с именем которого было связано немало творческих побед. Шла борьба и за оздоровление коллектива.

«Наперекор всему затхлому, грязному верх брало здоровое начало,— театр рос, крепла сознательность и советская культура актеров. Крепло партийное руководство театром...

Осенью 1935 года в здании Русского драмтеатра вместе со старым театром начал работать молодой, впервые созданный советской властью, национальный Государственный осетинский театр. Новая театральная молодежь, получившая образование в Москве, новый коллектив, совместная работа в одном здании не могли также положительно не отзываться на облике старого, русского театра»,¹ — совершенно справедливо пишет Г. З. Апресян, который в те годы становится директором театра.

Творческая деятельность Алексея Григорьевича Поселянина, руководившего театром с 1937 по 1941 год — это наивысшая точка в истории Орджоникидзевского театра до Великой Отечественной войны. Мы ни в коем случае не хотим преуменьшить вклад его предшественников. Именно их трудами театр к концу 30-х гг. стал высокопрофессиональным кол-

¹ Г. З. Апресян. Старейший театр на Кавказе, стр. 55.



лективом, приобретшим ценные, добрые традиции. Таким его принял А. Г. Поселянин, большой мастер, ученик выдающегося советского режиссера Алексея Дмитриевича Попова. В лице Поселянина Орджоникидзеvский театр, наконец, встретился с лучшими традициями Станиславского и МХАТа. Для этого коллектива он стал не просто талантливым актером и режиссером, но идейным, творческим, профессиональным наставником. Он был не просто постановщиком спектаклей, но и режиссером — педагогом, формировавшим эстетические принципы и мировоззрение актеров, постоянно обучавшим их умению воссоздавать на сцене «жизнь человеческого духа».


Хочется привести один факт, характеризующий Поселянина как педагога.

В Орджоникидзеvский театр Н. Г. Матеосова приехала в 1930 году в возрасте 24 лет. Она была определена на ампула комических старух и так и не сыграла ничего существенного вплоть до конца 30-х годов. В том, что позднее она почувствовала в себе актрису, она считает себя обязанной Поселянину.

В спектакле «Дети солнца» Горького в постановке М. П. Смелкова, где Матеосова играла роль горничной, ее увидел Поселянин. С присущей ему проницательностью он определил возможности молодой актрисы и в спектакле «Гувернантка» дал ей центральную роль.

Поселянин не делил актеров на ранги. Умея нащупать в каждом из них нечто особенное, индивидуальное, он пестовал это «особенное». В ходе репетиций он предоставлял актеру свободу действия, возможность поисков. На репетициях он, что называется, вымучивал актеров, «измочаливал» для того, чтобы актер проявлял самостоятельность, не становился иждивенцем у режиссера, а искал бы, пробовал, выверял. Причем он не утверждал сразу то, что актер находил однажды. Он подталкивал его к новым задачам, оставаясь при этом художественным арбитром.

Как, только Поселянин улавливал малейшую фальшь, он тут же останавливал репетицию, поднимался на сцену и терпеливо начинал вновь разбирать суть создаваемого образа. Он требовал от актера не только сценической правды, искренности чувств, но и точной фактуры образа, уделяя большое внимание ритму; во всем чувствовалась школа А. Д. Попова.



«На репетициях всегда хотелось играть для него»,— вспоминают многие актеры.

К концу рабочего дня, покинув стены театра, актер обязан был закрепить и разработать дальше то, что на репетициях было найдено и определено совместно с режиссером. На следующий день каждый шел в театр с надеждой и тревогой: застучит ли сегодня карандаш? Темнота в зале, за столиком — силуэт склонившейся фигуры режиссера и мигание бликов от стекол очков. Долгое молчание в зале и напряженное, вопрошающее ожидание на сцене. Вдруг медленно и тихо раздается: «Тук!.. Тук!.. Тук!..» — значит, Поселянин доволен. Знаменитый карандаш! — долгожданный ответ и великий стимул. Карандаш постукивает громче, уверенней, опасения позади.

«Карандаш утверждает» то, что было наработано дома. Значит, можно двигаться, искать дальше.

Особенностью режиссуры Поселянина было стремление к контрасту в мизансценах, в стиле, в ритме, в сопоставлении характеров и ситуаций.


Именно по такому принципу он в сезоне 1936—1937 годов поставил спектакль «Смерть Иоанна Грозного».

У Антокольского Иван Грозный — сухой, суровый мыслитель; у Репина — самодержец, охваченный трагическим ужасом.

Н. Я. Горев воспринял трактовки Антокольского. А. Г. Поселянин попытался объединить оба решения. Иван Грозный в исполнении Горева был умным, злым, суровым, но скрытым. Это был царь — аналитик, рационалист. Сухощавый, с подвижными, бегающими глазами, Грозный — Поселянин внешним обликом не отличался от репинского. Спокойный, даже в чем-то добродушный Грозный Поселянина вдруг неожиданно мог превращаться в зверя.

Быстро впадая в гнев и буйную ярость, он руководствовался обостренно развитым чувством подозрительности и недоверия ко всем, без исключения. Отсюда исходила та грозная и темная сила, которая держала всех в тупом повиновении и покорности.

Грозный — Поселянин тяжело падает на колени, начиная молиться. И вдруг резко отрывает от лба сложенные пальцы, быстро поворачивает голову назад и из-под руки пытливо оглядывает всех. А затем поднимает-



ся и дразняще, медленно прохаживается меж рядов бояр, согнувших спины, низко склонивших головы.

Грозный — Поселянин растянуто вкрадчиво задает вопросы. Голос его становится все тише. Глаза скользят по неразогнутым черным спинам.

«Я что-то Сицкого не вижу среди вас!» — небольшая пауза. Он продолжает все так же спокойно сетовать на то, что-де куда ему, старому, глупому, равняться с Сицким, который даже не пожелал удостоить его своим вниманием... И вдруг — взрыв. Громкий вопль: «Я царь еще? Или не царь?!» Он умирал не от смысла слов, произнесенных устами Годунова — Смелкова, а от сознания той неотступной правды, которая все сильнее проступала в циничных глазах царедворца.

Уступить место этой новой правде Грозный — Поселянин не мог, но против нее был слаб и тот зверь, который сидел в нем с рождения. Грозный был любимой ролью Поселянина. Именно в ней он выступил в день своего юбилея, 30-летия педагогической, режиссерской и артистической деятельности.

Поставленный с исторической достоверностью, отмеченный большой сценической культурой, этот спектакль страстно клеймил мракобесие, изуверство, жестокость, звериный страх перед грозной, всеподавляющей силой. Истокование образа Грозного Поселяниным противостояло начинавшейся в ту пору идеализации личности Ивана Грозного. В этом же году Поселянин поставил вторую часть трилогии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» с Д. Н. Поповым в заглавной роли.

Творческой природе, актерской индивидуальности Алексея Григорьевича Поселянина ближе всего были характерные роли. Характерность граничила в нем не с комедийным началом, как это было у Е. А. Орлова, а с некоторой нервозностью, эмоциональной остротой (тут проявлялся индивидуальный склад натуры Поселянина, человека нервного, импульсивного, неровного). К лучшим ролям Поселянина надо отнести профессора Полежаева из пьесы Л. Рахманова «Беспокойная старость» и мольеровского Тартюфа. Сопоставление Грозного, Полежаева и Тартюфа, сыгранного в том же сезоне, достаточно убедительно свидетельствует о широте и разнообразии его актерских возможностей. Постоянно ищущий, постоянно неудовлетворенный достигнутым, Поселянин всегда ставил трудные задачи и перед собой, и перед труппой. Понятно, какого огромного




напряжения потребовала от коллектива работа над стихотворными трагедиями А. К. Толстого. А в тот же сезон на сцене появились и «Последние» Горького (реж. Поселянин), и «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина (реж. Г. А. Силаев), и «Тартюф» Мольера (реж. Поселянин). Большим успехом пользовался спектакль «Мать» по повести Горького, инсценированной Поселяниным (впоследствии эта инсценировка обошла многие театры страны). Героической борьбе большевиков за Северный Кавказ, светлой памяти трибуна революции Сергея Мироновича Кирова был посвящен спектакль «Член реввоенсовета» И. Прута (реж. Поселянин). Был показан также первый в истории театра спектакль для детей — оригинальная сценическая композиция пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке».

Режиссерская бригада (А. Г. Поселянин, Р. Д. Мерхен, А. Д. Чалов) проявила много фантазии и изобретательности, сделав красочный, остроумный спектакль, составленный из серии пантомимических картин, сценических эффектов, поэтического пролога и эпилога. Сценическое действие разворачивалось на фоне фантастического оформления, прекрасно задуманного и выполненного художником Х. Г. Коске.

Подлинными событиями сезона 1938—1939 гг. стали спектакли: «Волк» Л. М. Леонова, «Иудушка Головлев» по М. Е. Салтыкову-Щедрину, «Без вины виноватые» А. Н. Островского, «Дуня» К. Хетагурова. В то время леоновский «Волк» вообще не имел сценической истории. К тому же слабо было изучено творчество самого Леонова. Поэтому можно взять на себя смелость, сказав, что в процессе работы над «Волком» Орджоникидзеvский театр прокладывал дорогу в неизведанное, вспахивал целину.

Театр ощутил освобождение от дурных канонов и штампов, избавился от примитивного схематизма, согласно которому положительный герой изображался железобетонным, храбрым, прозорливым, а враг — тупым, глупым, трусливым. В спектакле жизнь предстала в своей подлинной сложности и противоречивости. Репетиции шли в атмосфере споров и сомнений.

«Риск, серьезный риск», — говорили одни. «Провал!» — шушукались другие в самом театре, — вспоминал Г. З. Апресян. — Пошли разговоры и за стенами театра. Меж тем работа наша уже кипела. Никогда не забудутся дни, когда мы с Алексеем Григорьевичем Поселяниным, поста-



новщиком спектакля, день и ночь сидели в репетиционной, мечтали, работали, увещевали и подбадривали наших товарищей. И надо отдать им должное: все они были захвачены мыслью о новом спектакле. Все они понимали, что разбить, развеять в прах штампы «Огней маяка» (речь идет о постановке схематичной, конъюнктурной пьесы Л. Корасева) надо новым, особенным спектаклем, и таким необычным, свежим спектаклем должен был зазвучать «Волк»¹.

Он вызвал острые дискуссии, долгие разговоры в зрительской среде. Одни хвалили, другие ругали и спектакль и самого Леонова. Но все волнения коллектива театра прекратились тогда, когда появилась статья о драматургии Леонова в связи с постановкой «Волка» в Малом театре.

И в том и в другом случае Леонов одержал победу. Одержала победу и молодежь Орджоникидзевого театра, которому автор прислал письмо, призывая коллектив «и впредь работать вместе, чтобы поднимать советское искусство на ту высоту, где оно должно быть» (письмо это процитировано в книге Г. Апресяна).

Спектакль «Волк» отличался глубокой продуманностью каждого образа, слаженностью и последовательностью в изображении каждого события. Особенно интересны были: Рощин — И. Ф. Проскурин, поп Лаврентий — А. Г. Поселянин, Елена — Боренни, Ксения — Н. И. Никольская, Остаева — Н. Сергеева, Аграфена — Н. Г. Матеосова, Лука — А. Мартынов, Магдалинин — В. Гусев. Этот успех разделял и художник и актер Ю. П. Федоров. За его большой труд, вложенный в оформление спектакля, и блестящее исполнение роли Кукуева специальным приказом ему была объявлена благодарность и присуждена денежная премия.

Поселянин писал об особом значении этого спектакля: «Постановка «Волка» — большой творческий праздник коллектива театра, но это только одна сторона. Главное в том, что спектакль «Волк» явился в полном смысле слова этапом к коренным поворотам в творческой жизни театра на пути к подъему и росту.

Постановка «Волка» показала с красноречивой убедительностью, какое значение имеет выбор драматургического материала для работы. Имея в данном случае пьесу глубокой социальной мысли с рядом несомненных художественных достоинств, руководство и коллектив театра


¹ Г. Апресян. Старейший театр на Кавказе, стр. 64—65.

А. Поселянин в роли Иудушки
Головлева в спектакле «Иудушка
Головлев» Салтыкова-Щедрина.



работали с исключительной увлеченностью. Вся работа в целом приобрела характер подлинного творческого процесса, обеспечивающего не только надлежащую атмосферу и стиль работы, но и полноценный рост участников спектакля, как творческих единиц. Таким образом, «Волк» оказал несомненное влияние на построение репетиционного плана на будущее: театру стало ясно, что он не повторит ошибок прошлого, вроде включенных в репертуар «Огней маяка», «Чужого» и им подобных, где налицо спекуляция авторов на актуальности тематики.

Пьеса «Волк», как полноценное драматургическое произведение талантливому драматургу, помогла выявлению ряда творческих работников театра, создавших яркие художественные образы в спектакле. Их несомненные успехи в данном спектакле—результат любовной, глубокой и кропотливой работы как на репетициях, так и дома, результат подлин-



ного энтузиазма и горения, без которых немислим ни один шаг в нашем искусстве»¹.

Поселянин отмечал также, что постановка «Волка» показала необходимость постоянной творческой связи с советскими драматургами, позволила осознать практическую пользу зрительских обсуждений и, наконец, засвидетельствовала важность единства художественного и организационно-политического руководства театра (в этот период директором театра был Г. З. Апресян, опытный администратор, высококультурный и политически зрелый человек, по-настоящему понимающий и любящий искусство: ныне — известный ученый, доктор философских наук).

Следующей удачей театра стал спектакль «Иудушка Головлева» по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Режиссерский замысел А. Г. Поселянина потребовал пересмотра инсценировки, сделанной А. Александровичем.

Это было вызвано еще и попыткой подняться до идейной концепции романа. Первоначально стремление многих участников спектакля сводилось к тому, чтобы на трагической истории Порфирия Головлева показать распад семьи крепостника-помещика. Впоследствии репетиции закономерно подвели всех к более масштабной задаче: на истории одной семьи показать крушение, гибель, обреченность строя, способного породить Иудушек.

Роль Иудушки исполнял А. Г. Поселянин. После того, как им были созданы образы Грозного, Тартюфа, попа Лаврентия опасались, не повторится ли он. Но волнения были напрасными. Иудушка Поселянина глубоко отличался от всех других образов, ранее созданных им.

«Сильное впечатление производит игра артистов Гальской, Поселянина и Мятелева в «Иудушке Головлева», — писал критик Н. Данилин. — Особенно хорошо проходит сцена Порфирия (Поселянин) и Прасковьи (Гальская). Когда смотришь эту сцену, то увлеченный игрой двух актеров, забываешь, что сидишь в театре. Место в пьесе, где появляется Степан (Мятелев), который часа не может прожить без того, чтобы не пить, заставляет зрителя ненавидеть всю ту рабски захолустную жизнь,

¹ А. Поселянин. Чему учит постановка «Волка»; «70 лет Орджоникидзевского русского драмтеатра». Однодневная газета юбилейного комитета, 1 сентября 1939 г.



которая порождала таких, как Степан. Артист Мятелев в этой сцене показал качества незаурядного актера».¹

Социальная определенность характеров, точность идейного прицела, стремление осмыслить классику с позиции современности свойственны были и спектаклю «Без вины виноватые» Островского. Он не претендовал на нечто из ряда вон выходящее. «Но то, что показал театр на своей сцене,— пишет Г. З. Апресян,— было свежо, как-то по-новому подано. Режиссура и творческий коллектив театра считали, что в образе Незнамова должен быть более ярко показан социальный протест; Шмага, Коринкина и Миловзоров должны вызвать в зрителе не столько презрение, сколько известную симпатию, ибо люди эти, исковерканные определенными общественными отношениями, являющиеся жертвой проклятого строя,— сами нуждаются в поддержке, в сочувствии к ним. Галчиха не была представлена в образе ведьмы, как это бывало на многих сценах. Заслуженная артистка республики К. А. Матрозова сумела дать образ доброй, чуткой к чужому горю старухи; артистка с исключительной теплотой, с изумительно бережным отношением к каждому слову драматурга донесла до зрителя образ незабываемой русской старухи»². Интересной была Галчиха и в исполнении М. Н. Репиной.

Н. С. Гальской роль Кручининой дала возможность страстно и сильно утвердить свою актерскую тему: защиту женщины, которая умеет светло любить и хочет жить честно и умно, от жизни грубой, жестокой, бесчеловечной.

Эмоциональная зажигаемость, темперамент, сила и свежесть чувств позволили Ратомскому превосходно сыграть Незнамова.


Сочным, колоритным, заразительно-комедийным был Шмага в исполнении С. А. Петровского; интересно сыграл богатого барина Дудукина П. К. Попов. Глубокие симпатии и сочувствие к себе вызывали Коринкина (Н. И. Никольская) и Миловзоров — (Н. Романов), добрые, хорошие, но сломленные жизнью люди.

Лучшим советским спектаклем сцены 1939—40 гг. стала «Падь Серебряная».

«Особенно хорошо исполнена центральная роль начальника заста-

¹ Н. Данилин. Выше поднимайте культуру мастерства. «Социалистическая Осsetия», 16 сентября 1939 г.

² Г. З. Апресян. Старейший театр на Кавказе, стр. 76—77.



вы «Пади Серебряной» Черкасова — артистом Маковым, — писал рецензент В. Светлов. — Он создал исключительно убедительный, обаятельный образ боевого командира — большевика, отличающегося не только силой воли, выдержкой, но и товарищеской чуткостью, внимательностью к бойцам... У актера Макова хорошая сценическая техника, обаяние, приятный, звучный голос».¹

Моральной чистотой, обаятельной наивностью, сочетающейся с упорством и смелостью, юношеской решительностью обладала комсомолка Таня в исполнении молодой артистки А. А. Кириковой. Великолепной была Н. И. Никольская в роли Софии. Выделялся в том спектакле и другой молодой артист В. Д. Гусев, который создал образ скромного героя, самоотверженного патриота красноармейца Кулькова. Внутренней теплотой был согрет И. Ф. Проскуриным образ мужественного снайпера Мансурова. В острой манере были сыграны роли врагов.

«У японского солдата — Левыкина, — пишется в рецензии В. Светлова, — живое лицо, хорошая мимика. Это не манекен, что бывает часто, а живой солдат самурайской муштры. Хорошо изобразил молодого японского офицера Ивасаки, показал его внешнюю самурайскую амбицию и чванство артист Приз. Отлично раскрыл образ японского майора Такэда заслуженный артист Северо-Осетинской АССР А. И. Мартынов. Он отчетливо передает хитрость, лицемерие и жестокость японского самурая. Режиссерско-постановочная работа художественного руководителя театра заслуженного артиста Северо-Осетинской АССР А. Г. Поселянина и режиссера Г. Силаева выявились в правильном раскрытии идейного замысла пьесы, в создании сценического ансамбля, в исполнении актеров и мастерски поданных массовых сценах. Художник Федоров, оформляя спектакль, дал красивую, пронизанную солнечным светом природу Дальневосточного края».²

В июне 1939 года отмечался юбилей Коста Хетагурова. К этому большому событию готовились не только писатели Северной Осетии, Осетинский драматический театр, но и Русский, поставивший пьесу Хетагурова «Дуня». К тому времени произведение великого осетинского писателя почти не имело сценической истории.

¹ В. Светлов. Падь Серебряная «Социалистическая Осетия», 27 сентября 1939 г.

² Там же.



В 1899 году ее поставили в Херсоне, а затем в Ставрополе. Хотя сам Хетагуров работал художником-декоратором во Владикавказском театре, при его жизни она не была воплощена на этой сцене. Таким образом, спектакль 1939 года в Русском театре — первая постановка пьесы на родной земле поэта.

По своему жанру пьеса представляет собой комедию-сатиру, поднимающую тему эмансипации женщины. Влияние «Что делать» Чернышевского в ней совершенно очевидно. Коста показывает девушку «нового мира», которая, не желая жить «на чужой шее», порывает с отцом — помещиком, уезжает в Петербург, работает горничной, но добивается своей цели, поступив в высшую школу.


Режиссерами спектакля были А. Г. Поселянин и молодой, но весьма скоро заявивший о своем таланте артист Иван Проскурин.

«Работа над «Дуней», — писал он, — это мое первое начинание на поприще режиссера. Этот спектакль открывал в нашем русском драматическом театре первую страницу юбилейных работ памяти народного поэта Осетии К. Л. Хетагурова. И значит, естественно, что рискованно было поручать всю постановку начинающему режиссеру. Поэтому работа над «Дуней» была разделена на две основные части. Режиссерскую партитуру, всю застольную работу с актерами и то, что относилось к «Дуне» и к творчеству Коста — все это поручили мне. Постановочную часть и общее руководство возложили на художественного руководителя театра А. Г. Поселянина. Этот опыт, как получилось в итоге, оказался плодотворным и удачным для всего коллектива в целом... Мое участие в создании спектакля «Дуня», работа над ним явились для меня трудным и торжественным началом».¹

В юбилейные дни исполнительницей роли Дуни была Н. К. Колесова, а с нового сезона 1939—1940 годов ее стала играть молодая артистка А. А. Кирикова. На специальном производственном совещании, посвященном юбилейной декаде, все отмечали, что образ, созданный Кириковой, был значительнее, полнокровнее, чем у Колесовой.

Дуня — Кирикова воплощала в себе огромный социально обоснованный протест, живую, ищущую мысль. Она вся была исполнена лучезар-

¹ Иван Проскурин. Большая и ответственная работа. «70 лет Орджоникидзевского русского драмтеатра». Однодневная газета юбилейного комитета. 16 сентября 1939 г.



ности, одухотворенности и вместе с этим решительности и воли. Всеми ее поступками руководило не стихийное, бунтарское начало, а твердая убежденность в праве женщины на свободу и независимость. И она боролась за это право смело, решительно, мужественно.

С умной иронией, с трезвым критическим отношением к своим героям создали сценические образы: П. И. Донецкий — Ивана Кузьмича Сомова, И. Ф. Проскурин — бывшего оперного артиста Андрея Михайловича Суйкова, А. С. Яралов — художника Мазилова, И. Т. Приз — литератора Перышкина, Ю. П. Федоров — музыканта Трубадунова, С. И. Волгина (мачеха), Е. И. Серова (подруга Дуни Надя Воробьева), Н. Г. Матеосова (квартирная хозяйка).

«Спектакль получился исключительно красочный, сделанный умно и в оптимистических тонах, — пишет Г. З. Апресян. — Без преувеличения можно сказать, что этим спектаклем творчество великого поэта Осетии Коста Левановича Хетагурова перед советским зрителем раскрылось новой, доселе почти неизвестной нам стороной. По-новому зазвучала лира Коста, — поэт стал нам особенно близким, своим!»¹

Это мнение было выражено и группой осетинских писателей в коллективной статье под названием «Чарующий спектакль», напечатанной в газете «Социалистическая Осетия»: «Постановка сатирической комедии Коста Хетагурова «Дуня» на сцене Орджоникидзевого русского драматического театра является одним из самых крупных явлений в развитии сценического искусства Северной Осетии. Эта постановка заняла почетное место в системе мероприятий, намеченных комитетом по подготовке к проведению юбилея Коста».

Окрыленный успехом, театр решил продолжить сценическое творчество Хетагурова.

После летнего перерыва, в октябре 1939 года театром была поставлена инсценированная А. Г. Поселяниным и Г. З. Апресяном драматическая поэма Коста «Фатима». Спектакль был сделан силами творческой молодежи театра. Над его созданием увлеченно работал молодой, с хорошей теоретической подготовкой режиссер, к тому времени весьма удачно поставивший «Свадьбу Кречинского», выпускник студии им. М. Н. Ермоловой Г. А. Силаев.

¹ Г. Апресян. Старейший театр на Кавказе, стр. 58—59.



Образ Фатимы, исполненный глубокого драматизма и тонкого лиризма, внутреннего напряжения, пафоса протеста, был создан молодой актрисой Н. И. Никольской, дебютировавшей в роли Негиной в «Талантах и поклонниках» в очередь с основной исполнительницей Макбалиевой и весьма удачно сыгравшей после этого роль Мани в комедии Шкваркина «Чужой ребенок» и роль Софьи Бахметьевой в спектакле «Падь Серебряная» Погодина.


Юная, светящаяся внутренней чистотой, покоряюще преданная в начале спектакля, Фатима — Никольская переживала глубокую трагедию, когда с глаз спадала пелена, когда рушилось ее представление о справедливости. Реальность, с которой сталкивалась она, была настолько жестокой, что она не обнаруживала в себе сил для борьбы и лишалась рассудка.

Вторая встреча с творчеством Коста позволила театру создать лирико-романтический спектакль. Серьезно изучив и полюбив произведения осетинского поэта, Г. А. Силаев с энтузиазмом работал над постановкой. «...Социальная направленность «Фатимы» чрезвычайно глубока, — писал он, — власть адата, власть отца, власть мужа превращали женщину-горянку в рабыню, в безмолвное, покорное существо. И не было выхода из этой беспросветной тьмы, некуда было идти, некому было жаловаться. Суровый обычай, суровая жизнь... Чем ночь темней, тем ярче день — вот основная предпосылка к построению спектакля «Фатима». Пусть плачут, пусть возмущаются и негодуют над ночью вчерашнюю, — тем ярче встанет в своей солнечности, в своем величии, в своей радости наше счастливое, кипучее сегодня... Чем больше будет контраст между прошлым и настоящим, тем лучше, следовательно, сильнее будет донесена социальная значимость, социальная сердцевина пьесы».¹

Наконец, к юбилейным дням театр подготовил и спектакль о самом Коста «Певец народа» осетинского драматурга Дмитрия Кусова. В 1912 году на сцене этого театра шла его пьеса «Дети гор», а в 1928 году была поставлена пьеса «Белый туман».

«Певец народа» — третье его драматургическое произведение, сценическую судьбу которого — опять же решил этот театр.

¹ Г. Силаев. Спектакль «Фатима». «70 лет Орджоникидзевского русского драмтеатра». Однодневная газета юбилейного комитета. 16 сентября 1939 г.



Драматург постарался показать Хетагурова многообразно: человеком, поэтом, борцом, защитником чаяний и интересов народа. Основной конфликт произведения строился на столкновениях Коста с царскими сатрапами в лице генерала Каханова и Гаппо Баева. Так он выстраивался и в спектакле, режиссером которого был С. А. Петровский. Роль Коста исполнял молодой, одаренный актер Иван Проскурин, снискавший у зрителя в этой роли такую же любовь и популярность, как осетинский актер Соломон Таутиев.

Обучаясь в ГИТИСе на параллельном курсе вместе с воспитанниками осетинской студии, Проскурин подружился с ними и после окончания института приехал в Орджоникидзе. И. Проскурин принадлежал к тем счастливым, у которых не было творческих неудач. Образ Коста — одно из лучших его достижений.

«Работу драматурга еще более украсил актер И. Проскурин, талантливо исполняющий роль Коста, — справедливо отмечал рецензент П. Ротов. — И. Проскурин добился исключительного внешнего сходства и показал обаятельный образ поэта до такой степени правдиво, что зритель забывает об актёре. С первой и до последней картины пьесы И. Проскурин проводит роль с исключительным подъемом. Веришь, что Коста, память о котором сохранилась навеки в народе, был всегда спокойным, вдумчивым, высококультурным человеком, отдававшим всю свою жизнь делу борьбы за счастье угнетенных народов Кавказа. С особой силой и мастерством артист проводит сцену встречи с генералом Кахановым. Неизгладимое впечатление оставляет картина встречи Коста с пастухом Асахметом (артист А. Чалов) и мальчуганом Темыром (артистка А. Гуцунаева) в горах».¹

Коста Проскурина сочетал в себе спокойствие с мятежностью, доброту с гневом, человечность с бескомпромиссностью. Но главным в нем была поэтическая одухотворенность. Романтическая душа поэта, связавшего свою судьбу с судьбой народа, наиболее впечатляюще раскрывалась в сцене возвращения в родные горы. Утомленный Коста Проскурина останавливался отдохнуть и неожиданно вдруг до него долетали слова его песни «Додой», которую усердно и любовно выводил пастух Асахмет — А. Чалов. Коста — Проскурин настороженно замирал на месте,

¹ П. Ротов. Волнующий спектакль. «Социалистическая Осетия», ноябрь 1939 г.



жадно вслушивался в юношеский голос, лицо его озарялось благодарной улыбкой радости и счастливый, ликующий, он начинал вторить пастуху. Голос постепенно набирал силы, уверенность (Проскурин великолепно пел — он и начинал учиться на вокальном отделении). Тонкая музыкальность помогла актеру почувствовать всю мелодику и эмоциональность стихов Коста, которые он читал так проникновенно, одухотворенно и мятежно...

Успех, которым пользовался спектакль, с Проскуриным разделяли и другие исполнители.

Ярким национальным колоритом был отмечен образ старика Бибо (А. Г. Поселянин). В той же упомянутой рецензии писалось: «Заслуживает похвалы игра артиста И. Донецкого (Гаппо Баев), заслуженного артиста СО АССР А. Мартынова (Темир Мигаев), артиста И. Мятелева (Созрыко Хоранов).

Артист И. Донецкий сумел на небольшом авторском материале показать омерзительного карьериста, царского служаку, предателя народа — Гаппо Баева. Общему успеху спектакля способствует хорошее художественное оформление, выполненное Ю. Федоровым и музыка композитора А. Полянича. Чувствуется огромная и кропотливая совместная работа режиссера, заслуженного артиста нашей республики С. А. Петровского и драматурга Д. Кусова над спектаклем».

Пусть и не все было совершенно в пьесе, тем не менее спектакль, созданный театром, стал подлинным праздником. В эти юбилейные дни осетинский народ как бы встретился с живым, своим, незабвенным Коста.

В этом несомненная заслуга театра, действительно укреплявшего идейно-творческие связи между братскими советскими народами, содействовавшего развитию осетинской национальной драматургии. Весьма примечателен тот факт, что в постановке спектаклей, связанных с именем Коста, принимали участие все три режиссера театра А. Г. Поселянин, Г. А. Силаев и С. А. Петровский, все без исключения лучшие актеры труппы.

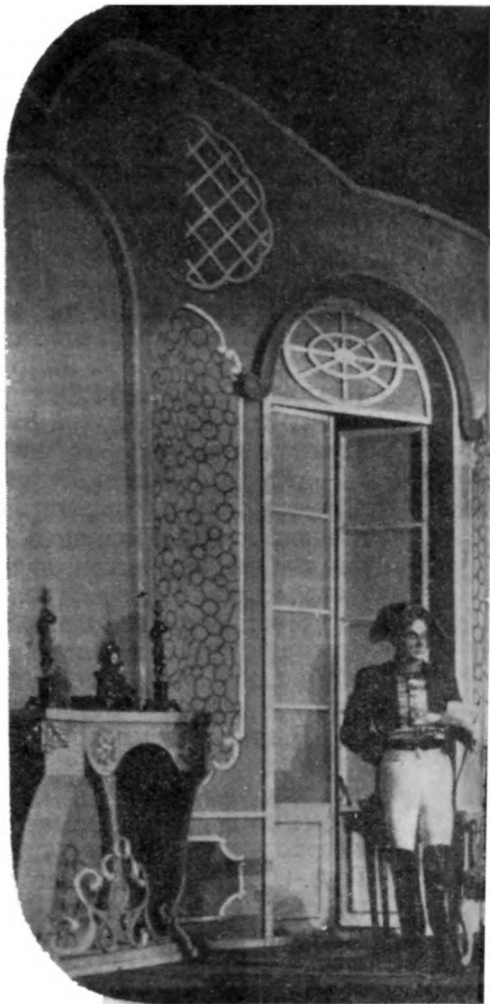
Крепли с каждым годом и творческие контакты с молодым, созданным лишь в 1935 году Осетинским театром.

Много внимания и сил отдали А. Г. Поселянин, С. А. Петровский, Н. С. Гальская актерской молодежи Осетинского театра, работая с ней

А. Кирикова в роли Дуни
в одноименном спектакле
К. Хетагурова.

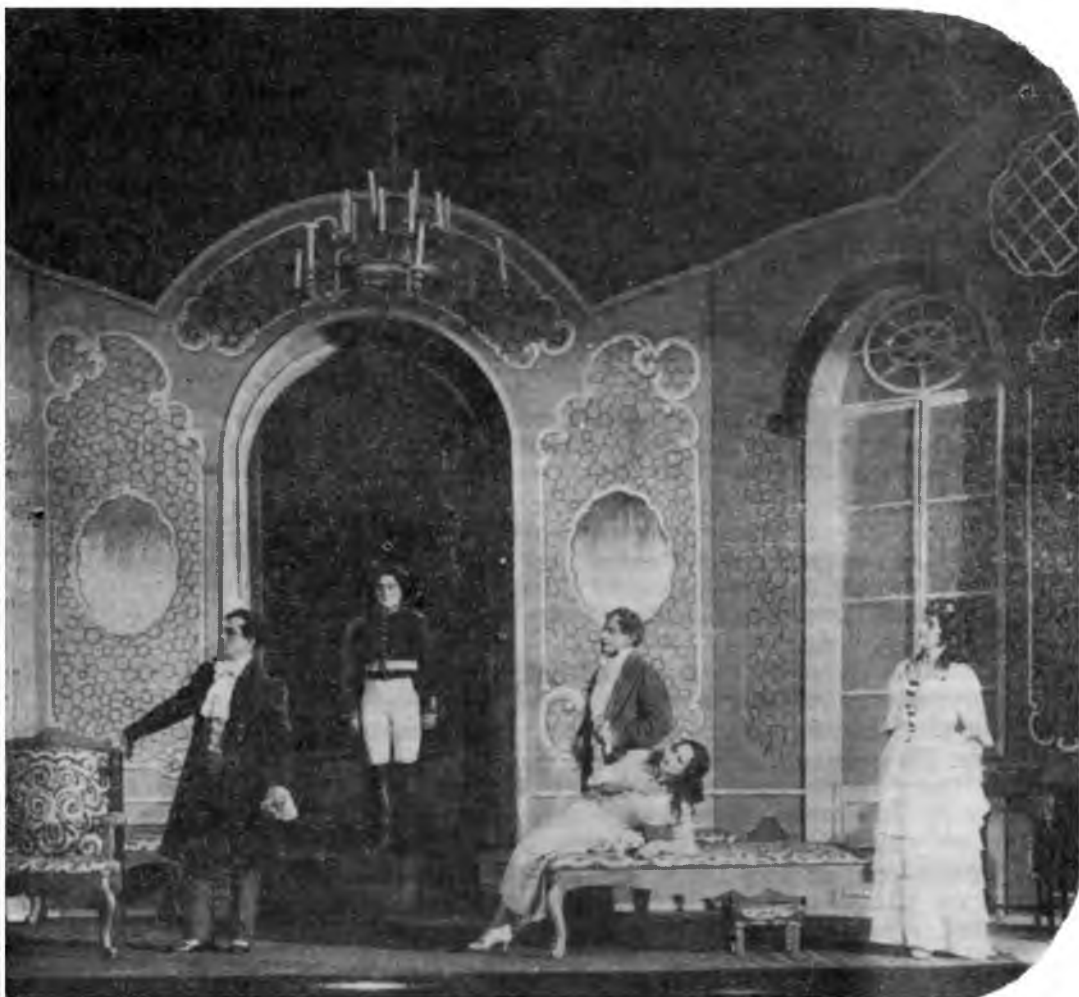



Сцена из спектакля





«Коварство и любовь» Шиллера.





длительное время. Здесь впоследствии Г. А. Силаев поставил спектакль «Пограничники». Старейшим ветераном Осетинского театра Б. И. Тотровым и А. Г. Поселяниным была совместно написана и поставлена пьеса «Набат».

Так зарождалась дружба мастеров русской и осетинской сцен, приносящая в дальнейшем щедрые плоды.

Еторым приметным событием, знаменующим сезон 1939—1940 годов, был 70-летний юбилей театра¹. Празднование его для каждого работника театра приравнивалось к серьезному творческому испытанию.

Путь в искусство всегда связан с поисками, победами, неудачами и вновь поисками. Этим путем шел и Орджоникидзевский театр. Наряду с творческими завоеваниями были и у него провалы. К числу их можно отнести постановку «Ревизора» в 1938 году.

«Неудачей театра в области классики,— пишет Г. З. Апресян,— нужно считать также постановку «Коварства и любви». В спектакле не было Шиллера с его острой социальной тенденциозностью, широты его политического диапазона; в спектакле не было и коварства, а любовь, преодолевающая в пьесе все на своем пути, в самом спектакле не столько горела и хлопотала в Фердинанде и дочери старого, гордого музыканта, сколько лишь теплилась. Наконец, неудачным был и спектакль «Забавный случай» Гольдони. Театр не сумел донести до зрителя подлинного Гольдони».²

Несколько засоренным был и советский репертуар, в котором нашли место конъюнктурные пьесы: «Огни маяка», «Чужой», «Генеральный консул» и т. д. Но тем не менее театр постепенно набирался сил и шел на подъем. Ко времени своего юбилея театру было чем гордиться: «Горе от ума» Грибоедова, «Маскарад» Лермонтова, «Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого, «Мать», «Последние» Горького, «Свадьба Крепчинского» Сухово-Кобылина, «Иудушка Головлев», «Беспокойная старость» Рахманова, «Волк» Леонова, «Без вины виноватые» и «Лес» Островского, «Весенний смотр», «Простая девушка» и «Чужой ребенок» Шкваркина, «Падь Серебряная» Погодина, «Павел Греков» Войтехо-

¹ По неточным данным, открытие театра датировалось 1869 годом.

² Г. Апресян. Старейший театр на Кавказе. Стр. 78—79.




ва и Ленча, «Любовь Яровая» Тренева, «Созвездие гончих псов» Паустовского. Сюда же нужно причислить те спектакли, которыми отмечался юбилей Коста: «Дуня», «Фатима», «Певец народа».

Следовательно, можно считать, что свой юбилей театр встречал достойно. В юбилейную афишу вошло пять названий: «Падь Серебряная» Н. Погодина, «Иудушка Головлев» Салтыкова-Щедрина, «Дуня» К. Хетагурова, «Волк» Л. Леонова и «Без вины виноватые» А. Н. Островского. В день празднования 70-летия театра, 16 сентября 1939 года юбилейным комитетом была издана специальная однодневная газета, составленная из статей деятелей культуры, артистов и зрителей. Много там было слов восторженных, но что не менее важно, подводились и деловые итоги. Отмечалась большая работа театра над советской драматургией, рост мастерства актеров, внимание к актерской молодежи. Для повышения ее квалификации театр организовал профессиональную учебу. Мастерство актера преподавал Г. А. Силаев, технику речи — Н. С. Гальская, ритмику и пластику — Трапезникова. Занятия велись три раза в неделю. Эта учеба завершилась просмотром театральной молодежи, программа которого была составлена из отрывков репертуарных спектаклей театра, готовившихся молодежью под руководством старших товарищей. О значении этого смотра О. Н. Чалова, будучи в те годы секретарем комсомольской организации театра, писала: «Семидесятилетие нашего театра совпадает для молодежи еще с одним знаменательным событием — всесоюзным просмотром актерской молодежи. В день юбилея, когда «старые» актеры будут демонстрировать свое мастерство, накопленный годами опыт, молодые силы нашего театра должны будут еще раз утвердить свое право на звание советских актеров — право на рост... Актеру мало дать теоретические знания, в каждом молодом не оформившемся актере нужно суметь вскрыть творческую индивидуальность. Поэтому вопросы поисков «волшебного» ключика к своему творческому «я» — вопросы смотра очень волнуют нашу молодежь».¹

Молодым актерам А. Д. Чалову и И. Ф. Проскурину была предоставлена возможность принять участие в смотре в качестве начинающих ре-

¹ О. Чалова. Смотр актерской молодежи. «70 лет Орджоникидзевского русского драмтеатра». Однодневная газета юбилейного комитета, 16 сентября 1939 г.



жиссеров. Им была поручена постановка пьесы А. Н. Островского «Лес».

«Для нас, молодых режиссеров, — писал Иван Проскурин, — это большая ответственная работа. В «Лесе» в основном заняты наши старые мастера, и на первый взгляд, казалось, страшновато будет с ними работать — традиции, игранные роли как будто ставили какие-то рамки нашей инициативе. Однако все это не помешало нам договориться с исполнителями по вопросам трактовки и интерпретации комедии в нашем понимании. Напротив, старшие товарищи очень активно, а главное, дружелюбно встретили наш режиссерский план, наши материалы к постановке, как первую самостоятельную работу, отвечать за качество которой будет весь коллектив театра».¹


После просмотра спектакль «Лес» был включен в действующий репертуар театра.

В 1937 году в майском номере журнала «Театр» отмечалось: «Пульс театральной жизни в гор. Орджоникидзе... очень неровен. Русский театр существует здесь уже три четверти века, но у него нет своей истории, нет своих традиций. Из года в год театр начинает жить заново, из года в год меняет состав актеров, из года в год меняется художественное руководство».

В этих суровых словах была немалая доля истины. Но за пятилетие, когда во главе театра стоял А. Г. Поселянин, положение существенно изменилось: стабилизировался коллектив, нашедший общий художественный язык, выработавший единую идейно-эстетическую платформу, заложивший основы добрых традиций. Во всем этом — огромная заслуга Поселянина. Он вырастил коллектив, сумел передать ему школу своего учителя — мхатовца А. Д. Попова.

Ведущая актриса театра Н. И. Никольская пришла в этот театр простой сотрудницей и проработала в нем более десяти лет, сыграв много серьезных ролей. В статье «Меня воспитал наш театр» она пишет о начале своего пути: «Самая интересная пора моей творческой работы начинается с приходом в наш театр А. Г. Поселянина. А. Г. Поселянин на-

¹ Иван Проскурин. Большая и ответственная работа. Однодневная газета юбилейного комитета, 16 сентября 1939 г.



учил меня по-настоящему работать над ролью. Научил анализировать, логически мыслить и правильно вскрывать текст».¹

Театр вырастил таких актеров, снискавших любовь у зрителя, как С. А. Петровский, И. Т. Приз, И. Ф. Проскурин, А. И. Мартынов, Е. И. Серова, Н. Г. Гуренков, Н. Сергеева, И. М. Лукина, А. С. Яралов, В. Гущунаева, Е. И. Боренни, Н. К. Колесова, М. А. Бубен, Е. Т. Жданова, К. Д. Морская, М. О. Чернобровцев, Л. М. Кибирев, В. В. Нищев, О. Н. Чалова, А. Д. Чалов, О. Н. Каменская, П. К. Попов, А. А. Кирикова, В. П. Левыкин, А. К. Кочаровская, Т. Казаева и другие.

Но среди всего этого актерского состава особое место занимала заслуженная артистка СО АССР, большой мастер сцены, вдумчивый художник, педагог, супруга А. Г. Поселянина Наталия Сергеевна Гальская.

Самобытный мастер сцены, ученица народной артистки СССР, Корчагиной-Александровской, Н. С. Гальская с юных лет восприняла лучшие традиции русской драмы и щедро передавала их молодежи Орджоникидзевого театра. Творческий диапазон ее был весьма разносторонен. Ниловна в «Матери» Горького, Кручинина в «Без вины виноватые», Любовь Яровая, Евпраксенюшка в «Иудушке Головлеве», Гертруда в «Мачехе» Бальзака...

В передовой статье юбилейной газеты писалось:

«... Такие спектакли, как «Иудушка Головлев», «Волк», «Без вины виноватые», «Дуня» являются лучшим свидетельством того, что в коллективе театра выросли подлинные мастера советского драматического искусства. Это в первую очередь относится к популярным артистам нашей республики: тт. А. Поселянину, Е. Матрозовой, С. Петровскому, Н. Гальской, А. Мартынову».



Предвоенный сезон театр ознаменовал спектаклем по роману Николая Островского «Как закалялась сталь». Вплоть до оформления, все в нем разрешалось в патетическом ключе, в жанре героической драмы.

По всеобщему признанию, А. Д. Чалов создал волнующий образ самоотверженного, волевого, решительного Павки Корчагина.

¹ Н Никольская. Меня воспитал наш театр. «70 лет Орджоникидзевого русского драмтеатра». Однодневная газета юбилейного комитета, 16 сентября 1939 г.



Как героическая драма прозвучал и другой спектакль—«Кочубей», поставленный по инсценировке романа А. Первенцева. В качестве эпиграфа к спектаклю были взяты слова Юрия Яновского: «О, девятнадцатый год! Год ненайденных образов и трагедийных метафор, год любви и смерти, трепета восставших сердец, простоты жертв, сладости ран и высоты классовых чувств!»

О том, каким видел свой спектакль сам театр, сообщалось в короткой аннотации к программке:

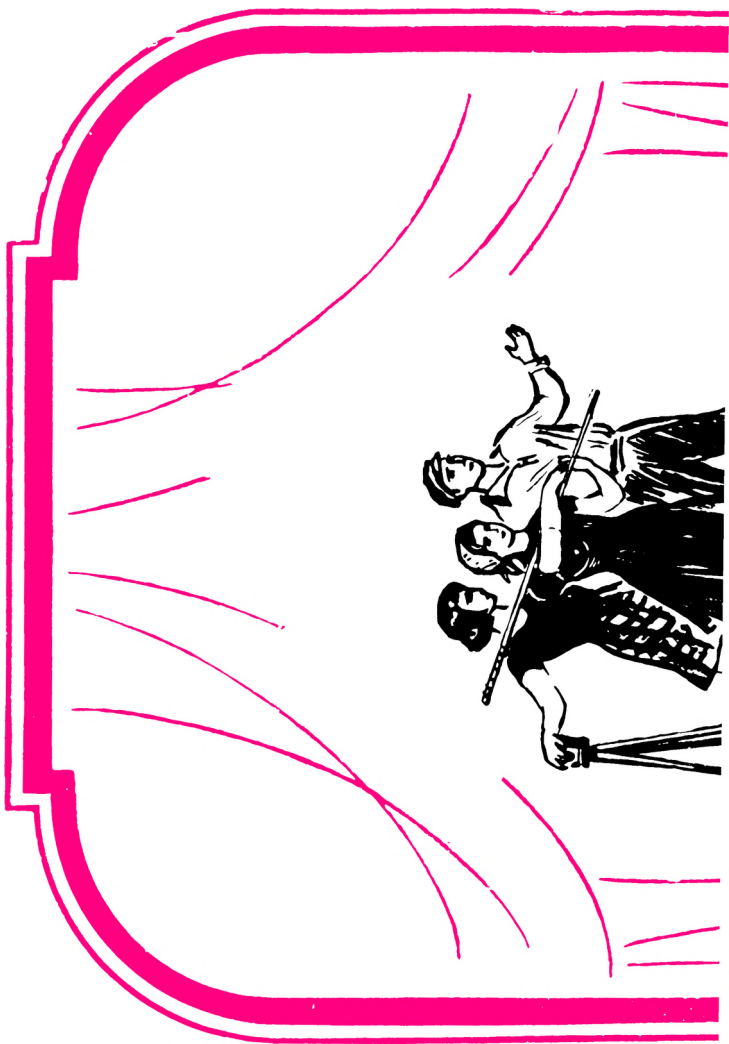
«Одной из основных задач спектакля является задача — донести нашему зрителю накаленность атмосферы в бешеных схватках с врагами революции, тревогу за ее судьбу и вместе с тем необычайный оптимизм, уверенность в своих силах, веру в окончательную победу над врагами. Отсюда перебойные, напряженные ритмы жизни, исключительная, внутренняя, а порой и внешняя динамика, эмоциональная сила бурлящих, клокочущих страстей. Далее, наша задача показать главную особенность социалистической революции — ее народность, через показ реальных героев. Отдельные эпизоды спектакля являются звеньями единого действия — любой ценой победить, разбить и уничтожить врагов трудового народа, «Не снимать шашки, пока на советской земле будет хоть один из кадетов!»

Этой силой страсти и героической патетики был овеян весь спектакль. Живой отклик находили в зале его герои: Иван Кочубей (Ю. Юровский), Журба Василий, комиссар бригады Кочубея (И. Проскурин), Петр Журба, отец Василия (С. Петровский), Настя, жена Кочубея (Е. Серова), Наталья, сестра милосердия (А. Кирикова), Ворон Иван Лукич (А. Поселянин), Лида Черная (Н. Гальская).

В этом сезоне была поставлена пьеса М. Горького «Дачники», поднимающая проблему интеллигенции. Идейный смысл спектакля (режиссер Поселянин) заключался в том, что всякого, кто отрывается от активной творческой деятельности, от борьбы за создание новых, содержательных форм жизни, от народа, ждет неизбежное крушение и гибель.

Окрыленный успехом историко-революционных спектаклей, театр решил приступить к ответственной задаче — созданию на сцене образа Ленина. Для этого стали проводиться пробы.

Но поставить пьесу с образом Ленина театру удалось лишь после войны.





Ч А С Т Ь

III



Вместе с народом

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ВОЕННЫХ ДОРОГ

В предвоенные годы коллектив русского театра значительно окреп, стабилизировался творческий и технический состав. С большим успехом ставились пьесы советских драматургов Горького, Лавренева, Тренева, Ромашева, Афиногенова. На сцене оживали образы коммунистов, создателей нового мира, открывались героические страницы революционных битв.

В тревожное предвоенное время это помогало формированию характеров советских людей, воспитывало чувство действительного патриотизма, любовь к Родине и готовность стать на ее защиту.

Именно поэтому, очевидно, и ранее тесные связи работников искусств с трудящимися республики, с войсками гарнизона так естественно окрепли при первых же тяжелых испытаниях. Всегда радостно встречали бойцы и командиры артистов Осегии. В первые же дни войны именно наш Дом Красной Армии (или Дом офицеров, как его позже назвали) стал штабом всей огромной военно-шефской работы по художественному обслуживанию воинских частей, стоявших не только на территории Осетии, но и в Кабардино-Балкарии, по Военно-Грузинской дороге.

Отечественная война поставила перед всем советским народом небывало серьезные и ответственные задачи. Все для нужд фронта! Быстро перестроили свою работу все коллективы искусств страны. Не отстала и труппа русского театра гор. Дзауджикау (Орджоникидзе), стремясь всеми силами участвовать в героической борьбе советского народа за свободу и независимость Родины.

В репертуаре театра появились лучшие патриотические пьесы того времени, призывающие к борьбе с фашистскими захватчиками, рассказывающие о мужестве советских людей, о славе русского оружия, о стойкости, верности и самоотверженности: «Оптимистическая трагедия»



В. Вишневского, «Парень из нашего города» и позже—«Жди меня» К. Симонова, «Сталинградцы» Ю. Чепурина, «Нашествие» Леонова и многие другие, что шли в это время во многих театрах нашей страны «от Москвы до самых до окраин». Сыгранные на нашей сцене с верой, искренностью, эмоциональным накалом, они находили горячий отклик в сердцах зрителей.

Злободневно звучали и пьесы о мужестве наших предков (с особым успехом шла историческая драма В. Соловьева «Фельдмаршал Кутузов»).

В годы Великой Отечественной войны все работники искусств Северной Осетии принимали непосредственное участие в строительстве оборонительных сооружений, многие мужчины-актеры добровольно ушли на фронт. Из русского театра это были — И. Гусев, В. П. Евдокимов, Н. Финкельштейн, Н. Романов, которые вернулись с наградами. Многие пали на поле боя — зав. парикмахерским цехом А. А. Пашков, машинист сцены Ф. Кальянкин и актер И. Т. Приз. Оставшиеся в тылу деятели искусств проводили большую работу по художественному обслуживанию частей Красной Армии, инвалидов войны, иногда выступая по 5—6 раз в день прямо у постелей тяжело раненных.

С 22 июня 1941 года по 22 июня 1944 года, т. е. за три года войны, коллектив одного только русского драмтеатра провел около 1870 различных шефских мероприятий: дал 725 концертов в госпиталях и 160 — в воинских частях; 58 спектаклей, выступлений на трассах и т. д. Собрал и сдал средств в фонд обороны 80 тыс. рублей, семьям фронтовиков — 10 тыс. рублей, колхозу селения Николаевской, разоренному оккупантами, — 3,5 тыс. рублей и т. д. Всего с 1941 по 1945 год работники искусств Осетии дали 7820 концертов и спектаклей — это из 400 тыс. спектаклей и концертов, данных за годы войны на фронтах и в госпиталях 3800 фронтовыми бригадами всей страны. Об этом говорят документы. Только одна хуленькая, маленькая женщина с горящими добрыми глазами — М. Н. Репина провела 300 читок у тяжело раненных больных.

И за всем этим стояли личные усилия и лишения каждого работника театра, отказывавшего себе в отдыхе ради самоотверженного труда во имя победы.

Недаром у председателя военно-шефской комиссии тех лет С. Г. Чарского и актрисы Н. Г. Матеосовой бережно хранятся копии отчетов с име-



нами отличников этой бескорыстной деятельности: М. Н. Репиной, В. А. Иуцунаевой, А. А. Кириковой, О. Н. и А. Д. Чаловых, Т. Г. Бекузаровой, В. У. Гуринкова, А. С. Яралова, А. С. Востокова, Н. Н. Терского, Н. Дорошенко и др. Не случайно эти люди и после войны проявили себя активными общественными деятелями: М. Н. Репина была депутатом Верховного Совета Северо-Осетинской АССР нескольких созывов, О. Н. Чалова избиралась секретарем комсомольской организации театра, работала в райкоме партии, была директором Орджоникидзевого театра, А. С. Яралов стал директором русского театра в Нальчике и т. д.

Кроме концертов в госпиталях, артисты русского театра дали свыше 20 концертов на передовой линии фронта под Орджоникидзе, где бывало и так, что на месте, где только что солдаты хлебосольно угощали их пшенной кашей, вдруг взрыв и воронка, часом раньше — и не было бы в живых веселых и неутомимых артистов.

В 1943 году коллективы работников искусств маленькой Северной Осетии занимали одно из первых мест в Союзе по военно-шефской работе, — вспоминает С. Г. Чарский, лично получивший Почетный кубок ЦК РАБИС «За военно-шефскую работу». Ордена, медали «За оборону Кавказа» (150 работников искусств награждены ими) и «За доблестный труд», Почетные грамоты и звания — вот те знаки внимания, которыми отметила Родина патриотический труд деятелей искусств Северной Осетии, в частности, и работников русского театра. А сколько благодарных объятий, рукопожатий, писем! Вот, например, выдержка из письма, бережно сохраненного В. Н. Дуганским. Два пожелтевших листка из блокнота, написанные аккуратным, старательным почерком:

«Дорогие товарищи, фронтовой привет вам, работникам театрального искусства! Мы, группа подразделения капитана Демченко В. Н., решили написать вам письмо для начала взаимной дружбы.

Сражаясь за честь и независимость нашей Родины, мы всегда помним, что защищаем и наше родное советское искусство, столь ненавистное немецким варварам. Проходя с боями по тем местам, где побывали эти изверги, мы наблюдаем страшную картину уничтожения нашей культуры — школы, институты, кинотеатры, театры превращены в свинарники и конюшни, а ценности расхищены.

Многие из нас сменили перо, кафедру, лабораторию, сцену на винтовки, автоматы, пулемет. Среди нас — воспитанник вашего театра, офи-



цер — капитан Демченко В. Н., громивший немецких гадов в воздухе и на земле.

На нас, защитников Родины, выпала большая честь — защищать Родину и ее культуру. Мы деремся, не жалея сил, и, если надо, жизни, для того, чтобы обеспечить вам возможность творчески работать и добиться еще большего расцвета любимого социалистического искусства. Мы верим — недалек тот час, когда на земле не станет черной свастики, народы мира свободно вздохнут и мы вновь возвратимся и вместе будем работать на благо великой Родины.

Письмо написано по поручению офицерского собрания с целью иметь переписку с глубоким тылом. По поручению: капитаны Ковалев и Пахно, ст. лейтенант Мильштейн, лейтенант Кобец».

Линия фронта подходила к самому городу. Осенью 1942 года было объявлено осадное положение. На улицах рыли окопы, доты, строили бомбоубежища. Вокруг города копали противотанковые рвы.

Город был весь в колючих ежах, везде рвы, укрепления. Холодно, голодно; еда — кукурузный суп, каша, да скромный паек хлеба. Комендантский час начинался с 8 вечера, но фактически улицы пустели уже к пяти. Отпали вечерние спектакли, но артисты смело, с военными пропусками шагали вместе с патрулем по пустым улицам, собираясь у театра, чтобы ехать с концертом туда, где их очень ждали — в госпитали и воинские части.

Враг приближался к городу, все взрослое население было занято на строительстве оборонительных рубежей, бомбоубежищ, противотанковых рвов, обслуживании госпиталей. Создалась угроза оккупации города. Решено было эвакуировать не только заводы, но и все культурные учреждения республики. По приказу руководства республики 21 сентября 1942 года коллективы театров, учебных заведений, писатели выехали в гор. Цхинвали. Маленькое здание на 300 мест приютило 4 театральных коллектива: Юго-Осетинский, Грузинский, Северо-Осетинский и Орджоникидзевский русский театры. Заслуженный деятель искусств художник Ю. П. Федоров вспоминает, что когда он с несколькими актерами по приказу военкома 5 ноября 1942 года добрался пешком, под бомбежками, до Цхинвали, то там они были встречены очень дружелюбно. Самое удивительное было тогда для них то, что спектакли шли ежедневно. Коллективы всех четырех театров работали, зал был полон. Население душевно



сочувствовало приезжим, чем могло подкармливало «голодных артистов», принимало их на квартиры...

И все же, в январе, как только отогнали фашистов от Орджоникидзе, все наши немедленно погрузились в поезд и двинулись домой, в Осетию.

«Город был неузнаваем. Следы войны были видны на развороченных бомбежками мостовых; отбиты углы зданий, поврежденных дальнобойными снарядами; окна домов были заколочены; на тротуарах валялся битый кирпич, стекло, мусор. И все же он не достался фашистам», — взволнованно вспоминает актриса А. Кирикова.

Все жители Северной Осетии приступили к залечиванию ран и восстановлению народного хозяйства, разрушенного оккупантами. Ущерб, нанесенный оккупантами республике, исчислялся в 1500 млн. рублей.¹

Приступил к работе и русский театр — чуть ли не в день возвращения. Еще в гор. Цхинвали главный режиссер П. И. Саратовский успел поставить новый спектакль «Русские люди» Симонова. Им и открылся 27 января 1943 года сезон в родном городе, еще овеванном дымом сражений.

Измученные горожане, бойцы, которым, может быть, завтра надо было идти в бой, заполнили зрительные залы. Многие еще не могли поверить, что ужас ежедневного обстрела, бомбежки отодвинулся, и они могут, спокойно выйдя из дому, пойти в театр! А придя в театр — воспринимали спектакли восторженно. Особенно патриотические сцены.

Как дорого было то, что и здание и имущество театра бережно сохранили энтузиасты, мужественные, простые люди, такие, как, например, супруги Татьяна Ивановна и Франц Станиславович Блажиевские, прожившие здесь же, в театре, до самой смерти, преданные театру, как родной семье. Оба они работали реквизиторами, а затем до глубокой старости Франц Станиславович был кассиром русского театра. Весь коллектив глубоко уважал этих скромных тружеников. Полвека проработал Блажиевский в русском театре. Только в возрасте 77 лет коллектив с благодарностью проводил его на пенсию.

Охраняла театр также группа других работников русского и осетин-

¹ См. Б.Цуциев. Экономика и культура Северной Осетии, 1967, стр. 168, 170, 174.



ского театров, остававшаяся в городе с фронтовой бригадой под руководством Р. Дзитоевой.

Актеры выступали не только в спектаклях, но и охотно давали концерты, особенно в селах, освобожденных от немецких оккупантов: Алагире, Ардоне, Архонке, Гизели, где их восторженно встречало измученное население.

А концертная бригада под руководством актера и режиссера Черногогорского еще в тяжелые дни боев с немецкими оккупантами в районе нашего города и на полях Северной Осетии проводила большую общественную и культурную работу, помогала художественным словом, всем своим творчеством Красной Армии в борьбе с фашизмом. В эту концертную бригаду входили Н. Дорошенко, В. Гуренков, П. Н. Климухин, И. Н. Терский, Н. Г. Матеосова, А. С. Яралов, Н. И. Сергеева, В. Гуцунаева, В. Н. Дуганский, С. А. Петровский, А. А. Кирикова, супруги Чаловы, парикмахер З. Д. Пашкова, работница Н. Калитина. Все они и потом совмещали работу в театре с большой концертной деятельностью, были и агитаторами, посещая дома, подвалы, где ютились люди, вселяя в напуганных женщин, беззащитных детей бодрость, веру, надежду на скорую победу.

Еще в 1941—1942 гг., когда все трудоспособное население Осетии рыло окопы вокруг города Орджоникидзе и под Моздоком, не отставали от них и артисты наших театров, госансамбля, студенты оперной студии. И тогда, в короткие минуты отдыха, артисты выступали перед «трудовыми фронтовиками», как тогда их называли, с концертами. Только коллектив русского театра дал 30 концертов на трудовом фронте.

Однажды, вспоминают очевидцы, концерт шел под проливным дождем. Мокли артисты, мокли и зрители. В программе, куда обычно входили стихи В. Маяковского и К. Хетагурова, патриотические скетчи, находилось всегда место и юмористическим рассказам. Особым успехом пользовался мастер рассказа — артист С. Петровский, М. Репина и А. Мартынов в дуэте из музыкальной комедии «Взаимная любовь», выступления А. Кириковой, А. Чалова, пение В. Гуцунаевой, осетинские танцы, которые исполняли часто просто на сдвинутых столах или на грузовиках. И сейчас многие участники этих концертов тепло вспоминают о том, как в военные годы, сплоченные общими интересами, дружно, по-братски, делили все трудности и невзгоды работники искусств Осетии.



Особенно чутким тогда был и зритель, сердечно и любовно относившийся к таким мастерам сцены, как Гетманов, Ю. Проскурин, П. Лукина, А. С. Востоков, Л. Г. Башкина, В. Г. Валевская, В. А. Шаванова и многие другие (часть из них вернулась в Орджоникидзе в марте 1943 года из Тбилиси).

Многие актрисы театра выполняли и трудную работу санитарных дружинниц. Под руководством О. Чаловой дежурили они в госпиталях, часто по ночам, ухаживали за ранеными, читали бойцам художественную литературу, делали перевязки, брались за любую тяжелую работу.

После возвращения из Цхинвали коллектив взял шефство над госпиталем 44/78... Объявлен концерт. Артисты приехали. И подымаются, торопятся в зал «ходячие» — на костылях, с рукой, ногой в гипсе, забинтованной головой. Все устраиваются как могут и терпеливо ждут открытия занавеса. Ждут, оживившись, и лежачие — знают, и их не забудут артисты. И бывали там почти ежедневно, для ходячих больных давали в клубе спектакли и концерты, для лежачих — проводили беседы и читки в палатах. А М. Репина еще и библиотечку-передвижку организовала, О. Чалова — кружки хорового и танцевального искусства. Активистами были А. Кирикова и Н. Никольская, К. Гетманчук и М. Нерадова, Е. В. Салова и Н. И. Сергеева, да всех и не перечислишь. Мария Николаевна Репина была прозвана тогда бойцами «мамой».

Однажды солдаты из палаты тяжелобольных, трогательно собрав мешочек сахару, вручили ей с благодарностью. А когда серьезно заболела ее дочь О. Чалова, то хирурги госпиталя сделали все, чтобы поставить ее на ноги.

Вот еще один пример: 4 марта 1944 года состоялся День культурно-бытового обслуживания раненых. Собралось 65 человек из театра, они отремонтировали и починили белье, мебель, убрали склады, много сделали нужных дел — ведь в театре нашлись и портнихи, и плотники, и электрик, и, библиотечкарь. А в заключение вечером состоялся еще и концерт — показали сцены из спектаклей «Женитьба», «Свои люди — сочтемся», «Взаимная любовь».

27-ю годовщину Октября коллектив театра отмечал в своем подшефном госпитале. 800 раненых собрались на торжественное заседание, после которого был дан большой концерт: монтаж спектакля «Тракторщица», пение, танцы, а в палатах для тяжелораненых — «минипрограмма».



«Культурный отдых раненых бойцов и офицеров способствовал их быстрейшему выздоровлению, усиливал чувство преданности нашей социалистической Родине», — говорилось в письмах бойцов театру. А когда «ранбольные» становились ходячими, шли на спектакль в театр по пропуску. Таких пропусков было дано за годы войны около 20 000.

Военно-шефская работа в русском театре всегда была традицией. И сейчас не ослабевают связи театров с войнами Советской Армии.

Очень волнующе было, когда во время войны перед началом спектакля слегка приоткрывался занавес и на сцену выходил глубоко взволнованный директор театра М. Т. Лукашенко, объявляя о только что полученных последних известиях об освобождении советскими войсками Харькова, Ростова и других городов. Зал неистовствовал от радости, кричал, бурно аплодировал, стоя приветствуя далеких бойцов.

Спектакли театра в то время пользовались большой популярностью и хорошо посещались, хотя возможности театра были очень скудными, коллектив работал в нетопленном здании, где зрители сидели в пальто, недоставало репетиционных помещений. Очень тесными были и помещения для технических цехов, которые еще делились пополам с осетинским театром. Но в репертуаре 1941—1942 гг. и позже был даже такой спектакль, как «Валенсианская вдова» Лопе де Вега (реж. Ф. С. Кулиш, худ. Ф. И. Ткаченко). И актеры А. Востоков, П. Лукина, И. Проскурин и другие находили в себе силы, духовную щедрость, чтобы весело, с огоньком исполнять классическую комедию, с музыкой, песнями, танцами.

Многие актеры жили в театре. Было плохо с квартирами, с одеждой, с питанием. Но все равно каждый день все шли в театр, как на премьеру, зал был всегда переполнен. И так ежедневно — 20 вечерних и 2 утренних спектакля в месяц, а еще выезды в села на грузовой! (остальные дни с 1935 года были отданы молодому осетинскому коллективу).

Подлинными чудесами изобретательности проявляли работники технических цехов. Костюмеры И. В. Пушкарева, А. И. Абаева перешивали по многу раз старые платья, творя из старых тряпок настоящие костюмы. Декорации собирались по дощечкам — в годы войны было не до планового снабжения театра материалами. Несмотря на отсутствие материалов, вспоминает художник Ю. П. Федоров, мы старались добиваться создания реалистического, убедительного и достоверного оформления.

А работать приходилось много: чередовали работу на стационаре с



выездными спектаклями, с напряженной общественной и военно-шефской деятельностью.

Чувствовалась во всем нехватка квалифицированных кадров. Актерский состав был недоукомплектован: всего 16 актеров (при 18 актрисах). Трудно было требовать в тех условиях работы над повышением исполнительского мастерства и сценической культуры спектакля, когда не хватало самого насущного.

Энтузиазм, искренность, полная самоотдача любимому делу, ощущение нужности людям помогли коллективу, в котором немало было высокоодаренных художников, понимавших всю меру своей ответственности перед народом.

В сезон 1943—44 гг. возглавлял театр директор-литературовед М. Т. Лукашенко, художественным руководителем был старый опытный режиссер М. П. Тамаров, очередным режиссером — Н. Лукин, художником — Ю. П. Федоров. Тамарова сменил Н. П. Николаев (очередной режиссер—выпускница ГИТИСа Л. А. Ящинуца), затем пришел Е. И. Сахаров.

В текущем репертуаре театра насчитывалось до 22 названий — главным образом современных, но немалое место занимала и классика — «Мещане» Горького, драмы А. Н. Островского, «Живой труп» Толстого и даже «Горе от ума» Грибоедова.

С большим подъемом трудящиеся Осетии готовились летом 1944 года отметить двадцатилетие своей автономии. В районах и городах проходили смотры художественной самодеятельности, театры и ансамбли чаще обычного выезжали в села, в «глубинку». А с 1 по 10 июля 1944 года в столице Осетии проводилась декада искусства. Осетинский театр был представлен спектаклями: «Сыновья Бата» Д. Мамсурова, «Желание Паша» Д. Туаева, «Слуга двух господ» Гольдони, «Черный туман» Г. Джимиева — о героизме простых людей Осетии в дни немецкой оккупации. В русском театре были показаны «Стакан воды» Скриба, «Собака на сене» и «Валенсианская вдова» Лопе де Вега и, как всегда, пьесы Островского — «Бешеные деньги», «Доходное место», «Поздняя любовь». Все они пользовались в то время успехом у зрителя. В этих спектаклях особенно проявилось мастерство таких актеров, как И. Проскурин, П. Лукина, В. Валевская, В. Шаванова, С. Петровский и др.

На нашей сцене, как и в других театрах страны, любовно показыва-



ли образ рядового советского человека, бойца, мужавшего в огне войны. И эти спектакли, игравшиеся на высоком эмоциональном подъеме, всегда восторженно принимались зрителем. Ведущее место заняли патриотические пьесы советских драматургов: «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, «Парень из нашего города», «Жди меня» и «Русские люди» Симонова, «Крылатое племя» А. Первенцева, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева и, наконец, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, где впервые в гор. Орджоникидзе на сцене был создан артистом А. Д. Чаловым образ Ленина.

Зрительским успехом пользовалась «Машенька» А. Афиногенова и особенно героическая комедия «Давным давно» А. Гладкова, в которой воспевался чистый патриотический порыв юности. Этот спектакль триумфально прошел на сцене ЦТСА, где Добржанская, а затем Фетисова вызвали бурю восторженных отзывов. У нас девушку-гусара Шуру Азарову с успехом играли П. Лукина — озорным, смелым подростком и В. Шаванова — акцентировавшая романтический порыв «кавалерист-девицы».

Одновременно театр все чаще обращается к классике, которая всегда привлекала к себе зрителя. Сохранился протокол по обсуждению спектакля «Бешеные деньги» 19 марта 1944 года. Отмечая мастерство многих исполнителей, московские критики указали в то же время на существенные просчеты и недостатки спектакля. Это послужило поводом для живого обмена мнениями. Художник Ю. Федоров жаловался на отсутствие фанеры, красок, на необходимость делать оформление из старых материалов. Актеры Е. Серова, А. Кирикова, А. Яралов сетовали на недостаток времени, частую смену режиссуры, отсутствие у режиссеров единого метода работы над спектаклями. А. Кирикова говорила, что за 13 лет работы не видела ни одного спектакля МХАТа и других ведущих театров страны.

Коллектив осуществлял обычно постановку 9—12 премьер в год. Легко представить себе, какая нагрузка ложилась на плечи каждого актера! Например, за 7 лет своего пребывания в гор. Орджоникидзе (1939—1946 гг.) молодая тогда актриса, ныне засл. арт. РСФСР А. Кирикова сыграла 40 ролей, в том числе такие, как Мирандолина, Лиза из «Горя от ума» и другие.

В годы войны сложилась в театре крепкая труппа, богатая интересными актерскими индивидуальностями. Большой популярностью пользо-



валась — особенно в комедийных ролях — Валентина Валевская. Неизменным успехом сопровождались выступления Валентины Александровны Шавановой, работавшей у нас после Киева и Днепропетровска. Не полагаясь на свои превосходные сценические данные, она настойчиво совершенствовала артистическое мастерство. К числу ее лучших ролей относятся — герцогиня в «Стакане воды», Сара в чеховском «Иванове», Раневская в «Вишневом саде» (сыгранная уже в 1947 году). В Шавановой — Диане («Собака на сене» Лопе де Вега) критика отмечала «игру страстей и вдохновения, тонкую женственную грацию, большую психологическую проникновенность». За неизменную искренность чувств, женственность, чарующее озорство и лукавство любили зрители Павлу Мартыновну Лукину, 27 лет проработавшую в нашем театре и удостоенную звания народной артистки СО АССР. На нашей сцене она переиграла множество ролей — от Машеньки из одноименной пьесы А. Афиногенова и «сына полка» из инсценировки повести В. Катаева до Юлии Тугиной («Последняя жертва» Островского) и пожилых героинь. В конце войны вернулась к нам Лина Георгиевна Башкина, выступавшая еще на дореволюционной владикавказской сцене. Ее роли отличало удивительное сочетание простоты и значительности, помогавшее этой некогда блестящей героине превосходно играть роли старух, особенно — в пьесах Островского.

Театр заботился и о пополнении труппы молодыми актерами. За это нелегкое — особенно по тем временам — дело взялась режиссер Л. А. Ящинина, ученица Б. Е. Захавы. Созданная по ее инициативе в 1944 году студия при театре вызвала серьезный интерес среди молодежи города. Характерно, что среди отобранных 15—16 кандидатов почти не было случайных людей и за редким исключением все они, закончив обучение, теперь успешно работают в области театрального искусства (А. Г. Антиох и А. Л. Цыблов — в Москве, Т. Алексанян — в Новгороде, М. А. Кондрашов — в Севастополе, М. Кутель и В. Панов — в Краснодаре, Н. Е. Вербицкая — в Калининне, А. А. Саркисян — на ереванской эстраде, А. В. Карпов — заслуженный артист Северо-Осетинской АССР — в Орджоникидзе и т. д.).

Опытные актеры охотно, на общественных началах преподавали в студии: Л. Г. Башкина — технику речи, А. С. Востоков и С. А. Петровский — художественное слово, Шевцов и Т. Г. Борукаев — танец, В. И. Гу-



ренков — грим, литературоведы Н. Г. Нехаева и М. Т. Лукашенко и автор этих строк читали курсы по истории литературы и театра. Мастерство актера преподавала Л. А. Ящинина, а затем и новый главный режиссер Н. П. Николаева.

Опыт студийной подготовки был повторен и позже, но с меньшим успехом. А молодежь студии 1944—1946 гг. помогла решить частично проблему с кадрами в тяжелые годы. Студийцы проходили практику уже со второго курса, помогая театру в создании спектаклей. Особенно оживляло их участие такие спектакли, как «День чудесных обманов» («Дуэнья») Шеридана, где было много массовых сцен, интермедий с песнями, танцами; «Давным-давно», «Где-то в Москве», которые столь охотно посещал зритель.

День Победы театр встретил спектаклем «Глубокая разведка» А. Крона (реж. Л. Ящинина). Рассказ о советских людях — искателях, созидателях, прозвучал с особой, вдохновляющей силой. И. А. Мятелев (Майоров), А. Я. Яралов (Морис), Е. И. Серова (Марина), А. А. Кирикова (Марго), Новиков (Мехти) создали запоминающийся ансамбль.

ПОСЛЕ ПОБЕДЫ

За годы Отечественной войны русский театр гор. Орджоникидзе — Дзауджикау сохранил свои кадры, провел большую работу по мобилизации моральной, духовной силы своих современников в дни военных невзгод и послевоенной разрухи. 7 творческих работников этого коллектива получили почетное звание заслуженных артистов Северо-Осетинской АССР, а трое были удостоены правительственных наград. Коллектив был настроен творчески, всем хотелось работать по-новому, быть достойными своего времени. Но как перестроить работу — еще не всем было ясно. Даже среди основного состава труппы были в то время актеры с недостаточной квалификацией, что приводило к однообразию выразительных средств, бытовой трактовке характеров, слабому раскрытию социального содержания пьес, неопытна была еще и молодежь, делавшая первые шаги на сцене. Не все было благополучно и с репертуаром — драматургия не попевала за свершениями времени.

Назревала необходимость принять меры к укреплению режиссуры



и актерского состава, начать работу по повышению профессионального мастерства и общей сценической культуры творческого состава. Это понимало и руководство республики, была тревога и критика. Перестройка работы требовала от работников искусств немалых усилий. Шли поиски квалифицированных специалистов — они везде были нарасхват.

В 1946 году на должность главного режиссера приглашается энергичный и опытный деятель, режиссер Борис Александрович Пиковский, очередными режиссерами при нем были Л. А. Ящинина и Е. И. Сахаров. Творческая и общественная активность коллектива заметно усилилась. Уже сезон 1946—1947 гг. открылся спектаклями «Под каштанами Праги» и «Дни и ночи» Симонова, которые привлекли внимание общественности.

Спектакль «Под каштанами Праги» (реж. Н. К. Крылов) был показан 16 июля 1946 года в юбилей народного артиста СО АССР С. А. Петровского, который отмечал 35 лет своей сценической деятельности, 15 лет из которых он отдал Осетии. Этот актер, работавший и в Киеве, и в Астрахани, а с 1933 года — у нас, создал глубоко эмоциональные, по-человечески значительные образы фельдмаршала Кутузова, профессора Окаимова («Машенька» Афиногенова), Перчихина («Мещане» Горького) и многие другие, и пользовался заслуженной любовью и авторитетом среди общественности Осетии.

Большое оживление как внутри коллектива, так и среди любителей театра вызвал Всероссийский смотр творческой молодежи, к которому активно готовилась молодежь всех трех театров Осетии. 47 человек приняло участие в нем. Северо-Осетинский драмтеатр подготовил спектакли «Любовь Яровая» Тренева и «Жорж Данден» Мольера (высоко оцененный профессором М. Морозовым), Алагирский театр — «Самодуры» Гольдони и «В наши дни» Успенского.

Высокую оценку заслужила творческая молодежь осетинского театра, отличающаяся обилием ярких индивидуальностей, владеющая единой школой мастерства. Комиссия не ошиблась: участники того памятного смотра К. Сланов, Е. Туменова, З. Кочисова, Н. Саламов и другие — теперь заслуженные и народные артисты Федерации и Северной Осетии, ведущие мастера осетинской сцены.

В русском театре 15 молодых актеров показали свое творчество в спектаклях «Старые друзья» Л. Малюгина, «Таланты и поклонники»



М. Репина в роли бабушки Веры в
спектакле «Молодая гвардия»
А. Фадеева.

Сцена из





спектакля «Жизнь начинается снего» В. Собко.





Островского (режиссер Б. А. Пиковский) и «За тех, кто в море» Б. Лавренева (режиссер Е. И. Сахаров). Кроме того, республиканская комиссия просмотрела концерт, подготовленный молодежью под руководством более опытных старших товарищей, актеров Н. К. Крылова и Т. А. Щеглова — сцены из «Мещан» Горького, «Ромео и Джульетты» Шекспира и комедии Островского «Правда хорошо, а счастье лучше».

Комиссия отметила, что в труппе есть молодые актеры, обладающие не только яркими дарованиями, но и определенной актерской техникой, — как Д. Я. Гуторов и Р. И. Алексеева, и менее опытные, но тоже несомненно способные — Н. Вербицкая, М. Кондрашов, А. Карпов, Т. Александрия, А. Саркисян. Но, как констатировали специалисты, сценическая культура их недостаточно высока, слабо владеют они выразительным словом, жестом...

На результатах просмотра сказывались еще последствия трудных условий работы в военные годы, отсутствие планомерной профессиональной учебы, шефства мастеров сцены над молодежью. Не практиковался раньше и выпуск специально молодежных спектаклей, где ведущие роли исполнялись бы их силами. Спектакль «Старые друзья» был первым опытом такого рода. Молоды были почти все исполнители, художник, ассистенты режиссера (Пиковский привлек себе в помощь молодых актеров Р. И. Алексееву и Д. Я. Гуторова).

Эмоциональный, искренний, спектакль этот, однако, не отличался цельностью решения — художнику М. Иванову не удалось создать образ военного Ленинграда, режиссер увлекся передачей шумовой атмосферы войны в ущерб лиризму пьесы. Но то, что молодежь русского театра впервые получила здесь большие роли, сразу сделало спектакль приметным явлением внутритеатральной жизни, привлекло и благожелательное внимание зрителя.

Наиболее серьезными работами были Шура Зайцев Д. Гуторова и Тоня Р. Алексеевой. Теплотой и сердечностью отличался образ учительницы Елизаветы Ивановны в исполнении Л. Г. Башкиной. Работа молодых актеров с этим опытным мастером сцены явилась для них хорошей школой. «Она была не только по роли, но и по сути всем нам заботливой матерью, — вспоминает А. Карпов. — Самая правдивая актриса, она ограждала нас от малейшей фальши на сцене, от оплошностей в жизни, своим



примером безграничной преданности театру и любви к жизни, к искусству и нас заставила она стремиться к большому в искусстве».

После «Старых друзей» молодые актеры поверили в свои силы и смелее взялись за работу над таким ответственным спектаклем, как «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева, ставшему тогда настольной книгой каждого советского человека. Этот спектакль получился гораздо более значительным.

«Дух нашего времени, полного глубоких тревог ума и сердца, не только не сломил, но обострил бесконечную жажду разнообразнейших форм творческой радости», — писал в годы войны известный советский режиссер Г. Охлопков. Он доказал это своим героико-романтическим спектаклем «Молодая гвардия», где на фоне музыки Рахманинова и трепещущего Красного знамени, то гордо взмывающего ввысь, то горестно поникавшего, разворачивался одухотворенный рассказ о подвигах молодогвардейцев.

Этот замечательный спектакль вызвал волну таких же взволнованных постановок, которые, может быть, и перекликались в решении с работой Охлопкова, но имели и нечто свое, неповторимое.

И у нас этот спектакль потряс зрителей внутренней силой, убежденностью и искренностью. Спектакль Охлопкова, несомненно, повлиял на решение Б. Пиковского. Но он подошел к своей постановке творчески, с учетом возможностей нашего коллектива. Решал Б. Пиковский спектакль монументально, на фоне зеленого и красного полотнищ. Музыка Рахманинова, лаконизм деталей, тщательная разработка психологии характеров... И это совпадение режиссерского решения с героико-монументальным жанром самого драматургического материала обеспечило цельность и силу его воздействия на зрителя. Готовился спектакль в очень сжатые сроки — всего за 25 дней — на едином дыхании. Полные неизгладимых впечатлений военного времени, актеры вносили в спектакль что-то свое, лично пережитое. И уже через 10—15 репетиций все исполнители зажили в нужном ключе — страстном, жизнеутверждающем. Кульминацией стала сцена клятвы, волновавшая и самих исполнителей до слез.

Видевших этот спектакль (а он выдержал подряд 25 аншлагов — редкая цифра для города нашего масштаба) трогала его высокая человечность, сочетание молодости, ребячества с готовностью на подвиг, на смерть во имя Родины. С заразной искренностью, с гордостью за



своих героев играли А. Карпов — Сергея Тюленина, Р. Алексева — Любу Шевцову. Это можно по справедливости отнести и ко всем участникам. В меньшей степени удались, к сожалению, спектакли «За тех, кто в море» (реж. Е. И. Сахаров) и «Русский вопрос» (реж. Б. А. Пиковский), несмотря на то, что драматургия Лавренева и Симонова давала достаточно богатый материал, а режиссеры отнеслись к работе с искренним интересом.

Публицистическая пьеса К. Симонова «Русский вопрос», разоблачавшая американских трубадуров «холодной войны», ратовавшая за человеческую честность в самых трудных условиях, была в те годы жгуче актуальной, да и сегодня не утратила своего значения. К ней обращались многие крупные мастера режиссуры, в ней играли выдающиеся актеры.

Немало удачных актерских работ было и в нашем спектакле. Это прежде всего Д. Речной в роли журналиста Гарри Смита, утомленного, немолодого, но мужественного человека; В. Шаванова в роли жены Смита — Джесси. Хороши были и Макферсон — А. Востоков, Гульд — А. Мартынов, Мерфи — А. Яралов и Л. Штормский. Но некоторая подчеркнутость и однообразие приемов, отсутствие достоверности в деталях, недостаточная жизненная и психологической емкости многих характеров мешали цельности впечатления.

Вслед за «Русским вопросом» театр поставил ряд других публицистических спектаклей («Миссурийский вальс» Н. Погодина; «Заговор обреченных» Н. Вирты и другие). В каждом из них были удачные актерские работы и в то же время всем им свойственны и общие недостатки — схематизм, чрезмерная прямолинейность, декларативность, усугубляемые невысоким уровнем самого драматургического материала.

Для режиссуры Пиковского вообще была характерна усиленная акцентировка отдельных сцен, что в итоге приводило актеров к резким и не всегда оправданным психологическим переломам. Это особенно ярко сказывалось в спектаклях публицистического плана (в частности, в постановке драмы В. Собко «Жизнь начинается снова», 1950 г.).

Однако дело не только в частных недостатках отдельных спектаклей. В первые послевоенные годы театр трудно, подчас — мучительно вырабатывал общий художественный почерк, далеко не всегда добивался единства всех компонентов спектакля. Создавшееся тогда положение по-



могает прояснить выступление давнего друга театра, московского критика Л. Я. Жуковой в 1946 году.

В целом тепло отозвавшись о спектакле «За тех, кто в море», отмечая, что многие образы ей понравились больше, чем в Ленинграде и Москве (например, Мать в исполнении М. Н. Репиной, актриса—П. Лукина, Клобуков — Валерский и особенно командир Харитонов — Д. Речной), что активная работа театров, аншлаги на спектаклях — создают впечатление очень хорошей атмосферы культурной жизни республики, Жукова особо подчеркнула, что в нашем коллективе советские пьесы раскрывают по-настоящему искренно и любовно. Но наиболее высокой режиссерскую культуру, хороший актерский ансамбль и глубину замысла она все-таки нашла в спектаклях Северо-Осетинского театра. А наш русский театр, хотя и «отличался интересной режиссерской работой и рядом актерских удач», заставлял, однако, желать «большей целеустремленности, единства стиля и большей культуры декоративного оформления».

Разношкольность труппы, режиссерская «чересполосица», слабость драматургии, приводившая к снижению мастерства и обеднению духовного багажа творческих работников, невзыскательность щедрой на похвалы местной прессы — все это замедляло творческий рост многих периферийных театров и нашего в том числе.

А ведь в этот трудный, полный лишений послевоенный период произошло еще одно событие, повлиявшее на жизнь наших театров, — в феврале 1948 года состоялось постановление Совета Министров РСФСР о сокращении государственной дотации и мерах по улучшению финансовой деятельности театров.

Снижение дотации потребовало перестройки работы коллектива. Сократились сроки работы над спектаклями, так как первой реакцией почти во всех театрах страны было увеличение количества премьер (у нас в 1949 году оно выросло до 19, но посещаемость снизилась до 46%, вместо 70% плановых: количество пошло в ущерб качеству). Развернулась одновременная подготовка параллельных спектаклей, «числом поболее — ценою подешевле». Очень возросла и нагрузка актеров — число их в русском театре было сокращено до 30, осталось лишь 12 актеров высшей и первой категории; значительно увеличилось количество выездных спектаклей и концертов. Однако были и положительные сто-



роны этой перестройки: театр стал активнее формировать жанрово и тематически разнообразный репертуар, усилилось внимание и к зрителям школьного возраста, которые переросли театр кукол, но, не имея в городе ТюЗа, ограничивались посещением кино.

Специально для ребят были выпущены спектакли «Хижина дяди Тома» А. Бруштейна, «Два капитана» В. Каверина, «Я хочу домой» С. Михалкова. Осуществлению этих спектаклей помогло наличие в театре группы молодых актеров, принятых четыре-пять лет тому назад во вспомогательный состав, занимавшихся в театральной студии. Им уже поручались все более ответственные роли, например, в таких спектаклях для юношества, как «Они поспорили» Любимовой и «Аттестат зрелости» Гераскиной.

С 1949 года в театр начали уже приезжать молодые актеры с высшим образованием. Одной из первых была выпускница ГИТИСа Татьяна Дедулина, актриса лирического плана, интересно сыгравшая героя-мальчика Сашу Бутузова в спектакле «Я хочу домой» и гордую обаятельную Катю Татаринovu из «Двух капитанов». Ее партнерами были выпускник Бакинского театрального института Н. Блинов, а также О. Туманов, Ю. Васильев и другие.

Мужской состав театра состоял к тому времени уже из 22 человек. Труппа обогатилась яркими индивидуальностями, такими, как блестящий мастер сцены Л. А. Кондырев, Е. П. Арычева и другие. Все это постепенно расширяло творческие возможности коллектива.

Театр смело брался за трудные для воплощения пьесы, активно обращался к злободневным произведениям, нередко находя живой отклик у зрителей. Многие спектакли были посвящены событиям гражданской войны, борьбе за мир, острым темам современности. К сожалению, подчас реализация хорошего замысла тормозилась технической неоснащенностью, бедностью материального снабжения театра, приводя к художественной незавершенности спектаклей.

Не могло не сказаться на уровне советских спектаклей и качество драматургии, подпавшей под влияние теории бесконфликтности и опреснявшей духовную жизнь советского искусства. Театры вынуждены были выбирать часто пьесы в зависимости от важности декларированных тем и проблем, мирясь с невысоким их художественным качеством.

Были сложности и другого порядка: недоукомплектованность трупп



гы актерами нужного амплуа (в нашем театре не хватало социального героя, основной героини, в женском составе преобладали пожилые актрисы).

И действительно, при таком темпе и напряженности в работе, когда в театре чуть ли не ежемесячно выпускалась премьера, а при параллельной работе — подчас и две (в сезоне 1948—1949 гг. было 16 премьер), большой культурой спектаклей и глубиной работы над образом коллектив в то время похвастаться не мог. Отдельные актеры, получив ответственную роль, в поразительно короткий срок, ценой нервного перенапряжения и упорной работы с режиссерами и партнерами, добивались иногда завершенности образа. Часто же приходилось просто эксплуатировать свои данные.

Выручала оперативность и творческая активность главного режиссера Б. А. Пиковского, ответственное отношение актеров к делу, любовь зрителей к театру. Пиковский почти не выходил из театра, оберегая сохранность спектаклей, ежевечерне появляясь в ложе; актеры, работавшие с ним, вспоминали, как его появление на репетиции — нарядного, торжественного — подтягивало всех работников. К своим репетициям он готовился очень тщательно; точно разрабатывая мизансцены, он подчас даже показывал актерам, как держать себя, как двигаться, часто предуказывая результат (что, разумеется, может оправдываться только темпами работы).

Забота об образном решении спектакля иногда отходила на второй план и, как сетовал в своей книге «Не только о театре» Н. Акимов, живучим оказался такой способ режиссуры, когда «создается идейный замысел спектакля, зачеркивается период искания формы и приемов спектакля, затем происходит переход к реализации спектакля уже в работе с актерами, применяются стандарты, приемы наиболее ходячие и бывалые...»

Это во многом справедливо и применительно к нашему театру. Но были в то время и спектакли, интересно решенные. К ним относится «Маскарад» 1950 года. Впервые к драме Лермонтова Пиковский обратился еще в 1946 году, но комедийный актер Л. А. Штормский довольно провинциально играл Арбенина, а Н. С. Барклаевская в роли Нины была искренна, но недостаточно аристократична, спектакль имел успех благодаря эмоциональной заразительности исполнителей. Во второй ре-



дакции режиссер приглушил мелодраматизм, свойственный первой постановке, обострил конфликт личности и общества, серьезнее выглядели и сцены лирические, и картины маскарада. Художник Ю. Федоров сделал в духе решения Головина оформление «блестящего николаевского Петербурга», конечно, по возможностям нашего театра.

Зато в спектакле «Таланты и поклонники» по воле режиссера драматические акценты неожиданно сместились. Желание найти некую свежую трактовку широко известной драмы Островского привело режиссера к поискам музыкальных лейтмотивов для каждого образа. Прозвучало же это как назойливый музыкальный комментарий, обеднивший психологическую суть образов. Например, для Негиной был взят лейтмотив народной песни о тройке, для трагика Громилова — краковяк, а для разгульного и щедрого купчика Васи (Д. Гуторов) — мелодия «Камаринской» Глинки!

Эксперимент режиссера увел его и дальше — многие образы приобрели опереточное звучание. Многие музыкальные номера и танцы шли в спектакле на «бис», например, Громилов — Л. Штурмский был уже не погубленный средой, спившийся талант, а пьяница и балагур.

Театровед А. А. Шнеер при обсуждении спектакля имел основание сказать, что социальный смысл утонул в буффонаде, а эксперимент режиссера увел зрителя от понимания основной мысли драмы. И действительно, в спектакле более яркие краски были найдены для отрицательных персонажей, а идеалист Нароков в исполнении даже такого маститого артиста, как С. А. Петровский, превратился в позера-трагика. Мать Негиной — Домна (арт. Л. П. Башкина) из близкого дочери человека стала стяжательницей и сводней. И даже очень искренне и глубоко сыгранный образ Негиной (П. М. Лукина) и Мелузова (Н. В. Крылов) обретал мелодраматическое звучание, а самые важные их сцены сопровождались плачущим аккомпанементом скрипок.

Интересно отметить, что пьесы Островского в те годы в русском театре шли регулярно, иногда по две в сезон. С 1920 по 1953 год наш зритель познакомился с 25 пьесами Островского. Многие пьесы — «Бешеные деньги», «Без вины виноватые», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники» и другие ставились по несколько раз. Часто их ставили опытные актеры так, как они когда-то играли их сами. Ясно, что в этих случаях ни о каких поисках нового, современного решения и речи быть



не могло. Выручали мастерство, чувство психологической и исторической достоверности. В этом и была главная ценность подобных спектаклей.

Творческих открытий часто не бывало, но осетинские актеры ходили специально учиться мастерству у таких актеров, как Л. Г. Башкина, П. М., Лукина, Л. А. Кондырев, С. А. Петровский и другие. Например, Расплюев в исполнении Кондырева запомнился многим подлинным блеском в передаче характера жалкого и смешного «гонимого пса».

Режиссер Б. А. Пиковский сам любил ставить классику, тем более, что посещалась она в нашем городе очень охотно. Он нередко шел на риск, поручал основные роли двум разным исполнителям, стимулируя здоровый дух соревнования, и это увлекало актеров. Например, актриса А. С. Барклаевская, проработавшая у нас четыре года, пишет, что нигде она столько не играла, как здесь: более 25 ролей, в том числе ведущих, таких, как Нина в «Маскараде», она создала с помощью старших товарищей, которым искренне благодарна за советы в работе.

К числу традиционных «актерских» спектаклей относились и «Без вины виноватые» (1949 г.), «Бешеные деньги» (1951 г.), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1951 г.), «Женитьба Бальзаминова» (1949 г.). Последний, например, был решен актером Х. Н. Мосоловым, выступившим на сей раз в качестве режиссера, чисто внешними приемами. Оправдываясь, он говорил, что условия постановки спектакля во внеурочное время по принципу «сцен из московской жизни» обусловили чисто комедийное решение. Спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» тоже был решен очень традиционно, с подчеркиванием комедийного начала, особенно актерами Репиной, Штурмским и др.

В 1947 году, несмотря на такую же традиционность решения, оставил память у зрителей спектакль «Вишневый сад» Чехова. В. А. Шаванова в роли Раневской несла больше тему воспоминаний о Франции, чем любви к России. Вторая исполнительница — Л. Г. Башкина была тяжело-вата внешне, но более русской по духу. Гаева играл С. А. Петровский, Лопухина — Д. П. Речной, Фирса — очень трогательно А. С. Востоков. Значительно прозвучала тема веры в будущее, оптимизм молодости в образах Ани (Т. В. Алексанян) и Пети (М. Кондрашев).

В «Горе от ума» (1949г.) герои постарели (Чацкого играл пожилой актер Л. Штурмский, появлявшийся почему-то в венгерке; З. Виш-



невская — Софья и П. Лукина — Лиза были актрисами весьма зрелого возраста), а некоторые — неоправданно подобрили (Фамусов — Х. Мосолов). Совершенно традиционны вышли Скалозуб, Молчалин, Репетилов. Лучше были в спектакле «старики»: Л. Башкина — Хлестова, М. Репина — графиня-бабушка, Л. Кондырев — князь Тугоуховский.

Б. Пиковский считал, что он решал этот спектакль согласно мысли поэта Полонского о том, что в пьесе два горя («Горе от ума» и «Горе от любви»). И действительно, он старался подчеркнуть любовную тему в роли Чацкого, которого он в финале оставлял у двери Софьи глубоко страдающим, в это время в оркестре звучал вальс Грибоедова, а Фамусов и гости с презрением проходили мимо.

Зритель прощал театру промахи за отдельные актерские удачи, эмоциональность спектаклей, наконец, за самый выбор классических пьес.

Западная классика была представлена пьесами «Коварство и любовь» Шиллера (1947), «Мачеха» Бальзака (1949) — реж. Л. Кондырев, «Дуэнья» Шеридана (реж. Е. Сахаров, 1946). «Дуэнья» особенно долго пользовалась успехом — это был веселый и жизнерадостный спектакль, обильно оснащенный музыкой и танцами. Хорошо шло и «Укрощение строптивой» Шекспира (сезон 1950—1951 гг., реж. Пиковский), с Катариной — З. Вишневской, Петруччо — Л. Штормским, Бланкой — Т. Дедулиной. Правда, о поисках стиля эпохи и особенностей каждого автора не всегда успевали в то время позаботиться.

Успехом пользовался и спектакль «Пигмалион» Шоу (реж. Б. Пиковский, 1947 — 1948 гг., худ. Д. П. Речной), в котором надолго запомнилась озорная, умная и лукавая Элиза Дулитл в исполнении П. М. Лукиной, и еще более эксцентричная Элиза В. А. Шавановой. Очень остро играл Л. Кондырев мусорщика Альфреда Дулитла, сумев передать в этом характере удивительно органичное соединение нахальства с непосредственностью. Профессора Хиггинса Д. Речной трактовал как крупного ученого и незаурядного, но суховатого человека.

Активность Пиковского, возглавившего театр в трудное послевоенное время, имела свои особенности. Не каждый режиссер смог бы проявить такую организационную оперативность, сочетать большую творческую работу с умением откликаться на запросы разного зрителя: выпуск огромного числа спектаклей со способностью будоражить все время интерес общественности.



Но собственно режиссерское искусство Пиковского было небезукоризненным. Тщательности в психологической разработке образов, умения ставить массовые сцены Пиковскому не хватало. Как режиссер он любил белое и черное: чтобы все было сразу ясно. Он искал яркое плакатное решение, не слишком полагаясь на ум и фантазию зрителя.

Вообще деятели-организаторы, горячо преданные театру, какими были многие на перефирии, сыграли свою положительную роль. Он охотно занимался общественной деятельностью, вел художественное чтение в пединституте, преподавал актерское мастерство в оперной студии. За его спиной было серьезное образование — историко-филологический факультет Киевского университета и Киевский театральный институт, практика в киевских и ленинградских театрах (у мастеров режиссуры Л. Курбас, С. Надеждина и Л. Вивьена), обширный опыт работы в Рязани, Калуге, Одессе, Курске, Киеве и в Москве, в театре «Красный стадион», который был создан в 30-е годы под руководством А. Я. Таирова. В той или иной мере на творческой манере Пиковского сказывалось влияние выдающихся мастеров, с которыми ему посчастливилось встретиться на жизненном пути. Задачи перед собой он ставил серьезные: активизировать работу над советской драматургией, воспитывать вкус актеров на лучших образцах классики, искать творческого содружества с осетинским театральным искусством (и это подтверждалось успешной постановкой пьес «Златокудрые» Д. Туаева и «Женихи» А. Токаева); в работе над спектаклями добиваться донесения острой мысли, яркой выразительности в раскрытии содержания, романтической приподнятости и музыкальности звучания; укреплять творческий состав театра опытными мастерами сцены и способной молодежью.

Что же? Под этими положениями подписались бы сейчас многие деятели советского театра. Все, кто не боялся риска, смело брался за любые крупные полотна, пробовал актеров в ролях самого неожиданного плана, страхуя дублерством, рождая дух соревнования, где побеждали чаще всего более одаренные, а иногда и более упорные.

Творческая и гражданская активность труппы и главного режиссера не осталась незамеченной общественностью республики. Ведущие актеры Е. П. Арычева, З. Вишневецкая, Л. А. Кондырев и другие были.



удостоены почетного звания заслуженных артистов, а Б. А. Пиковский — заслуженного деятеля искусств Северо-Осетинской АССР.

Театр работает с полной отдачей, ценой максимального напряжения сил труппы и перегрузки технических цехов (ведь в одном здании по-прежнему работают два коллектива, выпуская вместе не менее 20 премьер в год). Не хватает помещений для репетиций, для изготовления и хранения декораций. Нет гаража, отсутствует плановое снабжение материалами. Отсюда авралы, исполнение всех работ наспех. В те годы у театра была всего одна грузовая машина, на которой возили и декорации, и актеров на выездные спектакли. Большие трудности были и с жильем, актеры жили в гримуборных... И тем не менее, коллективы русского и осетинского театров жили дружно, помогая по возможности друг другу.

Летом 1950 года театр решил после долгого перерыва выехать на гастроли в соседние города Кавмингруппы. Солидный репертуар из 15 названий (в том числе «Маскарад», «Пигмалион», «Дворянское гнездо», «На всякого мудреца довольно простоты» и популярные советские пьесы того времени) обеспечил театру интерес широкого зрителя, съезжающегося в летнее время на курорты из разных концов страны.

Наш русский театр до сих пор выезжал на гастроли редко: в 1934 году — в Георгиевск, в 1935 году — в Нальчик, в 1936 году — в Ставрополь. Теперь же в этих продолжительных и серьезных гастролях театр заслужил хорошие отзывы зрителей и критики.

Не мог пожаловаться театр и на своего местного зрителя. В эти годы относительного уменьшения посещаемости театров наш коллектив сумел сохранить и приумножить количество зрителей, воспитать настоящих любителей театра. Следует заметить, что во Владикавказе театр всегда имел своих поклонников, особенно среди вузовской и врачебной интеллигенции. Многие годы театральным врачом был человек редкой души — А. К. Карпов, семья и многочисленные друзья которого целыми фамилиями — Атаровы, Кенигсберг, Хубаевы, Абаевы и другие были завсегдатаями всех театральных премьер, привнося в них праздничность: всегда нарядно одетые, они приходили в театр семьями, приносили цветы. Это украшало нелегкую актерскую жизнь, служило радостным стимулом к совершенствованию.

Многие спектакли театра отличались злободневностью, благородным идейным замыслом. Но декларативность, схематизм пагубно



Сцена из спектакля «Златокудрые» Д. Туаева.



сказывались на их сценической судьбе — даже наиболее удачные из них недолго удерживались в репертуаре.

Среди потока пьес о бдительности и вражеском окружении в репертуаре русского театра выделялись произведения, посвященные нравственному величию, созидательному труду советских людей. Тут, в первую очередь, заслуживает быть названным спектакль «Счастье» по одноименной повести П. Павленко (реж. Соловьев, худ. Батаев, 1949).

Республиканская пресса щедро отмечала как удачные спектакли и водевиль Симукова «Солнечный дом» (1950), сыгранный искренно и весело (реж. Л. Кондырев). Там понравилась всем молодежь — В. Хугаева, В. Воронцов, Н. Садовников. Отмечали и «Чашу радости» Винникова (1950) — спектакль, сделанный любовно, с уважением к характерам людей колхозной деревни. Особенно удачна была работа Л. Кондырева: его дед Никодим был обаятелен, достоверен, весь светился добрым мягким юмором. Хвалили и постановку комедии Корнейчука



«Калиновая роща», хотя спектаклю не хватало жизненной достоверности, а подчас и простой правдивости.

Вновь и вновь убеждались, что достоинства спектаклей в основном зависели от мастерства и вкуса актеров, их чувства меры. Актеры, наиболее одаренные, опытные и требовательные к себе, стремились искать свежие краски, строгие формы выразительности. Например, Е. П. Арычева — властная, суровая и сдержанная Васса Железнова и вспыльчивая, горячая и непримиримая с бюрократами и добрая, ласковая с дочерью — Наталья Ковшик из «Калиновой рощи». Или З. Вишневская — скромная осетинка в «Женихах», создавала гротесковый характер экстравагантной дамочки в «Калиновой роще».

Чисто актерским был спектакль «Свадьба с приданым» Дьяконова, поставленный Л. Кондыревым (1952). Создатель обаятельнейшего образа мудрого крестьянина Мукосеева, человека с чистой совестью и отзывчивым сердцем, непримиримого к лодырям и ворам, Л. А. Кондырев и как постановщик тщательно разрабатывал характеры действующих лиц, учитывая при этом индивидуальности исполнителей. Например, бригадир Ольга в исполнении Т. Дедулиной была собранной, умной и серьезной девушкой, а у Ф. Шатохиной — отличалась вспыльчивостью, беспокойством горячей и честной натуры. Лукерья Похлебкина у Крыловой была несколько экзальтированной, Л. Башкина же давала характер ограниченной женщины, ищущей легкой наживы. Украшал спектакль образ деревенского весельчака, никогда не унывающего танцора и певца Курочкина в исполнении способного молодого актера В. Воронцова. Интересны были и работы Е. Арычевой (председатель колхоза Василиса Павловна) и И. Мятелева в роли слабовольного, но хорошего человека — бригадира Пирогова, Ю. Васильева в роли справедливого, хоть и суховатого агронома... И хотя в оформлении спектакля, в его финальной сцене, для которой у режиссера и актеров не хватило накала, еще сказывалась режиссерская неосвоенность материала, все-таки благодаря увлеченности актеров спектакль принимался хорошо.

Но лучшим советским комедийным спектаклем тех лет был, бесспорно, «Женихи» осетинского драматурга А. Гокаева. Со свойственной ему энергией и неутомимостью Пиковский, готовясь к постановке «Женихов», собирает вокруг себя лучшие художественные силы Северной



Осетии. Пришли и актеры осетинского театра, и балетмейстер Б. Торчинов, солисты ансамбля — заслуженные артисты республики М. Кецаева и В. Дзеранов, музыку писал знаток и собиратель осетинского музыкального фольклора композитор Т. Я. Кокойти, художник М. Батаев ездил специально по республике и в результате создал запоминающийся образ новой деревни.

В осетинском театре еще шел с успехом этот спектакль, поставленный два года назад М. Цаликовым с великолепным актерским ансамблем. Прошел слух об остроумной и веселой постановке этой комедии, сделанной режиссером А. Гончаровым в Московском театре сатиры. Но все это лишь подхлестывало энтузиастов.

Русский коллектив с воодушевлением включился в творческое соревнование, а соседи охотно разучивали с русскими коллегами национальные песни, рассказывали об особенностях быта, о тонкостях поведения, особенностях взаимоотношений младших и старших, учили непринужденной пластичности движений.

Ведь и русские актеры, особенно старшие, всегда охотно делились с молодым осетинским коллективом секретами своего мастерства. М. Репина, А. Востоков, Л. Кондырев, да и другие были частыми зрителями и советчиками осетинских актеров. Ныне народный артист К. Сланов с благодарностью вспоминает советы М. Н. Репиной, Л. А. Кондырева, у которого он всегда учился мастерству грима, наблюдательности.

Спектаклю «Женихи» Пиковский придал особую праздничность, яркость, жизнерадостность. Особенно удался финальный праздник-свадьба, насыщенный музыкой, осетинскими танцами и песнями (зав. муз. частью Т. Бекузарова). Так что шутя этот спектакль называли «Праздник в колхозе». Несомненной удачей был образ бывшего фронтовика, первого в труде и в веселье, неутомимого озорника Уари — в исполнении Д. Гуторова. Артист с большим тактом сыграл остроумного и душевного человека, шутника и философа. Серьезный и отважный энергичный Заурбек в исполнении А. Карпова и его любимая — обаятельная и волевая Мадинат — в исполнении З. Вишневецкой, были хотя и правдивы, но несколько излишне сдержанны и не по-современному застенчивы.

Похвально, что режиссер стремился подчеркнуть в образах молодежи скромность и чистоту девушек, горячность и благородство юношей, а в пожилых людях — передать черты народного юмора, мудрость и чув-



ство человеческого достоинства. А в целом — создать праздничную музыкальную и поэтическую композицию — как основу комедийного спектакля о колхозниках Осетии.

А если кое-где и чувствовалась некоторая скованность реакции, то объяснялось это ложной боязнью нарушить своеобразие национального характера (особенно у Вишневской, Дедулиной, игравшей невесту Уари — Софи). Искренностью и теплотой отличалось исполнение большинства ролей: родители Мадинат — матушка Дзго — М. Репина и Хабос — Х. Мосолов, и юная сестра Мадинат — Нина (арт. Е. Алфер), и ее избранник, застенчивый Кази — Блинов. Но образы отрицательных персонажей в спектакле обрели некоторую прямолинейность, сват Мытыл (Л. Штурмский) выглядел таким развязным пьяницей, которого бы не допустили в Осетии танцевать почетный танец с матерью невесты. Зато один из неудачливых женихов — жуликоватый Гуга в исполнении Л. Кондырева так и сиял своей лысиной, плоскими шутками, самоуверенными повадками ловкача-спекулянта — тут был подмечен определенный жизненный тип.

В общем спектакль, несмотря на отдельные моменты искусственного подчеркивания национальных особенностей, воспринимался зрителем очень тепло и шел с успехом не один сезон. А в отчетном докладе на областной партконференции в 1951 году отмечалось, что «постановка пьесы «Женихи» ознаменовала значительный творческий рост коллектива театра. Огромный успех этой пьесы на сцене русского драмтеатра способствовал серьезному улучшению работы театра, приближению его к насущным вопросам жизни республики».¹

В отчете театра констатировалось, что благодаря этому спектаклю коллектив перевыполнил финансовый план в январе 1951 г. на 123%, в феврале — на 119%. Спектакль «Женихи» только в 1951 году был показан 50 раз и обслужил 23,5 тыс. зрителей («Калиновая роща» прошла 49 раз, собрав 24 тыс. зрителей, остальные спектакли шли от 36 до 28 раз).

Не следует думать, разумеется, что в репертуаре театра безраздельно царила комедия. Ставились и психологические и героические драмы. Часто ставились пьесы советских драматургов, о трудностях и

¹ «Социалистическая Осетия», 27 мая 1951 г.



радостях нашей жизни в военное и мирное время. Это были пьесы К. Симонова «Чужая тень», «Жизнь начинается снова» Собко, «Заговор обреченных» Н. Вирты, который мы поставили впервые в Союзе, «Счастье» Павленко, «Миссурийский вальс» Погодина и другие. И когда театр после долгого перерыва выехал на гастроли в города Кавмингруппы, в его портфеле было 15 спектаклей, многие из которых имели успех.¹

А в 1951 году был поставлен Б. Пиковским спектакль «Гибель эскадры» А. Корнейчука, где успешно дебютировала выпускница ГИТИСа им. Луначарского В. Хугаева в роли Оксаны. Вспоминая о работе над этим спектаклем, режиссер пишет: «Это был один из моих любимых спектаклей, хотя и очень трудных по постановке! Надо было добиться от актеров исторической расстановки сил, четко и умно показанных Корнейчуком. «Трогательный союз» немецких империалистов и буржуазной Украины, услужливость командного состава бывшего русского флота, готового задушить революцию. И в самом флоте — кулаки и их прихвостни с одной стороны и рабочие-крестьяне — во главе с комиссаром и большевистским комитетом и революционными балтийцами и черноморцами, выполнившими приказ Ленина о потоплении эскадры. Помимо раскрытия характеров, надо было добиться от актеров романтической патетики и общей взволнованной музыкальности, помогающей зрителю воспринимать глубокий смысл пьесы. Много сделала в музыкальном оснащении спектакля зав. муз. частью Т. Г. Бекузарова, почувствовавшая музыкальность этого произведения. Ведь позже не случайно была создана опера на эту тему. В спектакле «Гибель эскадры» блеснула трагедийным темпераментом молодая актриса Хугаева в роли Оксаны».²

Наиболее значительными, как всегда бывало у Пиковского, получились ярко эмоциональные эпизоды — сцены гибели комиссара и потопления эскадры. Безусловны и отдельные актерские удачи: Л. Кондырев — боцман Кобза, А. Карпов — Стрижень, но большинство массовых сцен и образы положительных героев выглядели бледнее по сравнению, например, со сценой разгула анархистов. Недостаточно высока была и культура сценического оформления спектакля.

¹ См. «Пятигорская правда», 13 августа 1950 г.

² Письмо Б. Пиковского автору, август 1969 г.



«Украденное счастье» И. Франко (1951 г.) и «Ревизор» Гоголя, поставленный к 100-летию со дня смерти писателя (1952), оказались последними работами Пиковского в нашем театре. Постановка «Ревизора» здесь была третьей в советское время. Решены были эти спектакли обычными для режиссера приемами подчеркнутых характеристик с некоторым эмоциональным педалированием.

Интересно раскрылись возможности труппы в спектакле «Украденное счастье» Франко — этой жемчужине дореволюционной украинской драматургии. Спектакль прозвучал в постановке Пиковского как страстный протест против бесчеловечной морали, разрушающей счастье и любовь. Жаль только, что тема любви в спектакле подавлялась стремлением к мести и шло это от Л. Штормского, сыгравшего Михайлу злобным жандармом. Но зато многие сцены были полны подлинного драматизма, например, прощание Микола с женой и соседями. Вообще Микола был сыгран Л. Кондыревым в очень мягкой, сдержанной манере, искренность этого забитого, но глубоко чувствующего человека вызвала жалость. Его жена Анна в исполнении З. Вишневской выглядела суровой, красивой женщиной, сильной натурой, жаждущей любви и счастья. И то, что она не любила Миколу, вызывало острое сочувствие к Миколе, а не к ней.

Интересные работы были у многих актеров и в «Ревизоре». Л. Кондырев в роли Осипа, неопрятный, вечно голодный, выглядел хитренькой ленивой бестией. Даже Л. Штормский в роли почтмейстера запомнился своей пронырливостью и шутовством. Городничий у Х. Мосолова был властным, старым и жестоким человеком. Хлестаков в исполнении Ю. Васильева оказался пошловатым и наглым щеголем.

К сожалению, в общем-то активный и работоспособный творческий коллектив театра в конце сезона 1951—52 гг. почти распался. Пришлось обновить административное и творческое руководство, отчасти и актерский состав, чтобы преодолеть нездоровую обстановку в коллективе, вызванную недостойным поведением некоторых работников, нежеланием руководства театра прислушаться к справедливой критике. Правда, перестройка работы была проведена оперативно. Исполняющим обязанности главного режиссера был назначен Л. А. Кондырев, а директором — Ю. В. Васильев. Надо было разобраться во многом — что в стиле и жизни коллектива было нормальным и что надо было перестраивать.



Даже более значительный по творческим задачам, отмеченный поисками подлинной жизненной правды через «простоту выразительных средств и четкую индивидуализированность характеров» (как говорилось на обсуждении. Архив ВТО 1951 год) — спектакль «Три солдата» Ю. Егорова и Победоносцева, поставленный режиссером-дипломантом ГИТИСа И. Манухиной, казался скучноватым. Правдивость, душевность, искренность, которых добился молодой режиссер от исполнителей, показав многих из них в необычном плане (например, Ф. Борисова, который избавился от нажима и штампов), захватывала далеко не всех зрителей. К новому стилю они еще не привыкли. Ведь спектакль призывал к чуткому вниманию, к внутренней, психологической жизни героев. Между тем, ряд лет зрителей приучали к педалированной подаче чувств, к несколько аффектированной манере игры (вспомним «Таланты и поклонники» с обильными музыкальными комментариями или «Маскарад» и даже «Женихи»).

Конечно, подлинные художники, требовательные к себе, не позволяли себе опускаться до спекуляции проверенными на зрителе приемами. За серийным производством спектаклей было не до профучебы или глубокой вспашки материала. Поэтому после взвинченной экзальтированности и активности минувшего пятилетия внутри коллектива и его режиссуры начало проявляться давно копившееся у более требовательной части творческих работников желание успокоиться, разобраться в своем методе работы, поговорить душа в душу со зрителем, покопаться в психологии и мыслях своих героев. Ведь и раньше, несмотря на вынужденную пулеметную ленту премьер, выходявших не всегда равномерно, что-то скрепляло, вдохновляло актеров, помогало увлечь зрителя.

Значительно укреплен был творческий состав театра за счет приглашения группы опытных мастеров сцены (заслуженный артист Казахской ССР М. М. Сандро-Новиков с женой — актрисой А. Г. Володиной, актеры С. Б. Рабинов, Т. В. Петрова, супруги А. и К. Снегины, молодые режиссеры Н. Игнатова и Ф. Сакалис и другие). Главным режиссером был приглашен из Кемерово Л. М. Меерсон. Обстановка в коллективе значительно оздоровилась, наладилась работа по повышению квалификации творческого и технического состава, Л. Ящинина, Н. Иг-



натов, Л. Меерсон проводили беседы по изучению наследия Станиславского.

Решено было несколько сократить количество премьер — хотя бы до 10—11 в год, вместо 12—13, а значит выкроить больше времени на работу над каждым спектаклем.

Целая группа молодых актеров, выпускников ГИТИСа и студии при театре (А. Карпов, Т. Дедулина, С. Пекелис, Е. Алфер, А. Саркисян, В. Хугаева) по праву претендовали на ведущее положение в репертуаре.

Молодые режиссеры Н. А. Игнатова и Ф. Г. Сакалис уже в первых своих постановках проявили хорошую творческую подготовку, профессиональную культуру, склонность к поискам своих, небанальных средств выразительности. Не всегда, разумеется, эти первые шаги были удачными, не всегда поиски принимались зрителем.

Так, в спектакле «Потерянное письмо» по пьесе румынского классика Караджале усложненность сценического языка убивала юмор. Рядового зрителя не увлекло решение образов в непривычной острогротесковой манере, с трудом дававшейся и самим актерам.

Однако систематические попытки добиться органического слияния мысли и чувства, передачи психологической сущности образа, ансамблевости в спектакле постепенно приносили свои плоды.

Спектакль Л. Меерсона «Вей, ветерок» по драме великого латышского поэта Райниса прозвучал светло, свежо и поэтично, он будил добрые чувства, вызывая искреннее сочувствие к обездоленным, ненависть к жестокости и лицемерию. Лейтмотивом спектакля стала известная латышская народная песня «Вей, ветерок», оттенявшая настроения героев. Музыкальная атмосфера спектакля органично сливалась с духовной жизнью героев, тщательно сотканной исполнителями и режиссером. Мрачноватое оформление угрюмого дома жестокой мачехи, где томилась падчерица Барба (ее играли поочередно К. Снегина и В. Хугаева), освещалось яркими цветами одежды девушек (художник Е. С. Конвалевский). Поэтично (хотя и несколько бутафорски) были решены сцены — на берегу Даугавы, где проходили свидания Барбы и Улдыса (артисты А. Снегин и А. Гришин).

Примечательно, что разные исполнители вносили свои оттенки в создаваемые образы. Так, например, красивая Барба К. Снегиной обла-



дала гордым и упрямым замкнутым характером недотроги; Барба Б. Хугаевой была порывистой, ласковой к людям. Улдys — А. Снегин был красив, гибок, подвижен, но в его требовательном и глубоком чувстве был привкус эгоизма и жестокости. Улдys — А. Гришин — широкоплечий, искренний, порывистый парень, более цельный и благородный по натуре.

Запомнились властная мать (Е. Арычева), коварные лицемерные сестры (С. Пекелис и Е. Шпильчук), добрая, сердечная батрачка Орта в исполнении П. Лукиной.

Спектакль «Вей, ветерок» оказался первым за долгие годы опытом работы над поэтической драматургией. И отрадно, что опыт этот завершился подлинной удачей.

Вслед за сложнейшей драмой Райниса Л. Меерсон поставил пьесу К. Тренева «Любовь Яровая» — одно из классических произведений советской драматургии. «Любовь Яровая» к тому времени уже дважды шла на нашей сцене (в 1927 и 1938 годах), ставилась она (в 1946 году) и в осетинском театре.

Новый спектакль отличался великолепным ансамблем исполнительей ведущих ролей, решенных, пожалуй, в традиционной манере Малого театра. Предельно цельным, незаурядным по уму и сдержанной силе был комиссар Кошкин, в котором С. Рабинов подчеркивал волю и спокойную убежденность в своей правоте. Ему, правда, несколько не хватало темпераментности и страстности. Издерганный, нервный Яровой — Снегин был врагом жестоким и умным. Очень броской получилась у П. Лукиной машинистка Панова, выглядевшая хищным, пушистым зверьком с острыми когтями. А рядом худенькая, миловидная женщина, удивительно строгая и скромная, честная до фанатизма — Любовь Яровая в исполнении К. Снегиной. Пикалов у Л. Кондырева был правдивым, но чуть-чуть излишне туповатым; значительной личностью выглядел профессор Горностаев в исполнении М. М. Сандро-Новикова. Обязательным своей непосредственностью, но несколько жуликоватым было матрос Швандя — Мальчевского, которому иногда, правда, не хватало искренности и убежденности, особенно в сцене с Пикаловым и солдатами.

Л. Меерсону удалось мизансцены. общее идейное решение. Но



режиссер с чрезмерным удовольствием задерживался подчас на отдельных жанровых сценах, теряя кое-где единство сквозного действия.

Подлинной удачей стал спектакль «Стрекоза» Бараташвили (1953, реж. Л. Кондырев, худ. Конвелевский), который с удовольствием просмотрело на 50 представлениях почти 18 тысяч зрителей.

В этом жизнерадостном и остроумном спектакле, населенном подлинно народными характерами, особенно блеснуло старшее поколение — Е. П. Арычева, П. М. Лукина, Л. А. Кондырев, Т. В. Петрова, В. Н. Дуганский, М. М. Сандро-Новиков, наделившие своих героев обаянием, мягким юмором, музыкальностью.

Беззаботностью юности наполнила образ Стрекозы Т. Дедулина, а ее ровесница и тезка Маринэ в исполнении В. Хугаевой забавно контрастировала с ней подчеркнутой серьезностью. И хотя в этом спектакле развлекательное начало превалировало, он имел и определенное нравственное значение.

Не случайно в статье Н. Зориной отмечалось, что новые спектакли сезона 1952—53 гг. «свидетельствуют о несомненном творческом росте театра, его возросшем идейном и культурном уровне. Сказывается стремление коллектива к созданию правдивых, реалистических сценических произведений. Борьба с рутинной, дурным вкусом, штампами и дешевыми эффектами уже довольно явственно ощущается в творчестве многих работников театра».¹

Но при всем этом положение продолжало оставаться нелегким. Театр посещался всего на 80 процентов, и даже широко популярная пьеса А. Арбузова «Таня» (реж. Л. Ящинина) не стала событием в творческой жизни коллектива (Т. Дедулиной не удалось показать рождение нового характера, да в спектакле и не было настоящей борьбы за судьбу Тани). Не вызвали интереса зрителя и пьесы «Беспокойная должность», «Лирическая Подмосковная», не спасали и классические мелодрамы «Анджело» Гюго и «Назар Стодоля» Т. Шевченко и даже комедии, поставленные с явным уклоном в чистую «развлекательность».

В репертуаре театра не оказалось значительных пьес о современности, художественное руководство нередко шло по линии наименьшего сопротивления.

¹ Газета «Соц. Осетия», 8 февраля 1953 г.



Сцена из спектакля «Любовь Яровая» К. Тренева.
Яровая—К. Снегина, Швандя—В. Мальчевский.



В феврале 1954 года театровед Л. Л. Жукова верно отмечала, что театр, казалось бы, на верном пути, но нет в нем яркого горения, поисков, смелых дерзаний. Она напомнила, что выбор пьес нужно делать с учетом индивидуальности театра, рекомендовала больше заботиться о создании атмосферы, среды в спектаклях. Например, в спектакле «Ганя» замысел и воплощение почти не сливаются. Так и в спектакле «Раки» С. Михалкова трудно понять, что главное: «лопуховщина» или проходимец Ленский. Л. Кондырев — Лопухов был достоверен, но вызывал только смех, а не осуждение.

Сезон 1953—54 гг. открылся спектаклем реж. Л. Ящининой «Завтра будет нашим» К. Мюфке по роману Питера Абрахамса «Тропюю грома», очень популярному в те годы. Этот спектакль о борьбе за свободу и равноправие африканского народа быть людьми получился



страстным, искренним, выражая симпатию советских людей к освободительной борьбе в Африке.

Пожалуй, это был один из наиболее удачных спектаклей Л. А. Ящининой, которой была свойственна тщательная теоретическая проработка пьесы, активность в интересном «застольном» периоде, не всегда завершавшемся ярким образным решением, эмоциональным выявлением идейного содержания пьесы.

Так было со «Страницами жизни» Розова и с «Лирической Подмосковной» Васильева и Романовича. Больше удался ей водевиль П. Солодаря «В сиреневом саду», благодаря верно угаданному жанру, изобилию музыки, песен и великолепной работе Л. А. Кондырева в роли Душечкина, да, пожалуй, «Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега, с превосходной Герардой — В. Хугаевой. Но и про этот спектакль критик Радомысленский верно говорил, что «подлинные психологические человеческие отношения подменены легковесной комедийностью, фейерверком внешних красок».

Опытный актер Л. Кондырев в своей режиссерской работе часто добивался яркости и заразительности даже в спектаклях не всегда первоклассной драматургии. Так было с комедиями «Когда цветет акация» Н. Винникова, «Яблоко раздора» Бирюкова, «Воскресенье в понедельник» Дыховичного и Слободского и особенно «Свои люди, сочтемся» А. Островского, «Мораль пани Дульской» Г. Запольской и «Наследники Рабурдэна» Э. Золя. Характерной чертой почти всех этих спектаклей была филигранная работа по созданию острохарактерных, ярких, но несколько упрощенных образов, обилие чисто актерских находок и приспособлений.

Зато успех таких спектаклей как «Вей, ветерок», «Васса Железнова», «Любовь Яровая», как бы подготовил коллектив к постановке одной из сложнейших пьес русской классики — «Власть тьмы» Л. Н. Толстого.

Интерес к этой пьесе, подстегнутый юбилейной датой — 125-летием со дня рождения Л. Н. Толстого, вызвал большой творческий подъем в коллективе (реж. Л. А. Кондырев, худ. Ю. П. Федоров, 1953). Сыгранный за три года до широко известного спектакля Малого театра, наш спектакль тоже внес ощущение свежести и новизны прочтения.

Постановщик Л. Кондырев сумел емко передать тяжелую жизнь



пореформенной крестьянской России, в которую вторгается разрушающая психологию патриархального крестьянства власть денег. Именно корысть толкает персонажей на путь преступлений. Он считал, что идея спектакля: «виновен, но заслуживает снисхождения» — ведь преступление вынужденное. В каждом характере проявлялись зачатки человеческого. Правда характеров, богатство психологических подробностей были свойственны этому по-настоящему ансамблевому спектаклю.

Как режиссер, Кондырев подчеркивал в спектакле силу «копейки», даже в мизансценах он акцентировал эту мысль. То Анисья, взяв мешочек с деньгами у умирающего мужа, искала, где бы его спрятать, то Матрена выхватывала и передавала своему сыну Никите этот мешочек, а Анисья недоверчиво, боясь за свою судьбу, не спускала с него глаз.

Анисья — В. Хугаева была волевой, страстной и ловкой русской бабой. Актриса вспоминает, что, играя Анисью совсем еще молодой, она стремилась оправдать, понять поступки этой женщины. по сути совсем не злодейки, попавшей в петлю и своего чувства, и материальной зависимости от мужа, а затем от любовника Никиты. Анисья тоже стремилась к свободной от страха и сомнения жизни. В сцене после свадьбы Акулины она проходит на сеновал вслед за Никитой пьяная, веселая, наконец, поверившая в то, что она свободна. В этих метаниях и поисках счастья, в замкнутости своего угла, своей избы и задыхались, как от угара, герои.

Несколько упрощен был образ Никиты у В. Мальчевского. В нашем спектакле он был баловнем судьбы, хитрым, увертливым и ловким красавцем, чуть цыганского типа, избалованным женщинами. Трагедию этого заносчивого разудалого парня, который перестал понимать смысл жизни, актер доносил не везде последовательно. Во второй половине он играл кулака, который куражится.

К. Снегина играла Акулину вначале забитой, неумной, даже тщедушной, угрюмой девицей, хитрой и порочной, которая садистически унижала Анисью, эту здоровую, красивую женщину; в сцене возвращения с Никитой из города она наслаждалась своим богатством и обретенной любовью.

Петр у И. Мятелева выглядел хилым, беспомощным ханжой и скрягой. Марина трактовалась актрисами Е. Алфер и Т. Дедулиной



как нежная и чистая натура, неспособная противиться злу. Свидания Марины с Никитой как бы освещались тонким лучиком надежды.

Аким—Л. Кондырев нес свое ясное отношение к жизни, которое просто не всегда умел выразить. Он хотел сам все понять, а поняв — рассудить — по правде и чести. Очень интересной была известная сцена с деньгами, которые Аким возвращал бесповоротно своему сыну, торопливо уходя из дому, где ему душно, на мороз, на волю. Хитрая Матрена в исполнении Т. В. Петровой была лицемерной, сладкоречивой, за напевной ласковой речью она умело скрывала свою озлобленность и трусливость. Честного Акима она раздражала и утомляла.

Вспоминая работу с Л. А. Кондыревым, В. Хугаеба с особенной благодарностью подчеркивает его умение создавать атмосферу достоверности в спектакле. «Он удивительно точно и вовремя помогал актерам найти детали проявления каждого человеческого характера, подсказывал такие подробности, которые облегчали самочувствие актера в образе, делали его органичным».

Однако критик Л. Жукова не без основания отмечала, что философское начало пьесы выявлялось, к сожалению, недостаточно последовательно.

Значительной вехой в тот период можно считать и работу театра над пьесой В. Соловьева «Великий государь» (1954), поставленной новым главным режиссером Д. И. Граниным (худ. В. Фуфыгин и Н. Лебедева). Спектакль был оформлен с большим вкусом. Белокаменные царские палаты, деревянный дом Шуйского, яркие красочные костюмы, которые хорошо выглядели на фоне гладких стен. Иван Грозный С. Б. Рабинова был волевым, сильным, мужественным человеком.

В отзыве Н. Козлова говорилось: «Волевая собранность, мудрая осторожность и непреклонность в решении больших исторических задач и в то же время глубокая душевная теплота, скрытая под суровой внешностью, — таким рисует автор великого деятеля русской истории».

Совершенно очевидно, что спектакль шел в русле идеализации образа Грозного — да иначе и быть не могло, если была выбрана пьеса В. Соловьева. В решении режиссера-постановщика Д. Гранина спек-

¹ Газета «Социалистическая Осетия», 17 августа 1953 г.



такль этот звучал как спор и суд, отсюда страстность и яркость актерских красок.

Умно и хладнокровно, хотя и без должного масштаба, вел А. Снегин роль Бориса Годунова, он как бы «учился» у Грозного. Позже Годунова играл В. П. Бондаренко, который выглядел коварнее и сильнее. Ловким и хитрым был «многоликий Янус», боярин Шуйский, в спектакле были выстроены самые рискованные мизансцены, в которых Шуйский — Кондырев проявлял всю свою изворотливость, подлость и трусость. Актер в этой роли проявил вкус к яркой и точной форме.

Были в спектакле и другие удачи — умный, расчетливый святоша Федор (Б. Нечаев); строгая и величавая Ирина Годунова (В. Хугаева); хитрая мамка царевичей Кирилловна (Т. В. Петрова); простодушная Мария Нагая (Ф. Шатохина) и, особенно, хитрющий чревоугодник, человек себе на уме — монах Акакий в исполнении М. М. Сандро-Новикова. Эти образы насыщали спектакль подлинной жизнью, смягчали ходульность и нарочитость пьесы.

Спектакль этот еще раз помог коллективу поверить в свои силы, принес успех театру. Все поняли, что серьезной работой можно скорее привлечь самого широкого зрителя, чем даже очень веселыми однодневками, которые все еще господствовали в репертуаре.

Критик Рыжакин, анализируя работу русских драматических театров Грозного, Ставрополя и Орджоникидзе, высказывал удивление, что в этих театрах, выпускающих 12—13 премьер в год, посещаемость низкая.¹ Причину он справедливо увидел в отсутствии в их репертуаре волнующих, насыщенных борьбой и переживаниями пьес, спектаклей о современнике, недолговечности наспех сделанных спектаклей, системе проката новых спектаклей «на износ».

Так, спектакль «Кто смеется последним» игрался подряд 18 раз за 20 дней, «Великий государь» в очередь с «Сиреневым садом» не сходили с афиши 10 дней. А в это время наспех готовились параллели — «Страницы жизни» и «Наследники Рабурдена», которые успеха у зрителей не имели.

Театр стремился выполнить план за счет количества новых спектаклей и их успешного проката. Например, за 1955 год было дано вмес-

¹ «Советская культура», 7 апреля 1955 г.



Сцена из спектакля «Власть тьмы» Л. Толстого.



то 367 — 397 спектаклей, из них 102 выездных, которые проходили, подчас, на очень низком уровне, не оставляя о себе доброй памяти. В итоге сбор всего 79,5% от плана. А театр снова и снова лихорадило, продолжалась погоня за новыми пьесами.

Но, осознавая нетерпимость положения, коллектив стремился учесть свои промахи и найти выход из репертуарной чересполосицы. В 1955—56 гг. на афише появляются такие названия, как «Персональное дело» А. Штейна, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Шторм» Билль-Белоцерковского, «В добрый час» В. Розова, «Олеко Дундич» Каца и Ржешевского, «Последние» Горького, «Фатима»



Сцена из спектакля «Великий государь» В. Соловьева.



Н. Козлова и сказка Д. Туаева «Златокудрые»—это была уже дань осетинской теме, истории Осетии, вызвавшая благодарный интерес зрителя.

Поэтические образы осетинского фольклора, воплощенные Д. Туаевым в его пьесе-сказке с особым увлечением старался воплотить коллектив русского театра, соскучившийся по сказке, фантазии, яркой образности. На этот спектакль, выпущенный к зимним школьным каникулам, охотно приходили и взрослые зрители, надолго запоминая отважных златокудрых Аминат и Таймураза (Е. Цветкова и В. Коротько), их добрую мать Фаризат — Т. В. Бирюкову, колдунью Кулбадыгуш в исполнении П. Лукиной.



Но при всем обаянии и прелести сценической сказки она, разумеется, лишь боковая ветвь репертуара. Магистраль его — пьесы о современниках.

Здесь заслуживает быть отмеченной постановка пьесы А. Арбузова «Годы странствий» (1954), поднимавшей тему неизбежности крушения таланта, не согретого любовью к людям.

Рассказывая о судьбе нашего поколения в период с 1937 по 1945 год, о радостях и мечтах юных москвичей, вступающих в самостоятельную жизнь, спектакль, поставленный Д. Граниным, заставлял задумываться над тем «куда уходят дни», на что и как тратит человек свою жизнь, о личной ответственности за свое счастье и счастье других.

Ольга в исполнении В. Хугаевой привносила в отношения с главным героем пьесы Ведерниковым ту силу умного чувства, которое способно изменить человека. Ведерников (А. Снегин) по-новому оценивал свою личную ответственность за судьбу других людей и особенно брошенной им любящей, скромной и мужественной Люси (арт. Е. Володарская). И другие персонажи, населявшие спектакль: добрая, чуткая тетя Тася — П. Лукина, молодожены Кузя и Олег (арт. Е. Алфер и А. Карпов) вносили в спектакль своеобразие характеров, достоверность переживаний и мыслей.

«Персональное дело» А Штейна, получившее признание благодаря смелой постановке проблемы о доверии к человеку, о восстановлении ленинских норм жизни, могло бы стать основой для публицистического спектакля большой нравственной силы. Но некоторая иллюстративность, заложенная в самом сюжете, дала повод режиссеру Л. А. Ящениной решать спектакль в излишне строгой лаконичной манере, что лишило его страстности. Поэтому, несмотря на серьезность и убедительность большинства сценических образов, спектакль оказался суховатым. Безликость художественного оформления спектакля также мешала его доходчивости, эмоциональности.

Наиболее яркими были работы С. Рабинова (Хлебников), М. Сандро-Новикова (дядя Федя), Е. Арычевой (Александра Ивановна). Но отдельные актерские удачи не могли устранить воздействия коренных недостатков.

Значительным событием для театра стала постановка пьесы В. Ро-



зова «В добрый час» (октябрь 1955 г.), реж. Л. Ящинина, худ. М. Лебедева, муз. Т. Бекузаровой.

Во многом новаторская пьеса Розова вывела на сцену юношу, почти мальчика, который пристально вглядывается в жизнь, определяет собственные нравственные критерии, а — значит — и завтрашние жизненные пути. Спектакль нашего театра — как и другие постановки розовской пьесы — имел широчайший общественный резонанс. Десятиклассники говорили: «На сцене мы видим самих себя», «спектакль рассеял наши многие сомнения» («Молодой коммунист», 16. 10. 1955 г.).

В полном соответствии с поэтикой Розова все внимание сосредотачивалось на психологической истории характеров. Вспомним хотя бы несколько кабинетного папу — М. Сандро-Новикова или П. Лукину в роли матери Андрея — Анастасии Ефремовны, несколько нервной и суетливой женщины, поглощенной заботами о сыне и семье, иногда несдержанной в проявлении симпатий и антипатий. Ее любимец Андрей (Д. Тищенко) удивительно сочетал в себе разболтанность и грубоватость с внутренней честностью и отзывчивостью. Угловатый сибиряк Алексей (В. Завалов) привлекал прямоотой и горячностью, обаятельной застенчивостью.

Весь спектакль был населен живыми, интересными людьми, а остро поставленный в пьесе вопрос «не кем быть, а каким быть» — помогал нравственному становлению молодого поколения.

Как только театр снова взялся активно за серьезные полотна советской драматургии, зритель не замедлил живо откликнуться. И уже в декабре 1955 года на зрительской конференции отмечалось разнообразие жанров и тем в репертуаре театра, высказывалось удовлетворение серьезностью таких спектаклей, как «Персональное дело» и «В добрый час».

К сожалению, текучесть в творческом составе продолжалась (уехали Т. Дедулина, А. и К. Снегины). Но среди вновь приглашенных актеров были такие, которые повлияли на творческие возможности театра и его репертуар — это и В. П. Бондаренко, который сыграл роли Олеко Дундича, капитана Мересьева; ведущая героиня Л. Е. Шапошникова — будущая Филумена, или актеры В. С. и Т. В. Бирюковы, Г. М. Штецко, Е. С. Петросян — все они расширили творческий диапазон труппы, заинтересовали широкого зрителя.



Л. Шапошникова в роли
Филумены Мартурано в
одноименной пьесе Эдуардо де Филиппо.



И в памяти самих актеров пребывание в Осетии оставило добрый след. Выпускник Ростовской театральной студии, бывший актер Ростовского театра Советской Армии Владимир Петрович Бондаренко работал в театрах Перми и Уфы, а затем в 1955 году был приглашен в Орджоникидзе. Шесть лет, проведенных в Осетии, этот незаурядный актер (работающий ныне в Волгограде) вспоминает как интереснейшее время—прежде всего потому, что, попав в национальную республику, он почувствовал особую ответственность за свое творчество, а общенис с самобытным искусством Осетии во многом его обогатило. Лучшие мастера осетинской сцены В. Тхапсаев, С. Икаева, А. Царукаев, К. Сланов навсегда запомнились Владимиру Петровичу и своими сценическими образами и тонким пониманием искусства.

Встреча с Кавказом, природой, людьми расположила актера к творчеству и уже в первых работах с режиссером Д. Граниным над ролями



А. Карпов в роли Василия Богатырева в спектакле
«Одна ночь» Б. Горбатова.



председателя ЧК («Шторм») и Бориса Годунова актер вышел за пределы своего личного амплуа простаков. И эти работы, а особенно Олеко Дундич, Мересьев, Сергей Лазо принесли ему не только широкое признание, но и ощущение творческого подъема.

Постановка «Шторма» Билль-Белоцерковского, с его обилием персонажей, сложной композицией воссоздающей панораму жизни первых лет после победы революции, оказалась творческой победой театра. В роль председателя Укома В. С. Бирюков внес черты человеческой теплоты, скромности и мужества, народного юмора и мудрой зрелости ума. Жизнерадостностью, без комикования, часто встречающегося в ролях такого плана, страстной мужественностью, даже какой-то суровой нежностью, отличался Братишка в исполнении В. Нечаева.

Колорит времени создавался и скупым художественным оформлением, и массовыми сценами, где была занята вся труппа, и ярким испол-



нением эпизодических ролей ведущими актерами театра М. Сандро-Новиковым, Е. Арычевой, М. Артемовым.

Среди спектаклей того времени хочется отметить «Одну ночь» Б Горбатова и «Повесть о настоящем человеке» (1956) — динамичный, страстный рассказ о мужестве и героизме советских людей; «Последние» Горького (1956) — одну из лучших работ Л. Ящининой по точности прочтения, ясности и взволнованности звучания спектакля, где Иван Коломийцев — В. Бирюков, Софья — Е. Арычева и Яков — А. Карпов оказались серьезными актерскими удачами; «Филумена Мартурано» Эдуардо де Филиппо (июль 1957), ставшая событием сезона благодаря мастерству таких актеров как Л. Шапошникова (Филумена) и С. Рабинов (Сориано). Острую сатиру на буржуазное общество — «Мораль пани Дульской» Г. Запольской (1956) оживил яркий ансамбль исполнителей. У каждого актера роль, казалась коронной: взять ли молчаливого автомата, мужа пани Дульской — Фелициана — Л. Кондырева, или интригана, развратника Збышка — Ю. Васильева, или его мать, пани Дульскую — Е. Арычеву, лживых Хелю и Мелю — Г. Штецко, Е. Цветкову...

Лучшие спектакли «Фатима» (о ней речь впереди), «Повесть о настоящем человеке» были тепло приняты и на гастролях в Тбилиси, Цхинвали летом 1956 года.

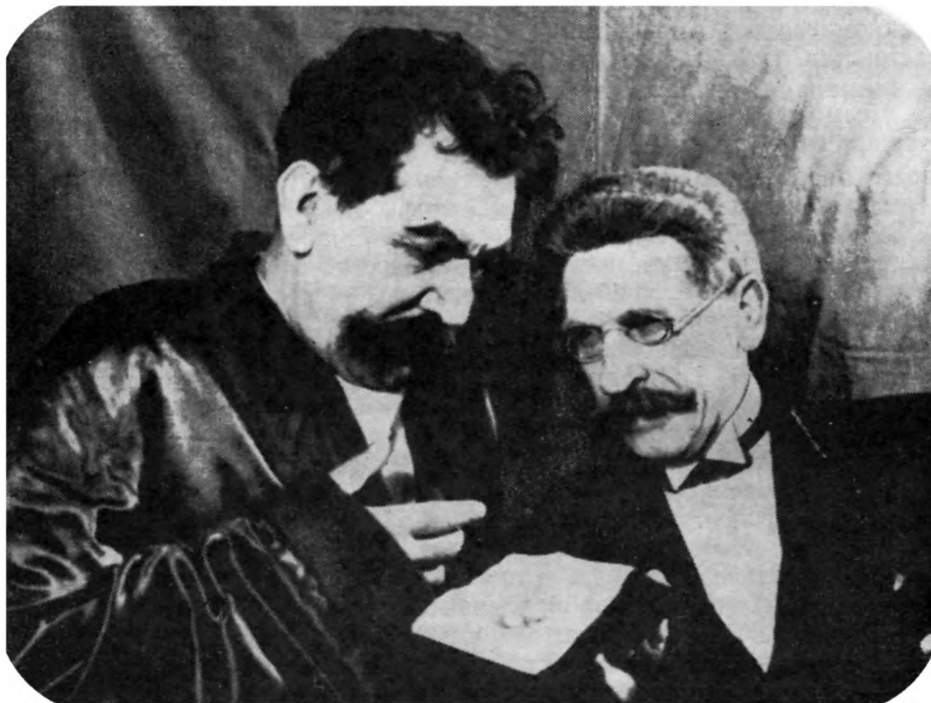
Однако оснований для успокоенности не было. По-прежнему на сцену то и дело прорываются очередные легковесные «однодневки», рассчитанные на минутный, дешевый успех. Поэтому вновь серьезную тревогу поднимает театральная общественность, коммунисты театра, министерство культуры республики, говоря о снижении требовательности к выбору пьес и особенно к качеству текущего репертуара.

Даже в хорошем спектакле «Златокудрые» актеры иногда нисходили до фарса, а спектакль «На золотом дне» был решен «как смесь бытовой хроники, социальной драмы и буффонады», отмечал критик Н. А. Козлов в газете «Социалистическая Осетия». Погоня за «параллелями» снова привела к авралам.

Дирекция (Ю. В. Васильев) и режиссура (Д. И. Гранин) не оправдали надежд общественности. Казалось бы, все стремятся к разнообразию репертуара: в 1955 году поставили 5, в 1956—7 советских пьес, но каково их качество, весомость? Погоня за кассовостью, дающая лишь



Сцена из спектакля «Последние» Горького.
Иван Коломийцев — В. Вирюков, Лещ — И. Мятелев.



временный эффект, постепенно отучает серьезного зрителя от театра. Зал пустеет.

Такое положение складывалось в эти годы не только в нашем, но во многих других коллективах периферии.

И хотя Орджоникидзевский русский театр не проходил мимо этапных, наиболее значительных произведений советской драматургии, ответственно относился к постановке крупных историко-революционных полотен, в театре встречались по-прежнему издержки организационно-



го и творческого порядка, мешавшие творческому процессу, борьбе с компромиссами в вопросах вкуса и уровня актерского и режиссерского мастерства, сказывалось отсутствие плановости и перспективы в работе, внимания к сохранности текущего репертуара.

Несмотря на крепкие реалистические традиции, на наличие высокопрофессиональных мастеров сцены и образованной молодежи, поиски своего творческого лица не удавались театру.

Пришедший на смену Д. И. Гранину актер и режиссер засл. арт. УССР Алексей Петрович Фомин и молодой способный режиссер А. Л. Мадиевский поставили несколько интересных спектаклей: «Этих дней не смолкнет слава», к 40-летию Октября — «Кремлевские куранты», где Забелина играл сам Фомин, а на роль Ленина был приглашен опытный артист А. С. Верховский и «Дали неоглядные» Н. Вирта (худ. З. Я. Махтейс, муз. В. Мурадели), где ярко проявился талант многих актеров. Режиссеру Фомину удалось в спектакле народные сцены, передающие оптимизм и трудолюбие простых русских людей. Много народного юмора привнесли в исполнение своих ролей актеры Нечаев — бывший председатель колхоза, вороватый Степкин; Штецко — крикунья скандалистка Марфа; Арычева — хитрая баба Матрена Косачева; Тищенко — старик — «отрицатель» Стрешнев. Но особенной значительностью и достоверностью характера отличалась Л. Е. Шапошникова в роли секретаря райкома Ракитиной. Строгая, ладная и энергичная женщина, красивая и еще молодая, она страстно отстаивала правду; ее речь на собрании — хлесткая и конкретная, убеждала колхозников; на празднике — в сцене с председателем Хижняковым (В Бирюков), это была уже веселая, острая на язык, но умная и глубоко чувствующая женщина. Не удивительно, что Хижняков откровенно был восхищен ею.

Интересным был и спектакль «В поисках радости» Розова (реж. Мадиевский).

Но Фомин и Мадиевский так и не смогли добиться коренного перелома в жизни театра, внести целеустремленность и высокую требовательность в его работу, несмотря на некоторое оживление в деятельности коллектива в период его подготовки и участия во Всероссийском фестивале, посвященном 40-летию Советской власти.

В НОГУ СО ВРЕМЕНЕМ

Исторические решения XX съезда КПСС, указавшие на необходимость восстановления ленинских норм партийной жизни и ликвидации последствий культа личности, коренным образом повлияли на наше искусство. Искусству нужна была правда жизни, «рассказанная смело, мастерски, увлекательно» (Б. Лавренев).

Требования партии о необходимости борьбы с догматизмом, бюрократизмом, лакировкой действительности, о том, что советское искусство и литература должны «показать советского человека во всем богатстве его духовной жизни и сознательности, деловитости», вселять бодрость, твердость убеждений, уважение к человеку, его разуму и таланту, социалистическую сознательность, отвечали глубочайшим духовным стремлениям деятелей советской культуры, которые чувствовали свою ответственность перед народом.

Драматург В. Розов напоминал, что «театр должен делать людей чище и лучше», крупнейшие советские режиссеры, художники, критики на конференциях, на страницах печати призывали к борьбе со скукой, однообразием в искусстве, к необходимости «облекать новое в жизни в новые одежды искусства», «не ползти по фактам без обобщения» (Н. Охлопков), указывали на сближение уровня требований к искусству столицы и периферии.

Зрителю надоели шаблоны и риторика, он ждал откровений и открытий, осмысления все усложняющихся отношений между людьми и народами. Ведь в жизни конца 50-х годов появились новые вехи — перестройка промышленности, подъем сельского хозяйства, освоение целины, появились искусственные спутники земли и первооткрывателем космоса стал советский человек — Ю. Гагарин!

И хотя не всегда возникает быстрая связь между событиями в жизни и явлениями в искусстве, масштабы жизни диктуют иные масштабы и в искусстве.

Все, чем жила наша огромная, многонациональная Родина — было жизнью и нашей маленькой автономной республики, где от года к году росло благосостояние народа, крепло и развивалось народное хозяйство и культура.

На фоне современных требований нетерпимы были творческие комп-



ромиссы и в практике нашего театра. Тем более, что на протяжении десятиков лет в нем сложились устойчивые реалистические традиции, подерживаемые крепким актерским ядром. Театр нуждался в энтузиасте, настоящем режиссере-педагоге высокой квалификации.

Именно в связи с этим перед руководством республики встал вопрос о приглашении в русский театр Е. Г. Марковой, засл. деятеля искусств Северной Осетии. Имя Марковой возникло не случайно, ведь именно она, оставив в 1935 году Москву, аспирантуру ГИТИСа, пошла в молодой коллектив, который рождался в национальной студии ГИТИСа, и вместе с мастерами МХАТа В. А. Станицыным и И. М. Раевским подготовила открытие, а затем возглавила первый национальный Северо-Осетинский профессиональный театр. Ученица Б. М. Сушкевича и А. Д. Попова, человек большой эрудиции, она всегда была сторонницей психологического театра. Около 10 лет отдала она осетинской сцене, воспитав многих молодых актеров — ныне ведущих мастеров — Н. Саламова, К. Сланова, Т. Кариаеву, З. Кочисову, Ю. Мерденова, Е. Туменову, искала новые формы работы с малоискушенным национальным зрителем, помогла становлению национальной режиссуры. Маркова принимала участие во всей театральной жизни республики, постоянно следила за деятельностью русского театра.

Вместе со своим учеником, бывшим актером осетинского театра Д. И. Темиряевым (ныне театроведом и драматургом) возглавила она в 1958 году республиканский русский театр.

И здесь Маркова начала с серьезной воспитательной и педагогической работы, помогая актерам осваивать наследие Станиславского и современные методы сценического творчества. Она стремилась добиться единства замысла и стиля, жанровой определенности, цельности актерского ансамбля.

Несмотря на ограниченные материальные и технические возможности, наш театр время от времени вырывался из числа аналогичных коллективов, но лишь тогда, когда руководству удавалось собрать и сплотить яркие творческие актерские индивидуальности вокруг интересно мыслящей режиссуры. Конечно, добиться единого почерка коллектива при такой текучести творческого состава, какая была в ряде театров периферии, в том числе и у нас — нелегко. Нужны были кол-



леги-единомышленники. Их выращиванием и занялась Е. Маркова вместе с Д. Темиряевым.

А время для культуры республики было ответственное: приближалось 100-летие со дня рождения Коста Хетагурова; было решено провести в 1960 году Декаду искусства и литературы Северной Осетии, в которой должен был принять участие наряду с другими коллективами республиканский театр русской драмы.

В репертуаре театра, несмотря на наличие отдельных серьезных спектаклей, преобладали пьесы неглубокие. Творческий состав также нуждался в пересмотре и пополнении. И это было одним из условий, которые поставила Е. Маркова, принимая театр.

Новое руководство начало с того, что были приглашены М. Беленькая, засл. арт. СО АССР Ю. Мерденов, Г. Эрнст, М. Гаврилова, А. Буров и другие. А главное — в театр пришли 9 выпускников Московского училища им. Щукина, которое в это же время окончила и осетинская студия, пополнившая труппу национального театра.

Общий творческий отчет осетинской и русской театральной молодежи перед общественностью был праздником культуры республики.

После двух месяцев репетиционной работы театр подготовил новый репертуар.

Уже в спектакле «Люди, которых я видел» С. Смирнова, открывшем сезон 1958—1959 гг. ощутились новые веяния в работе театра. И раньше со сценических подмостков неоднократно и с должной правдивостью и искренностью звучала тема Отечественной войны, но новый спектакль был психологически гораздо глубже, все образы были очеловечены; даже отрицательные характеры трактовались многозначно, а не однокрасочно, как бывало раньше.

Главная забота постановщика заключалась в создании атмосферы достоверности. Как вспоминает участник этого спектакля А. Карпов, очень искренне сыгравший свою роль замполита, Е. Г. Маркова сумела увлечь весь коллектив. Другой участник спектакля — В. Бондаренко также говорил об умении Марковой дать актерам пищу для размышления.

И вот с помощью скрупулезного анализа характеров, тщательного отбора выразительных средств родился спектакль, где правда жизни,



подлинность человеческих характеров — стали основой в выявлении героики суровых лет войны, порождали мысли, ассоциации более широкие, чем подсказывало конкретное сценическое действие в спектакле, не оставляя равнодушным ни одного из героев.

Небольшой, коренастый, в солдатских обмотках, участник трех войн, старый сапер Алексеев — Л. Кондырев, как-то уютно, по-домашнему, закурился цыгарку, балагурил с ребятами, поднимая их дух, а уйдя — оставался в их памяти навсегда. И каждый из этих солдат был интересен своей неповторимостью — и Гулай (арт. М. Густырь) — честолюбец, балагур и задира; и Максим Скрипка — А. Буров; и Мусса Алиев — Д. Тищенко. То же можно сказать и о всех исполнителях спектакля.

На этот спектакль с первых дней активно пошел зритель, почувствовав свежую атмосферу в коллективе. На глазах росла и внешняя культура театра — был сменен старый зеленый плюшевый занавес, надоевший уже за многие годы, перекрашено фойе театра, приведена в порядок закулисная часть.

Многое наладилось и в творческом режиме и учебе коллектива, тем более, что он остался единоличным хозяином своего здания, зажил самостоятельной жизнью. Осетинский театр в 1958 году получил свое просторное помещение на набережной Терека, где начал работать в новом составе — пополнившись талантливой молодежью из Щукинского училища и музыкальной группой. Теперь театр был реорганизован в музыкально-драматический, что значительно расширило его творческие возможности.

Начинала Маркова с создания организационного и творческого, нового стиля работы, здорового нравственного климата в коллективе.

В репертуаре появляются пьесы «Именем революции» М. Шатрова, «Маленькая студентка» Н. Погодина, «Трехминутный разговор» В. Левидовой — о выборе молодежью жизненного пути. И, наконец, «Барabanщица» А. Салынского (1959) — спектакль, который приобрел широкий резонанс, вошел надолго в творческий актив театра.

Нелегка была пьеса Салынского, постановочно сложная, с обилием эпизодов... Маркова помогала участникам правдиво воссоздавать жизнь человеческого духа на сцене, выражать ее просто и сильно. Вместе с художником Л. Н. Волгиным и зав. муз. частью Т. Г. Бекузаровой, Е. Г. Маркова выстроила спектакль, в котором сочетались «каска и голуб-



ка» — как у Пикассо. В руинах разрушенного войной города жила чистая и смелая девушка, в которой билось сердце бойца. И она — эта хрупкая, красивая, юная девушка, вынесла все — и презрение, недоверие близких людей и жестокость врага.

Однажды, в сентябре 1959 года, после спектакля состоялась зрительская конференция, на которой все выступавшие отмечали убедительно воссозданную атмосферу военного времени, бесстрашие и трогательность юной разведчицы. Спектакль этот был поворотным в судьбе молодой актрисы М. Гавриловой, исполнительницы роли Нилы Снежко. Один из выступавших, подполковник Мишин, сказал даже, что Нила Снежко в нашем театре чем-то сродни образу Данко — своей душевной чистотой и суровой красотой подвига. Нила — М. Гаврилова была, пожалуй, важна отвагой подростка. Юношеская чистота, просвечивающая сквозь нарочитую нескромность и развязность, и делала образ Нилы убедительным и обаятельным, рождала в зрителе веру в то, что героем может стать каждый честный и сильный человек.

Маркова привлекала к постановке спектаклей и местную национальную режиссуру, которая располагала уже к тому времени талантливыми высококвалифицированными кадрами. Прежде всего это была недавняя молодая коллега Марковой — З. Бритаева, также ученица А. Д. Попова, а то время главный режиссер Северо-Осетинского театра.

Режиссер яркой и крупной формы, умеющая создать целостный образ спектакля, обогащенный богатой творческой фантазией, Зарифа Бритаева охотно встретилась с русским коллективом, поставив комедию Лопе де Вега «Собака на сене». Вместе с художником З. Махтейсом они создали легкое белоснежное оформление, оттененное синевой неба, на фоне белого, синего ярко выделялись нарядные костюмы знати и их окружения. Жизнерадостная, остроумная комедия нашла свежее, интересное решение и была тепло встречена зрителем. Дуэт умной и страстной Дианы — Л. Шапошниковой с искренним и глубоким в своих чувствах Теодоро — Н. Курилиным был увлекательным. Особенного разнообразия выразительных средств добилась Шапошникова: ее Диана, то кокетливая, то неприступная, то гневная, то откровенно влюбленная, была охвачена живым чувством, чуждым пустого жеманства.

Спектакль об Осетии «В родных горах» Р. Хубецовой поставил В. Каиров. К сожалению, постановке не хватило темперамента, поэтому



Нила Снежко—М. Гаврилова
в спектакле «Варабанщица» А. Салынского.





получился просто достоверный спектакль, значение которого ограничилось поисками национального характера.

Смело выдвигала Е. Г. Маркова и молодежь, поручив постановку Г. И. Эрнсту, молодому актеру, сыгравшему роль Ленина в спектакле «Именем революции». Этот начинающий режиссер под руководством опытного педагога и наставника уже проявил себя в молодежном спектакле, подготовленном во внеурочное время комсомольцами театра — «Маленькая студентка» Н. Погодина (сейчас Г. Эрнст работает режиссером в Брянском театре).

Ставил спектакли и другой ведущий актер театра Николай Григорьевич Шуров. Не впервые приобщившийся к режиссуре, он именно у нас более смело пробовал свои силы в пьесах различных жанров, осваивал различные стилевые манеры. Неудивительно, что по названиям поставленных им пьес совершенно невозможно составить себе представление о его художественных пристрастиях: детектив «И один в поле воин» по повести Ю. Дольда-Михайлика соседствует с «Неравным боем» Розова, «На бойком месте» Островского — с комедией Эдуардо де Филиппо «Моя семья» и публицистической драмой греческого литератора А. Парниса «Остров Афродиты». Каждая из этих пьес, бесспорно, имела право на существование в репертуаре нашего театра. Но режиссера можно, пожалуй, упрекнуть в том, что его внимание привлекали преимущественно пьесы, которые в те сезоны шли на сцене множества театров — собственный репертуарный поиск в этом перечне не ощущается.

Но работавшая с Н. Шуровым актриса В. Хугаева вспоминает, что он, будучи сам актером, умело помогал коллегам в раскрытии сущности взаимоотношений персонажей, умел добиваться тонких нюансов, вносил точные жизненно достоверные детали, помогающие создать нужную атмосферу, часто прибегал к помощи музыки. Наиболее интересны среди спектаклей, поставленных Н. Шуровым, «Моя семья» и «Остров Афродиты» (оба — 1960 г.). Имя прогрессивного итальянского актера и драматурга Эдуардо де Филиппо в те годы быстро завоевало широкое признание советского зрителя, по достоинству оценившего его демократизм, истинную гуманность, душевную доброту.

Одна из его пьес «Филумена Мартурано» с успехом шла и на нашей сцене в постановке Д. Гранина (июнь 1957 г.). Л. Е. Шапошникова, дебютировавшая этой ролью в нашем театре, сыграла Филумену как



женщину огромной силы воли и энергии, в которой грубость и резкость характера лишь оттеняли благородство натуры.

И вот новый рассказ о судьбе семьи в буржуазном обществе, о том, как трудно жить без веры в завтрашний день и как компромисс во имя минутной выгоды приводит малодушных к утрате человеческого достоинства, ощущения радости жизни. Люди не должны уходить от борьбы за счастье своей семьи, детей, как это сделал Альберт Стильяно (арт. Н. Жаворонков), нельзя разменивать свою жизнь на пустяки, как это случилось с прямой и откровенной в своих поступках Еленой Стильяно (арт. Г. Хренникова), надо уметь жертвовать своими удобствами во имя покоя и счастья близких.

Разнообразием актерских индивидуальностей блеснула молодежь театра — Г. Дзусов (Коррадо — жених Розарии), А. Агузаров — авантюрист Гуидоне, В. Краснов — самоуверенный Бенке, М. Гаврилова — юная Розария — олицетворение ультрасовременной девушки, в которой причудливо сочетались наивность и чистота с мальчишеской развязностью.

И, пожалуй, самое главное — режиссеру удалось создать звуковое ощущение жизни, kloкочущей за стенами квартиры Стильяно, поддерживаемое исполнителями. Помогло этому и художественное оформление Л. Волгина — громоздкие темные небоскребы (на заднике) как бы сдавили маленькую квартирку, а вспышки ядовитой рекламы гасили звезды на узеньком просвете неба.

Как гимн борцам за свободу прозвучал спектакль «Остров Афродиты» (худ. В. Белозеров, муз. А. А. Поляничка). Тема борьбы с колониализмом, которая волнует и сегодня весь мир, нашла образное воплощение в пьесе А. Парниса. Сюжет пьесы построен захватывающе остро и, благодаря многгранности характеров, столкновение сильных и умных врагов с сильными и мужественными свободолюбивыми киприотами заставляет зрителя не только следить за развитием действия, но и сострадать героям, задумываться о их будущем.

Психологической и идейной кульминацией спектакля был поединок двух матерей, борющихся за спасение своих сыновей, матерей из разных миров. Одна — величественная и холеная, представительница старинного рода Глория Патерсон (арт. Г. В. Хренникова) при первом же серьезном испытании обнажает свою мелкую эгоистичную душонку, ме-



чется в истерике, теряя достоинство, требует помощи любой ценой — хотя бы ценой человеческих жертв.

Ей противопоставлена мать борца за свободу Ламбриния Кирьякулис. Личное счастье и радость ее зависят от судьбы ее народа. И в горе и в гневе эта женщина благородна, полна силы и духовной красоты. И Л. Е. Шапошникова жила в роли Ламбринии единым цельным чувством. Она чужда фальши и мелочности своих врагов и даже после смерти своего сына не требует жертвы взамен. Ей, матери, дающей жизнь, противна и месть, и смерть. И когда эта красивая, стройная, величавая в своем горе женщина в белом платье спускалась с гор к морю, к людям — под величественную мелодию хора плакальщиц — греческих девушек, певших «в душе народа жить тебе», зрительный зал замирал от волнения.

Ради таких сцен, проникающих в душу, зритель прощал и однозначность отдельных характеров (Кэт — Л. Антипина, Вика — В. Семенова и др.) и голубизну образа Деви (арт. В. Тарлис) и бутафорность художественного оформления.

Н. Г. Шуров, несмотря на короткое время работы у нас, зарекомендовал себя способным, интересным режиссером. Но его деятельность в нашем театре знаменательна прежде всего созданием образа Ленина.

После первых, еще робких опытов актеров, впервые попытавших ся воплотить великий образ (А. Д. Чалов в «Кремлевских курантах», Г. Эрнст в «Именем революции»), работа Н. Г. Шурова в «Третьей патетической» Н. Погодина представляется нам наиболее значительной и творчески зрелой. Конечно, актер работал над этой ролью и до нашего театра, но для нашего зрителя эта встреча со сценическим образом Ильича стала подлинным событием.

Спектакль, поставленный в марте 1960 года Е. Марковой в содружестве с Г. Эрнстом и художником Л. Н. Волгиным, был отмечен идейной и творческой зрелостью. Здесь глубоко осмысливались идеи автора о подлинном гуманизме, о роли интеллигенции в революции, четко прочерчивалась линия человечности Ленина и святой ненависти его к врагам трудового народа.

Как всегда, Маркова, добиваясь достоверности психологической жизни на сцене, заботилась о емкости и многогранности характеров лю-



дей, окружающих Ленина в спектакле, создающих живую полнокровную среду друзей и врагов, мыслящих, спорящих, борющихся.

Н. Г. Шуров не пошел по пути внешней имитации характерных ленинских жестов, не подчеркивал грассирование и резкость интонаций. Это был глубоко интеллигентный, сдержанный и очень внимательный к людям человек, мудрость которого просвечивала во взгляде, внутренней сосредоточенности, неторопливой, весомой манере речи, в строгой нежной любви к людям.

Ленина в спектакле окружали интересные человеческие личности. Взять хотя бы врача Ирину в исполнении Л. Шапошниковой. Это была молодая женщина большой духовной чистоты и обаяния. Серьезная, собранная натура, прямая и скромная, она, пройдя через горе и сомнения, ощутила свое единство с борцами за счастье народа. В образе ее брата Ипполита, честного интеллигента, немало пережившего сомнений и душевных мук, Ю. Мерденов показал сдержанного, умного и глубоко чувствующего человека.

Значительны и достоверны были беседы Ильича с сомневающимся, но искренним Ипполитом Дятловым (В. Милосердов). Н. Шуров каждый раз находил новые черты, новые краски, чтобы показать душевную широту характера Ленина. Очень правдивы и искренни были рабочие в спектакле.

Достаточно крепко встали в спектакль и характеры капиталиста Гвоздила (С. Рабинов), его дочери Насти (М. Беленькая), Валерика Сесторецкого (В. Арлахов), дворника Абдильды (Л. Кондырев).

Все это помогало почувствовать подлинность, сложность воссозданной театром жизни, интересной и важной для каждого и сегодня; недаром сам Погодин считал, что пьеса должна ответить на вопрос: «почему мы победили».

Тенденции углубленного анализа жизни, внимания к мысли отчетливо проявились в спектакле «Лиса и виноград» («Эзоп») по пьесе прогрессивного бразильского драматурга Гильерме Фигерейдо (1959).

Этот спектакль, проникнутый гражданским пафосом, поднимающий сложные нравственные и социальные проблемы, рождался трудно. Начатый режиссером Л. Лепс-Спектором — частично с другими исполнителями — он был завершён Е. Марковой.

Многое для атмосферы спектакля принесла музыка А. Полянича



с солирующим женским голосом. Вместе с приглашенным из Челябинска художником Д. В. Афанасьевым, режиссура решила его внешне очень строго и выразительно: античный дворик с колоннами завершался в центре легкой решеткой, за которой простиралось огромное сине-голубое небо. Эта решетка как бы отрезала дворик от внешнего мира. Мебель, посуда, гонг, костюмы — во всем был дух подлинности и в то же время нарядности. Здесь, в этом доме, всем жилось уютно, сытно и красиво. Тем значительней было то, что сделал ум, духовная сила Эзопа с этими здоровыми и довольными собой людьми. С первого появления в доме Ксанфа Эзоп неторопливо и пристально изучал всех, живущих в этой золотой клетке. И именно он почувствовал и вскрыл подлинную сущность каждого из них. Это он постиг спящую душу Клеи и поверил в ее сияющее пробуждение, это он увидел людей в рабыне Мели и Эфиопе. Раб Эзоп духовно свободен, а его господин — раб своего философского учения — так Маркова определяла зерно спектакля.

Облагораживающая строгость выразительных приемов, пластичность и лаконизм мизансцен, каждая из которых длилась сголько, сколько длился смысловой кусок диалога — все было гармонично и продуманно в этом спектакле и не допускало небрежности или леточности исполнения.

Эзоп — С. Рабинов — коренастый, сильный, нескладный, нетороплив был и в движениях, и в речи, но каждый чувствовал в нем зоркость и мудрость. Он внушал уважение уже тем, как преодолевал искушения, посланные ему судьбой. В актере удивительно сочетались страстность чувствований с аскетизмом самоотречения и радостью духовногокрепощения. Его уход на смерть был торжеством свободного человека.

Ксанф у В. Бирюкова был моложав и по-детски увлечен своей мнимой значительностью. По глупости он сеял зло, не ведая, что творит. Такая трактовка помогла понять, почему его преданно любит служанка Мели, почему с ним нетрудно жить Клее, даже если и нет любви. А Клея (Л. Е. Шапошникова) умна и ленива, она ищет забав, то в муже, то в кокетстве с Агностасом, то в разговоре с новым рабом, оказавшимся к ее удивлению умным! Эта очень красивая, пресыщенная женщина хочет нравиться всем. Сначала просто забавляясь остроумием Эзопа, она постепенно от простого, чисто женского любопытства восходит до уважения к этому некрасивому мудрецу. И, наконец, рождается в ней



Сцена из спектакля «Лиса и виноград» Г. Фигерейдо.
Эзоп—С. Рабинов, Ксанф—В. Бирюков.



глубокое чувство к человеку, открывшему ей новый мир мыслей и чувств. В Клее просыпается мятежная, жадная к жизни натура.

Расцвела душа Клеи родился новый, требовательный, непримиримый к глупости и несправедливости человек. Героиню Шапошниковой мучают теперь сложные чувства — горечь предстоящей разлуки с дорогим ей человеком, уязвленное женское самолюбие..

Вторая исполнительница Клеи — В. Хугаева была строже, умнее, но холоднее, ее трагедия была более глубокой, скрытой, она умом признавала, что свобода — ценнее любви.

В финале Клея Шапошниковой в черном плаще, наброшенном на



Фатима—В. Хугаева, князь—С. Рабинов
в спектакле «Фатима» К. Хетагурова.





нарядный светло-сиреневый хитон, как раненая птица, распластывает руки-крылья на прутьях решетки, отделившей ее от Эзопа, ушедшего из этой нарядной клетки в большой, жестокий мир, который подарит ему только смерть свободного человека. И какая тоска в этом тихом отчаянии Клеи!

Меркнет Ксанфу, еще недавно такой беззаботный и тупо самоуверенный. Тускнеет, мрачнеет его лицо — даже он понял цену потери Эзопа. Жизнь станет в доме иной — изменились, задумались даже преданная Ксанфу Мели (М. Беленькая) и безмолвный, терпеливый и печальный покорный красавец-арап (А. Агузаров).

Это, пожалуй, был один из немногих в истории нашего театра спектаклей, поднятый до символического звучания, уточнявшего глубокий общечеловеческий, гуманистический смысл пьесы о конфликте между властью и умом, пессимистически разрешенном буржуазным писателем и обретшим исторический оптимизм на сцене советского театра.

Другая серьезная творческая победа была связана с воплощением «Фатимы» Коста Хетагурова. Наш коллектив, живя рядом с ярким и самобытным осетинским театром, где работал уже сложившийся ансамбль квалифицированных, с единой школой, мастеров сцены и где местная драматургия составляла основу репертуара, не часто рисковала обращаться к осетинским пьесам, опасаясь дублирования репертуара.

Театр осмелел, убедившись в успехе радиокомпозиции по поэме Коста «Фатима», подготовленной молодыми актерами В. Хугаевой, Ю. Мерденовым, вместе со своими старшими коллегами С. Рабиновым, К. Снегиной и другими. Удачная передача вызвала волну взволнованных откликов. Этот интерес был поддержан и театрами и драматургом Н. Козловым.

К 50-летию со дня смерти поэта, в 1956 году, в знак памяти и уважения к одному из лучших сынов Осетии, оба театра — осетинский и русский увлеченно и бережно осуществили постановку инсценировки поэмы «Фатима». Режиссеры Д. И. Гранин и З. Е. Бритаева и в толковании образов и в общем решении спектаклей отразили свое понимание поэмы.

В русском театре спектакль начинался сценой у памятника поэту — школьница с благоговейным восхищением читала стихи Коста. В осетинском театре образ самого Коста участвовал в жизни спектакля. Весь



спектакль убеждал большой реалистичностью в передаче природы и быта Осетии (худ. Ю. Федоров), многогранностью характеристик героев, выразительным решением массовых сцен.

Самоуверенные юные князья, чванливые знатные красавицы, самодовольно величавые старейшины — а рядом с ними мятушаяся, свободолобивая, страстная Фатима (Е. Туменова). Образ Ибрагима у Коста Хетагурова, как и все образы бедняков, оваян сочувствием и любовью. Ум, оптимизм, моральную чистоту и трудолюбие Ибрагима подчеркивали исполнители в обоих театрах (особенно интересно играл эту роль осетинский актер А. Царукаев).

Спектакль русского театра был, возможно, менее достоверен в передаче быта и нравов. Но в нем как бы все время солировал образ Фатимы — В. Хугаевой, открывавшей нам чистоту, благородство и обаяние тонко чувствующей и щедро одаренной женской души.

«В труде, облитом потом, кровью, согрета правдой и любовью» нашла Фатима тихое счастье жены и матери. Ее песни (муз. А. Поляничча), особенно колыбельная и финальная, проникали в душу зрителя своей шемящей тоской и жаждой счастья.

Все исполнители тщательно работали над освоением национальных особенностей характеров. Завалов — Джамбулат великолепно танцевал на носках, щегольски ыглядел в черкеске и, главное, был психологически многогранен. Ибрагим — В. П. Нечаев был честным и добродушным, даже застенчивым парнем, который восторженно любил, искренно верил и смело боролся за свое счастье.

М. Цаликов и С. Рабинов, игравшие отца соответственно на осетинской и русской сцене, по-своему, со сдержанной силой воссоздавали образ властолюбивого и гордого князя, позволяющего себе быть и добрым, и злым, и даже любить по-настоящему свою приемную дочь Фатиму. Цаликов лишь был гораздо коварнее.

Оба спектакля доносили поэзию чувств и природы Кавказа, расширяли круг людей, знакомых с сокровищницей культурного наследия осетинского народа. И тем больше велика заслуга русского коллектива, не уступившего в творческом соревновании своему одаренному соседу — осетинскому коллективу.

Еще памятен был и зрителю этот лиричный и романтически взволнованный спектакль, многие его участники работали в русской труппе.



И вновь созревает решение вернуться к «Фатиме». Поводом было и приближение 100-летия со дня рождения поэта и желание выступить в Москве со спектаклем об Осетии. Но повторять прежнюю постановку едва ли было бы интересно. И Е. Маркова решила с участием коллег и автора создать обновленный вариант народной драмы на эту тему. По заданию театра Н. А. Козлов углубил социальные мотивы в своей пьесе, появились и новые персонажи, расширился социальный и жизненный фон спектакля.

Художник Т. Гаглов придал спектаклю конкретность места действия, прекрасен был и богатый двор наiba и горы — то синие, то розовые в дымке лучей заходящего солнца, и мрачное, суровое горное ущелье.

Подробней стали массовые сцены — пир седобородых старейшин, хор и танцы девушек, симд на пиршестве у князя, уход юношей-горцев в военный поход.

Правда, что-то тонкое, лиричное и ушло за появившейся масштабностью нового спектакля.

Сам юный князь Джамбулат — Ю. Мерденов стал безжалостным и властным. Его любовь к Фатиме гипнотически действовала на девушку. Безумно влюбленный, большой и сильный, в щегольской белой черкеске — он не спускал с нее горящих и хищных глаз. В разные периоды сценической жизни Джамбулата мы видим то красивого, подтянутого горца-охотника, наездника, то злого князя, вопреки обычаю поднявшего руку на старика-пастуха. В сцене с любимой после разлуки он нервен, почти безумен, полон жажды мести.

Ибрагима — мужа Фатимы — теперь играли поочередно два осетина — актеры Г. Дзусов и А. Агузаров, молодые выпускники московских вузов. В их исполнении было много тонких подробностей, чисто национальных, молодость, влюбленность и чистота, но по мастерству и богатству чувств они все же уступали Фатиме — В. Хугаевой.

В ней, как с восхищением вспоминала одна из новых участниц спектакля, исполнительница роли подруги Зары М. Кучерская, «гармонично сливались вся гамма переходов и возрастных и психологических, прекрасная пластичность движений, вокальные данные и музыкальность».¹

¹ М. Кучерская. Здравствуй, Фатима. «Молодой коммунист», 17 августа 1960 г.



Запомнились в спектакле две наиболее яркие сцены. Вот юная княжна Фатима — счастлива, безмятежна, любима. Но, услышав, что рождена в хлеву, в ней гаснет безмятежность и на смену приходит серьезность, глубина и простота честной души, способной на самопожертвование. В финале, узнав, что Ибрагим убит, с испугом увидев Джамбулата — обезумев, чуть слышно и улыбаясь, вдруг говорит: «Как холодно, откуда-то подул могильный ветер!» И от ее шепота, от ее смеха становится всем жутко. С ужасом, рыдая, кричит она князю в лицо: «Убийца, и я его любила!»

Не случайно этот спектакль вызвал восторженные отклики и в столичной прессе. «Спектакль полон страсти, изящества и мягкости. А образ Фатимы полон нежности, мужественности, эта женщина умеет любить и верить»,¹ — писала О. Зонина.

«Сценическая композиция поэмы рыхловата, но поэтичная прелесть образов, национальный колорит и общая музыкальность построения спектакля все искупают,—отмечал М. Григорьев. — Тема трагической женской любви, попираемой рабскими условиями феодального общества, где под рыцарским преклонением скрывалось циничное неуважение к ее личным чувствам. И Коста Хетагуров придал теме социальное звучание. А театр создал спектакль, насыщенный народными песнями, танцами, а главное — сильными чувствами».²

Серьезность художественных устремлений театра сказалась и в обращении к одной из самых сложных пьес Горького «Старик». Театр знакомил зрителя с Горьким неоднократно — шли «На дне», «Мещане», «Дети солнца», «Васса Железнова». К «Старику» же театр обратился впервые.

Е. Г. Маркова подошла к работе над этим спектаклем со свойственным ей чувством ответственности. Она добивалась мастерства перевоплощения, органики и ансамблевости, следила за освоением мелодики горьковской речи. Ведь выразительное слово, внутренняя собранность актеров, скупые, но динамичные мизансцены должны были помочь зрителю сосредотачиваться на главном в спектакле.

¹ Газ. «Труд», 31 августа 1960 г.

² М. Григорьев. Театр большого диапазона. «Советская культура» 31 сентября 1960 г.



Итог поединка Мастакова со Стариком призван ответить на вопрос, который важен и для нас сегодня: «Как должен человек распорядиться своей жизнью».

Как вспоминают участники спектакля, Маркова проявляла широкую эрудицию, помогала уловить суть горьковских образов, найти нужную характерность, вела актеров к цели с чуткостью опытного педагога.

Многое перечитали и передумали создатели этого спектакля. Несомненно, не прошли они и мимо высказанной в литературоведении мысли о том, что в «Старике» Горький показал, каким отталкивающим может стать человек, погруженный в свои страдания, верящий, что вправе мучить других за то, что страдает сам.

И на сей раз Е. Г. Маркова привлекла к работе лучшие силы театра. Был приглашен известный художник, засл. деятель искусств РСФСР Н. И. Медовщиков, который вместе с А. С. Кривошеиным постарался создать такую сценическую среду, в которой был бы виден и масштаб затеянного Мастаковым строительства, и ощущалась бы психологическая атмосфера действия.

В первом акте почти законченное, но еще в лесах огромное кирпичное здание не оставляло свободного места, и реплика старика: «Ишь как позастроились, псы! Небушка не видать», — была вполне оправдана, а мрачноватые интерьеры дома Мастакова как бы поглощали живущих в них людей.

Люди этого спектакля были неповторимы. По ансамблевости и высокому актерскому мастерству всех без исключения исполнителей спектакль можно отнести к числу этапных в истории нашего театра.

Рецензенты не скупилась на похвалу: «Постановка Северо-Осетинского русского театра сделала бы честь многим столичным театрам. Режиссер Маркова Е. создала нужную мрачную напряженную атмосферу. Радует глубина раскрытия замысла драматурга, талантливость исполнителей... Сила спектакля в больших мыслях, глубоких чувствах и гуманистических идеях, верно раскрытых театром»¹

Старик в исполнении Л. Кондырева выросал до трагедийного масштаба. Появляясь в темной одежде странника, с котомкой и посохом, он казался тихим и безобидным. Но злобно блестели исподлобья цеп-

¹ «Грозненский рабочий», 4 февраля 1961 г.



кие и зоркие глаза. Постепенно его пытливая внимательность к окружающему перерастала в жестокое наслаждение от ощущения своей власти над людьми. Даже жилистые его руки казались говорящими и готовыми впиться в жертву. Это был безжалостный душитель всего светлого в человеке, способный садистически наслаждаться болью другого.

Наиболее остро проходила сцена в кабинете Мастакова, где старик был уверен в своей победе; потешаясь в душе, он внешне будто с огорчением сетовал на беспомощность Мастакова и его «барыньки» Софьи Марковны.

Мастаков в исполнении Шурова был красив красотой большого, сильного, зрелого человека, в пору расцвета его физических сил. В нем были и доброта, и широта русской природы, энергичность одаренного человека, боящегося не успеть сделать главного. И одновременно — озабоченность, нерешительность и безволие перед наступлением злой силы.

Софья Марковна — Л. Шапошникова, обаятельнейшая веселая и красивая молодая женщина, горячо и искренне любила Мастакова. Борьба за его счастье — и, конечно, их общее счастье — была смыслом жизни этой богатой и умной дамы, ненавидящей страдания. Но и ее страстное самопожертвование не дало результатов, она сама отступила перед грубой силой. Мастаков не выдержал испытания и погиб, не хватило внутренней энергии и мудрости и у нее на поединок со стариком.

Девица (Г. Штецко) — худая, вся в черном, неслышно скользила змеей, все примечая и запоминая. Внешняя туповатость, пустые глаза, монотонный голос — лишь маска, за которой скрывался изворотливый умишко изголодавшегося животного, жадной стяжательницы. Актриса не боялась острых приемов — передавая подчеркнуто собачью преданность старику, свою бабью неудовлетворенность и, наконец, свое торжество в финале.

Совершенно контрастны были приемные дети Мастакова — Павел (В. Бондаренко) и Татьяна (В. Семенова). Один отталкивающе красив, злобен, завистлив, себялюбив. Другая — мягкая, добрая, но пассивная натура. Она хоть и искренно хочет, но не может понять — где правда, и тщетно ищет поддержки. Ее физически коробит глупость, пошлость претендента на ее руку — Якова, которого очень откровенно и сочно играл А. Карпов как нечистоплотного балбеса, по-лакейски жадного и



аморального пошляка. Он недалеко ушел от своего отца — юркого хищника, жулика и словоблуда Харитонов (арт. Д. Тищенко).

Особую, щемящую ноту вносил в спектакль по-народному мудрая, простая и добрая Захаровна — Е. Арычева.

Спектакль как бы пытался учесть пожелание М. Горького: «не следует опрощать человека, надо его показывать со всеми противоречиями сердца и ума».

Все три спектакля, постепенно за сезон 1959—1960 гг. созревшие в театре, были готовы к показу столичному зрителю. Не хватало спектакля на современную тему. Долгие поиски своего, оригинального произведения не дали должных результатов. Остановились на специально написанной по заказу театра романтической комедии А. Алексеева «Я и мои друзья». Создавалась она на местном материале, в творческом содружестве автора и коллектива молодых рабочих завода «Электроцинк».

Тема и ее изложение не отличались оригинальностью. Горячий и порывистый характер бригадира Павла Дигурова толкает его на ошибки, но друзья, любимая девушка помогают ему стать иным.

Молодые актеры, возглавленные режиссером Г. Эрнстом, тщетно пытались своей искренностью согреть схематичную и рыхловатую пьесу.

Театр русской драмы впервые за 90 лет отправился в столицу. После серьезной и тщательной работы над декадными спектаклями, многочисленных общественных просмотров, обсуждений коллектив был готов к поездке.

За долгие годы своей работы театр пережил немало трудностей. Но в последнее время творческий коллектив значительно пополнился опытными мастерами сцены и талантливой молодежью, воспитанной в стенах одного из лучших театральных вузов Москвы — училища имени Щукина; главный режиссер театра Елена Гавриловна Маркова — прекрасный педагог, режиссер глубокой и эмоциональной мысли, она умеет для каждой постановки найти верные режиссерские средства выражения, добиться слаженного ансамбля. Ее работы — это всегда правдивый, взволнованный, современный по духу рассказ.

Но Москву удивить трудно. Поэтому предусмотреть старались заранее каждую мелочь. Красочные плакаты, программки, богато иллюстрированная, украшенная национальным орнаментом сводная афиша с ан-



Старик—Л. Кондырев, Мастаков—Н. Шуров в спектакле «Старик» М. Горького.



нотациями и вступительной статьей, праздничные выпуски республиканских газет «Социалистическая Осетия», «Молодой коммунист» и «Растдзинад» — все это заранее порадовало зрителей столицы в день открытия декады 26 августа 1960 года.

И многомиллионная Москва тепло и радушно встретила посланцев маленькой горской республики, которая воочию продемонстрировала расцвет национальной культуры за годы Советской власти, творческие достижения всех видов и жанров профессионального и самодеятельного искусства; была показана первая одноактная опера Х. Плиева «Коста» и вечер балета, первая осетинская музыкальная комедия «Весенняя



песня» (либретто Р. Хубецовой, музыка Х. Плиева). Понравились москвичам мастера осетинской сцены и молодежь в спектаклях «Чермен» Г. Плиева, «Король Лир» В. Шекспира, «Крылатые» А. Токаева, «В родных горах» Р. Хубецовой.

Напряженной жизнью жили все эти дни в Москве участники декады: ежедневные репетиции, спектакли, творческие встречи с трудящимися многих крупнейших предприятий столицы — завода им. Лихачева, Трехгорной мануфактуры.

Хорошо показали себя актеры русского театра из Осетии. Например, на одном из представлений «Эзопа» занавес под бурные аплодисменты зала поднимался девять раз — такого не бывало и дома. Аплодисменты, цветы, благодарность — были заслуженной наградой за напряженный творческий труд.

Лучшие театральные и концертные залы, гостеприимно отданные посланцам Осетии, ежедневно переполняли и коренные москвичи, и земляки-осетины, и сотни приезжих со всех концов Советского Союза.

Оформление «Фатимы» на столичной, прекрасно оборудованной сцене выглядело особенно впечатляюще: горы, освещенные бликами солнца, сиреневая глубина ущелья, манящая зелень склонов... А драма, разыгрываемая на сцене, находила живой отклик в душах зрителей.

Хорошо реагировал зал и на ряд комедийных сцен в спектакле «Я и мои друзья», где так заразителен был Мотя — А. Карпов.

После первого представления «Старика» группа режиссеров и актеров московских театров, педагогов театрального училища им. Щукина горячо поздравила всех участников спектакля: «Нам захотелось играть вместе с вами, наши дорогие гости», — говорили они, «Ваш театр — театр большой культуры», — сказал заслуженный деятель искусств РСФСР К. Я. Шахазизов.

Щедро и доброжелательно откликнулась на праздник осетинской культуры и столичная пресса.

31 августа в ВТО состоялось обсуждение спектаклей русского театра. Открыл его режиссер и актер МХАТа, друг Осетии и педагог первой осетинской студии ГИТИСа, профессор Иосиф Моисеевич Раевский. В обсуждении приняли участие главный редактор журнала «Театр» В. Ф. Пименов, педагог ГИТИСа В. С. Канцель, критик Б. И. Зингерман, художник В. Ю. Шапорин. Обстоятельно, квалифицированно и



дружески обсудили они работу нашего коллектива. Основные их замечания и пожелания можно свести к следующему:

В целом наш театр произвел хорошее впечатление и составом труппы, и сценической культурой, и смелостью в выборе репертуара.

Единодушно положительную оценку вызвал спектакль «Лиса и виноград». Отмечались хороший вкус, яркие актерские работы, интересное режиссерское прочтение, точно найденный образ золотой клетки и вообще художественное оформление (кроме бутафории!). Но театр упрекнули в том, что Эзоп не выглядит победителем. Поэтому частично было ослаблено оптимистическое звучание трагедии.

В «Фатиме», которую тоже все высоко оценили за поэтичность, темперамент, национальную убедительность, вызвала нарекания некоторая перегруженность деталями быта и неточная световая партия.

Но больше всего было разговоров о спектакле «Старик». Все единодушно одобрили смелость в выборе этой сложной философской пьесы Горького, отметили ансамблевость и идейную правильность решения спектакля, живые человеческие характеры, среди которых выделялся Мастаков — Н. Г. Шуров («сила вашего спектакля в Мастакове», — сказал В. Ф. Пименов); отмечалась также свежесть в трактовке образов Девицы, Якова, Павла, показанного не просто «волчонком», а сложным и злобным человеком, сильная фигура Старика в исполнении Кондырева (хотя некоторые критики и упрекали актера за излишнюю многозначительность). Замечания, прежде всего, относились к III акту, где недостаточно чувствовался поединок идей, к истолкованию образа Мастакова в финале.

Довелось коллективу выслушать не только замечания по частностям, но и суровые нарекания. Их вызвала пьеса А. Алексеева «Я и мои друзья». Все сошлись во мнении, что это художественно слабое, рыхлое произведение; «под заданной важной теме и замысел автора не подведены живые характеры» и поэтому пьеса оказалась иллюстративной. Не спасает ее ни обаяние и темперамент молодых актеров, ни попытки режиссера Эрнста оживить спектакль с помощью внешней динамичности.

Итак, театру было о чем подумать, было и чему порадоваться. Е. Г. Маркова от лица театра искренне поблагодарила за «нелицеприят-



ную, доброжелательную, хотя и очень строгую критику», за то, что товарищи увидели большой труд коллектива и сказали «много нового», хотя и «мы к себе достаточно строги».

А раз так, то впереди снова большая работа!

Художественный руководитель декады В. И. Мурадели в своей итоговой статье для «Социалистической Осетии» отметил, что «Республиканский театр русской драмы оправдал лучшие надежды».

Творческие успехи деятелей искусств, продемонстрированные во время декады, были высоко оценены. Большая группа актеров была удостоена почетных званий и правительственных наград. Всего «за выдающиеся заслуги в развитии осетинского искусства и литературы» по итогам декады в Москве 91 человек был награжден званиями, орденами и медалями. Среди удостоенных ордена Ленина был артист Л. А. Кондырев, звание народного артиста СССР получил В. В. Тхапсаев. Многие были награждены Почетными грамотами Президиумов Верховных Советов РСФСР и СО АССР. В числе награжденных были и первый профессиональный актер Северной Осетии Б. И. Тотров и режиссеры З. Э. Бритаева, М. К. Цаликов, Г. Д. Хугаев, звание заслуженного деятеля искусств РСФСР получила Е. Г. Маркова. 17 артистов были удостоены званий народного и заслуженного артистов Федерации (среди них Л. Е. Шапошникова и В. В. Хугаева), 37 — народного и заслуженного артистов Северо-Осетинской АССР. Из числа актеров русского театра звание заслуженного артиста Северной Осетии получил Н. Г. Шуров. Правительственными наградами были отмечены С. Рабинов, Е. Арычева, П. Лукина, Ю. Мерденов и другие актеры.

Закончился ответственный этап жизни коллективов искусств Осетии, оставив в памяти и самих участников и многочисленных зрителей глубокие художественные впечатления.

Вернувшись в Осетию, участники декады побывали с творческими отчетами у горняков Садона, у колхозников в станицах, у тружеников Моздока, на Орджоникидзевском вагоноремонтном заводе, и всюду их встречали дружные приветствия, аплодисменты, искреннее радушие. Организуются коллективные посещения русского театра сельским зрителем Правобережного района. На грузовиках, автобусах в театр приезжали по 500—600 человек сельских зрителей.

Вместе со всей общественностью Северной Осетии радовались на-



шим успехам в Москве и соседи — трудящиеся братских республик Северного Кавказа.

Сразу же после декады отовсюду начали поступать приглашения. Всем хотелось увидеть то, что видели и хвалили москвичи. И наши театры, отчитавшись перед трудящимися своей республики (особенно торжественно прошел у нас заключительный концерт всех участников декады), показали часть декадных спектаклей в Грозном и Нальчике.

Эти последекадные мероприятия вылились в форму широкого, организованного творческого обмена достижениями культуры и искусства братских республик. В начале февраля 1961 года состоялись обменные гастроли творческих коллективов Чечено-Ингушетии и Северной Осетии. В Орджоникидзе, Беслане, Ардоне показал свои спектакли русский драмтеатр им. Лермонтова, в помещении Осетинского муздрамтеатра — коллектив Чечено-Ингушского театра им. Х. Нурадилова сыграл спектакли «Петимат», «Женитьба», «Свекровь».

Наш русский театр в это время (с 2 по 5 февраля) показал грозненцам «Старика», «Лису и виноград», «Остров Афродиты» и комедию «Четверо под одной крышей». А осетинский муздрамтеатр вывез к соседям две постановки музыкальной группы («Весеннюю песню» Х. Плиева и комическую оперу В. Долидзе «Кето и Котэ») и драматические спектакли «Крылатые» А. Токаева, «Две свадьбы» З. Бритаевой и Н. Саламова и неувядающего «Оттело» с В. В. Тхапсаевым. Выезжали в Чечено-Ингушетию и симфонический оркестр, Госансамбль песни и танца Осетии, коллективы самодеятельного искусства, народные театры. Такой же обмен творческими коллективами состоялся в 1961 году и с Кабардино-Балкарией.

Начиная новый сезон 1960—1961 гг. в октябре месяце, коллектив очень волновался, понимая, что зритель после успеха в столице ждет новых достижений. Но, к сожалению, как часто бывает на периферии, значительный успех в небольшом городе кружит голову и манит многих артистов в более крупные центры. Так случилось и у нас. После декады ушли из театра М. Гаврилова и Э. Эрнст, В. Бондаренко, Г. Штецко, несколько позже Н. Шуров вместе с Г. Хренниковой. Это сразу же вывело из текущего репертуара ряд ведущих спектаклей, обеднило его.

Д. И. Темиряева перевели на должность директора Северо-Осетинского муздрамтеатра. Перенапряжение предыдущих сезонов, пожилой



возраст сказались на здоровье Е. Г. Марковой. Хотя коллектив по-прежнему держал курс на постановку современных острых и важных по теме пьес («Якорная площадь» И. Штока, «Проводы белых ночей» В. Пановой и т. д.), зритель начал терять интерес к театру. Итоги 1961 года оказались убыточными.

Новый состав актеров, режиссеры В. Г. Шеремеев, О. Тарасов, Н. Семенов не смогли удержать театр на прежних творческих позициях. Творческие поиски сводились к торопливому подбору пьес, главным образом — из числа наиболее репертуарных в то время.

Особенно опасны были поверхностные и неточные режиссерские решения. Даже страстная публицистическая драма Назыма Хикмета «Дамоклов меч», посвященная борьбе за мир, в истолковании режиссера В. Г. Шеремеева прозвучала поверхностно, как бытовая драма. А «Последняя жертва» Островского, наспех поставленная актером О. Тарасовым, стала у нас проходным спектаклем. Не имела успеха и пьеса Розова «Перед ужином», неверно решенная как ряд сцен из жизни малозначительных людей.

Что же тогда говорить о постановках этим режиссером таких неглубоких пьес, как «Время любить» Б. Ласкина или «Задержан на улице» К. Финна!

«Запретное слово» прогрессивного испанского драматурга Алехандро Касона грешило иллюстративностью, прямолинейностью характеров и конфликтов.

Не мог коренным образом исправить положение и удачный спектакль Е. Г. Марковой «Веер леди Уиндермир» по пьесе О. Уайльда. Верная своим творческим принципам, она и в этой работе стремилась добиться максимально возможной психологической глубины. Не случайно спектакль сразу выделился из ряда постановок последних месяцев. В нем была четкая идейная задача — обличение ханжества, скрытого за роскошью и благополучием, ирония над буржуазной показной нравственностью. Особенно хороши были в спектакле Л. Шапошникова (миссис Эрлин), В. С. Бирюков, сыгравший с большим тактом и юмором лорда Огастуса, К. В. Тараканова (леди Уиндермир), Б. Е. Березовский — лорд Дарлингтон, Е. П. Арычева в роли «королевы великосветских сплетен» герцогини Бервик. Художник А. Келл со вкусом воссоздал интерьеры Англии конца XIX века, решил в приятной гамме женские костюмы,



Но по большому счету удача в сезоне 1960—1961 гг. была одна — «Иркутская история» А. Арбузова. Спектакль получил широкий общественный резонанс. Напоминанием о нем могут служить отклики зрителей, напечатанные на страницах «Социалистической Осетии»:

«Все, что мы увидели, близко и понятно нам, помогает разобраться в своей жизни, в поступках наших товарищей», — пишет Л. Маров, мастер пассажирского цеха ВРЗ; работница Р. Уласевич вторит ему: «Спектакль «Иркутская история» взволновал меня и всех нас больше, чем какой-либо другой за последнее время. Он очень хорошо поставлен и сыгран. Восхищают дружба героев в труде и в личной жизни. Мы еще раз почувствовали, какая большая сила — театр; как хороший спектакль, особенно о наших современниках, может всколыхнуть умы и сердца людей».¹

Поставленный Е. Марковой без броских красок и назойливых бытовых подробностей, спектакль всем своим поэтическим строем, достоверностью психологической жизни героев утверждал нравственную чистоту и душевное богатство советского человека, подлинного героя нашего времени.

Не только товарищи по сцене, но и сам А. Карпов сомневались — правильно ли он назначен режиссером на роль Виктора — ведь в Викторе всем виделась легкость, бесшабашность удачливого и красивого парня. А фактура А. В. Карпова была несколько тяжеловатой, юмор скрытый. Но Маркова, учитывая перспективу развития роли, видела в Викторе прежде всего неумную силу души. Он по характеру ей казался гораздо сложнее, психологически интереснее Сергея. И Карпов, доверившись режиссеру, через веселую удаль сумел донести глубину переживаний героя, понявшего цену настоящего большого чувства.

Молодая актриса А. Голубева играла Валю очень искренне и правдиво, она была тревожной, чего-то ищущей в жизни, очень юной. Но мастерства у актрисы было еще маловато и амплитуда чувств невелика.

Благодаря слаженному ансамблю, в котором нашли свое место и умный, строгий, хотя и слишком «правильный» Сергей — В. Бондаренко и оба «бати» — суровый и заботливый у С. Рабинова и застенчивый, ворчливый, полный скрытого добродушия у В. Бирюкова; и Лариса —

¹ «Социалистическая Осетия», 9 апреля 1961 г.



неудачница, вначале унылая и ворчливая, затем окрыленная любовью Сердюка (М. Беленькая), да и все без исключения исполнители. Спектакль воссоздавал широкую картину жизни, заставлял задуматься и это, пожалуй, было самым важным его итогом.

Но, разумеется, отдельные удачи не изменили общей неблагоприятной картины. Отрадно было только то, что ведущая часть коллектива понимала, что жить в такой атмосфере снижающейся требовательности невозможно.

Многие причины творческого неблагополучия коллективов были общими для целого ряда театров, особенно периферийных. Это прежде всего текучесть актерского состава, не позволявшая создать коллективы единомышленников, способных откликаться на большие проблемы современности, вести за собой зрителя; обострилась и проблема режиссерских кадров. Выяснилось, что свыше 50 театров не имеют главных режиссеров, причем в числе этих театров — крупнейшие коллективы Киева, Баку, Тбилиси, Иркутска, Воронежа и Минска.¹

Не удивительно, что и в нашем театре постановка спектаклей зачастую поручалась актерам, а найти главного режиссера взамен ушедшей на пенсию Е. Г. Марковой оказалось не так-то просто.

Беспокойство коллектива за творческую судьбу театра вылилось в феврале 1962 года в дискуссию по вопросам актерского мастерства. Актеры горячо высказывали свои суждения о том, что мешает настоящему творчеству в нашем коллективе.

«Сменяемость труппы, режиссуры влияют на формирование стиля ансамбля в театре. Нужны поиски, откровения, слияние в творчестве мысли с эмоцией», — говорила В. Хугаева. «Шесть лет мы переформируемся (увы, как и во многих других театрах периферии) и часто наши актеры, забракованные режиссурой, уезжают в более крупные театры», — огорчался В. Бирюков. «Мало мы знаем и изучаем жизнь, плохо знаем и развиваем зрителя. Не заботимся о развитии в актере интеллекта и чувства гражданственности», — сетовала Л. Шапошникова. — Количество забывает у нас качество». «Учение о сверхзадаче — актуально. Без этого «Дамоклов меч» не прозвучал с нужной идейной остротой, а благодаря точной сверхзадаче «Веер леди Уиндермир» получился совре-

¹ См. «Театр», № 8, 1961, стр. 143.



менным спектаклем», — говорил С. Рабинов. «Все зависит от режиссуры. С Е. Г. Марковой тоже были трудности, но работать было интересно. Новые режиссеры пусть не педагоги — но где же образное мышление?». «Где наше мастерство, активность, интересный репертуар?». «Нетребовательность и невнимание рождают равнодушие, серость, пассивность»...

Подводя итоги дискуссии, Маркова отметила, что виноваты не только условия работы нашего коллектива, но и инертность, ориентация на зрителя-среднячка, поверхностность разговора о жизни.

Нужны были срочные меры. Новый директор театра Х. Г. Цопанов, бывший начальник Управления по делам искусств, опытный, знающий дело человек, начал прежде всего с укрепления режиссуры. Из Севастополя был приглашен заслуженный деятель искусств Эстонской ССР В. А. Цыплухин, человек с большим опытом работы в крупных театрах страны.

Труппа пополнилась актерами ведущего положения из ростовского и других крупных театров: молодая, красивая и обаятельная героиня И. Л. Дубровина, молодой герой В. Г. Щербаков, К. Яковенко, Г. Д. Постников, Б. Г. Кеворков, М. Е. Западин, засл. артист Чув. АССР Б. Березовский, К. Тараканова, С. Барилл и другие. На этих актерах можно было строить репертуар.

Коллектив Русского театра, пополнявшийся интересными актерами, был готов к серьезной работе. Правда, еще не сразу зажила рана от внезапной кончины любимейшего и авторитетного для всей нашей театральной общественности мастера русской сцены, душевного, отзывчивого старшего друга актеров — Леонида Алексеевича Кондырева, умершего внезапно, от инфаркта, после спектакля.

Многое в жизни театра и в репертуаре дорогого и ценного ушло с его уходом из жизни, многое ушло с уходом из театра ведущих актеров после декады. Но в целом коллектив был работоспособен и почти полностью укомплектован к началу нового сезона 1962—1963 гг.

К обязанностям главного режиссера приступил В. А. Цыплухин. Он дебютировал «Ленинградским проспектом» И. Штока, помогая режиссеру Д. Семенову заново пересмотреть режиссерский план. В результате родилось сценическое произведение с ясным замыслом, остротой постановки нравственных проблем. Но не было в спектакле должной страстнос-



ти в борьбе взглядов на жизнь. Повествовательность рассказа о событиях из жизни потомственной рабочей семьи обретала эмоциональность, пожалуй, лишь в сценах с участием Василия Забродина (арт. Б. Кеворков) и его жены Клавы (Е. Арычева), да еще юной Маши (арт. С. Барилл), привлекавшей душевностью непосредственной чистой натуры. И все же этот спектакль занял достойное место в репертуаре театра.

Но радикально изменить сложившееся в театре положение Цыплунин не сумел. Некоторая репертуарная всеядность продолжала определять работу этого коллектива. Театр небольшого города, конечно, вынужден чаще обновлять свой репертуар, а имея месяц или полтора на подготовку нового спектакля, трудно дерзать на открытия и эксперименты. И тем не менее, на примере нашего театра мы убеждаемся, как даже за два-три года целеустремленной и вдохновенной работы режиссуры и актеров коллектив творчески крепнет и рождаются спектакли, которые долго вспоминает потом зритель. Так было с «Третьей патетической», «Стариком», «Фатимой», «Филуменой Мартуруано», «Иваном Грозным», «Иркутской историей», «Барабанщицей»...

Но если каждый два-три года строятся заново перспективные планы, реформируются труппа — коллектив лихорадит. Уходит из искусства одухотворенность, появляется бескрылый рассказ «об одном событии в жизни», который сольется в памяти зрителей со многими другими, промелькнувшими на сцене театра.

Такие режиссерски безликие, актерски поверхностные спектакли могут обесценить и серьезные драматургические произведения, как было у нас с пьесами «Дамоклов меч», «Ленинградский проспект», «Перед ужином» и др. Когда режиссер довольствуется правдивой деталью, внешней характеристикой, это выхолащивает и актера.

Вот, например, актриса М. Беленькая — яркость дарования и опыт помогли ей создать немало интересных разноплановых ролей. В роли старухи Броуди, решенной в острой манере (актриса не побоялась показать и внешнее уродство этого жестокого и жадного дряхлого существа) она жила непрерывной жизнью. Но яркость, броскость характеристик, свойственная актрисе, при попустительстве или равнодушии режиссера нередко приводили к комикованию и схематизму, а иногда даже к лубочной прямолинейности (вдова Пивокурова в «Последней жертве»).

В спектакле О. Тарасова «Перед ужином», поверхностно прочитав-



шего пьесу В. Розова, М. Беленькая в роли матери Неделиной, женщины умной и глубокой, взяла за основу лишь властность характера — и все сместилось. Появились безвольный муж, зависимые сестра и сын, борющийся с бестактностью и деспотизмом матери. Но пьеса Розова, решавшая важные морально-этические проблемы, написана не об этом!

Е. Маркова, продолжавшая живо интересоваться делами театров, горячо восставала против появившегося в них желания «развлечь» зрителя, увлечения грубым юмором, элементами натурализма, пренебрежением к высоким эстетическим требованиям советского искусства, приводя в пример спектакли «Женский монастырь» и «Перед ужином» (в русском театре) и «Пересол вызывает жажду» (в осетинском) — «где фантазия режиссера не выявила, не подкрепила мысли драматурга, а, наоборот, направила внимание зрителя на второстепенное».¹

И действительно, В. Хугаева в эпизодической роли Эммы Константиновны («Перед ужином») выплеснула сгусток презрения, высокомерия, пошлости, глупости, создав талантливый концертный номер, вытеснивший на какой-то момент из поля зрения зрителей все остальное, более важное в спектакле.

Так неточное прочтение, обеднение образов может принести спектаклю, в котором все взаимосвязано, не только художественный, но идейный урон, потакает нетребовательным вкусам, дезориентирует зрителей, отвыкающих от серьезных отношения к театру.

И стоит ли удивляться после этого, что пустенький водевиль «Женский монастырь», благодаря острым комедийным ситуациям, озорному, чаще даже грубоватому юмору, имел успех почти два сезона.

Все это не могло не волновать театральную общественность Осетии, людей, ответственных за состояние искусства в республике.

Собрание интеллигенции Северной Осетии напомнило о необходимости дерзаний, творческой активности, с учетом небывалого роста культуры в республике.

Не мог не почувствовать возросшей ответственности и коллектив русского Орджоникидзевского театра. И по рекомендации Москвы с середины 1963 года главным режиссером стал довольно молодой еще режиссер, выпускник Ленинградского театрального института им. Островского

¹ Е. Маркова. Высший долг театра. «Социалистическая Осетия», 1963 г.



Сцена из спектакля «Побег из ночи» бр. Тур.



Семен Моисеевич Рейнгольд. За 10 лет самостоятельной работы он побывал в театрах Бреста и Пензы, Владимира и Иваново, где уже занимал пост главного режиссера.

Нужен был такт и терпение, чтобы постепенно вернуть актерам веру в свои творческие силы. С. М. Рейнгольд спокойно и уверенно взялся за работу.

Репертуар из года в год стал пополняться произведениями советских авторов, посвященных жизненно важным темам — «Совість» Павловой, «Поднятая целина» Шолохова, «Палата» Алешина, «Порт-Артур» Степанова, «Побег из ночи» бр. Тур, русская классика — Островский, Достоевский... Ставились спектакли и для детей: «Катя и чудеса», «Два клена», «Таинственный остров» и другие, активизировалась работа с мо-



Сцена из спектакля «Униженные и оскорбленные» Достоевского.
Нэлли — С. Барилл, Анна Андреевна — Е. Арычева, Иван Петрович — Н. Коробов,
Наташа — И. Дубровина, Ихменев — С. Рабинов.



лодежью театра. Налаживалась профессиональная учеба. Регулярнее стали проводиться встречи со зрителями (только в 1963 году проведено было 27 зрительских конференций).

Общественная жизнь театра стала более разнообразной — встречи с рабочими, колхозниками, учащейся молодежью, экскурсии, семейные вечера создавали хороший творческий тонус в коллективе.

Многие спектакли 1963—1965 годов оставили добрый след в памяти зрителя. Театр вновь ощутил силу своего влияния, почувствовал себя нужным зрителю. Увеличилась посещаемость театра, соответственно улучшилось его материальное положение.

С. М. Рейнгольд дебютировал спектаклем «Униженные и оскорбленные» по Достоевскому (инсценировка Л. Рахманова и Э. Юдкевич),



премьеры которого состоялась в сентябре 1963 года. В выборе сложнейшего драматургического материала сказались несомненная художественная смелость режиссера. И смелость эта оправдалась.

Л. А. Склярова, литературовед, доцент, отмечала, что театру удалось добиться успешного сценического воплощения романа, заинтересованности зрителя. Рецензент особо подчеркивал вдумчивую работу режиссера, удачу в художественном и музыкальном оформлении спектакля¹

Художник А. А. Келл создал вместе с режиссером атмосферу холодных, мрачных улиц, суровости каменной северной столицы. Петербургские трущобы, скромные уголки меблированных комнат, где ютилась беднота — все это было обрамлено тяжелой каменной аркой, напоминавшей подворотню на одной из окраинных улиц Петербурга, тускло освещаемой редкими фонарями.

Заслуга режиссера заключалась прежде всего в том, что он сумел передать шемящую человечность романа, конечно же — с помощью актеров, через актеров, захваченных могучей силой Достоевского.

Самым глубоким и самым близким к Достоевскому оказался образ Нелли в исполнении молодой актрисы С. Барилл. Нездоровая экзальтированность не по годам много пережившего ребенка, подозрительность и гордое упрямство подростка, жажда любви и участия — все это было в Нелли — С. Барилл. Этот образ прозвучал в спектакле как страстное напоминание о праве человека на счастье.

Вместе с другими обиженными судьбой и людьми героями — очень женственной, обаятельной в своей жертвенности Наташей (И. Дубровина), ее родителями, искренне и достоверно сыгранными Е. П. Арычевой и С. Б. Рабиновым, она создавала волнующие до глубины души картины жизни петербургских окраин, где можно задохнуться от слез и горя, а крик твой никто не услышит.

Хороши были и другие актерские работы, например, цепкий, но где-то и человечный делец Маслобоев, очень сочно сыгранный А. В. Карповым, или полный человеческого достоинства и любви к людям Иван Петрович — Н. П. Коробов. Б. Г. Кеворков — артист, приехавший к нам из Грозного и уже зарекомендовавший себя в ролях разного плана

¹ Л. Склярова. На сцене — герои Ф. М. Достоевского, «Социалистическая Осетия», 29 сентября 1963 г.



(жестокий, бесчеловечный деспот Джемс Броуди, волевой, умный старик Забродин) — в роли князя Волковского подчеркивал цинизм опустошенного человека, маскирующегося под великодушного аристократа.

Были, конечно, и просчеты (например, образ Алеши), но в целом спектакль получился, заинтересовал, запомнился...

Успешно справился Рейнгольд и с двумя другими широкими эпическими полотнами — с «Поднятой целиной» Шолохова и «Порт-Артуром» Степанова.

В «Поднятой целине», по мнению литературоведа Д. Гиреева, были и «острые столкновения, игра опаляющих чувств, большие раздумья о смысле жизни, грядущем и сегодняшнем дне, простота нравов, радость побед и горечь поражений».¹

Несмотря на некоторую композиционную рыхлость, на то, что спектаклю, как отмечал тот же рецензент, не хватало атмосферы степного раздолья, постановка порадовала обилием талантливых актерских работ: горячая цельная натура — Нагульнов в исполнении заслуженного артиста РСФСР Г. Д. Постникова; мудрый и наивный оптимист и «философ», кражистый, чуть косилапый дед Шукарь — М. Е. Западин; блеснула мастерством перевоплощения М. А. Беленькая в роли истой казачки, бойкой и деловитой Дарьи.

Интересно, что премьера нашего спектакля «Порт-Артур» совпала с 60-летием обороны Порт-Артура и на спектакле среди зрителей оказался один из участников тех далеких и славных боев. Многие зрители Осетии знали о трагедии Порт-Артура и событиях русско-японской войны от своих дедов, отцов, братьев: в составе русских войск на Дальнем Востоке было немало терских казаков и осетин.

Сложно воплотить на сцене многоплановую историческую эпопею и тем больше велика заслуга постановщика «Порт-Артура», который сумел добиться достоверности характеров не только ведущих, но и эпизодических персонажей, должной ансамблевости в массовых сценах.

Спектакль начинался с солдатского хора: тоска по Родине звучала в грустной народной песне. Перед зрителем вставала картина унылых сумерек, непогоды, где сквозь завывание вьюги прорывались отрывистые слова команд. И вдруг — ослепительный свет, музыка, танцы, смесь рус-

¹ Газ. «Социалистическая Осетия», 7 декабря 1964 г.



Сцена из спектакля «Порт-Артур» А. Степанова.



ской и французской речи, роскошь апартаментов в доме Стеселей. Сразу возникал контраст двух миров, образно намечался конфликт народа и самодержавия.

Группа русских солдат в нашем спектакле не была просто «народным фоном», нет, она была многолика. Каждый из них запоминался как неповторимая индивидуальность. И всех их — медлительных и робких, деловитых, смелых и бойких, смекалистых и мужественных, сплачивала воля к победе, атмосфера дружбы, доверия и взаимопонимания. Режиссеру удалось живо выстроить массовые сцены, особенно солдатские.

Один из самых интересных образов — рядовой Блохин в исполне-



Сцена из спектакля «Порт-Артур» А. Степанова.



нии Б. Уксова. Этот невзрачный, худощавый солдат был исправен, подтянут и строг и при всем том по-детски наивен. Как он гордо и трогательно прижимал к уху часы — дорогую награду за храбрость. Как искренне пугался ликования безудержных в проявлении чувств товарищей, решивших «качать героя». Как застенчив и чист был в проявлении чувств: «Подожди, Ляксандра», — тихо успокаивал он, раненый, медсестру Шуру (арт. Т. Е. Марсова). Искренний, непосредственный, актер сумел сделать наполненной каждую минуту пребывания своего героя на сцене.

Очень достоверен в своей хозяйственной положительности, солидной



серьезности был и другой солдат — Родионов в исполнении А. Карпова. Вот эта неприкрашенная жизненная достоверность, овеянная поэзией, часто звучавшей в спектакле, песни, собранность и мужественная деловитость в сценах воинской службы и создавали ощущение живучести, бессмертия народа. И этот символический образ героического народа, отстаивавшего далекую, но «нашенскую землю, политую русской кровью» — запоминался надолго.

Отлично была сыграна чета Стеселей В. Бирюковым и В. Хугаевой. Холеный, подтянутый и, пожалуй, даже добренький генерал Стесель вдруг при первом же нажиме оказывался пустым и бездарным человеком, трусливо и беспринципно менявшим свои решения, он гневался, беспокоился и... бездействовал. Зато кокетливая и умная ханжа, «матушка-генеральша» в исполнении Хугаевой жила непрерывной двойной жизнью. Эта лицемерная и тщеславная женщина расчетливо и умело скрывала свое жестокое властолюбие, предавая и мужа и Россию. Генеральша упивалась подхалимством японского соглядатая, подленького Сахарова (арт. О. Тарасов), фанфарона и шаркуна генерала Фока (арт. Ю. Васильев) и, тем более, умного и коварного японского барона Танаки (арт. М. Западин).

Зато энергичный и благородный, но скованный «верхами» адмирал Макаров — С. Б. Рабинов и умный и честный патриот — генерал Кондратенко (Б. Г. Кеворков) несли тему бесславного подвига во имя чести и свое бессилие изменить обстановку.

Не случайно этот спектакль продержался в репертуаре не один сезон и получил высокую оценку театральной общественности Осетии и во время гастролей за ее пределами.

При всем идейно-воспитательном и нравственном значении этих монументальных сценических полотен театр, однако, не выполнил бы в полной мере своего гражданского долга, если бы в репертуаре его не отразился сегодняшний день страны, волнения, радости и заботы современника.

Отрадно, что именно такие спектакли во многом определили творческий облик нашего театра. Среди них должны быть отмечены идейно зрелые, политически целеустремленные спектакли В. А. Цыплухина «Совесь» и «Палата».

Пожалуй, театр и сам не ожидал такого широкого общественного



резонанса, который получила постановка «Совести». Инсценировка повести Д. Павловой в чтении казалась недостаточно действенной, рыхловатой. И, несмотря на это, — живейший зрительский интерес. Его вызвала, прежде всего, проблематика произведения, рассказывавшего о борьбе с ложью, карьеризмом, демагогией, во имя укрепления ленинских норм общественной и партийной жизни; спектакль никого не оставлял равнодушным. Безусловно, этому способствовала и яркость, убедительность характеров, созданных актерами Г. Постниковым, Б. Уксусовым, А. Балканским, В. Хугаевой и другими.

Это же можно сказать и о «Палате» С. Алешина, где конфликт подлинной и мнимой человечности, тема доверия к человеку, исключаящая подозрительность, были остро решены драматургом.

Наш спектакль был поставлен Цыплухиным как искренний рассказ о человеческих радостях и страданиях. Очень достоверен был Прозоров в исполнении С. Б. Рабинова, этакий хмурый и высокомерный мещанин, требовательный, но равнодушный к людям. Его антагонист — Новиков в исполнении К. Яковенко и затем О. Тарасова выглядел мужественным и сильным человеком, которому свойственна нравственная зоркость и идейная непримиримость.

И даже в довольно невзыскательной мелодраме «Побег из ночи» бр. Тур многих зрителей глубоко волновали переживания писателя—эмигранта Косогорова и его семьи, с их тоской по Родине и драмой нелегкого выбора своего места в жизни в период войны прогрессивного человечества с германским фашизмом. Успех этого спектакля орловский рецензент Н. Леонидов справедливо относил главным образом за счет того, что заслуженный артист РСФСР Г. Д. Постников играл Косогорова как незаурядного человека, крупную и обаятельную личность, глубоко переживавшего потерю Родины, попавшего «не на ту улицу» и постепенно прозревшего.¹

Политически острый и в то же время подлинно человеческий спектакль создал В. Цыплухин и на материале пьесы западногерманского драматурга Карла Виттлингера «Лучше останься мертвым». В этом спектакле много героев, но занято всего три актера. Ганса Кифера, человека, который «зачем-то» выжил на войне, Н. Коробов сыграл с излиш-

¹ Газ «Орловская правда», 1965 г.



ней невозмутимостью. Настоящим же праздником актерского искусства оказались работы Г. Постникова и И. Дубровиной. Они создавали целую галерею образов, демонстрируя великолепное мастерство перевоплощения.

Постников. Шесть разных походов, манер речи и мимики... Мы видели то обаятельного, неторопливого врача, то хищного и хитрого чиновника, то страшного своей холодной вежливой жестокостью дельца, то ловкого, суетливого и неопрятного итальянца — хозяина кабачка... Или Дубровина — то добрая, но измученная нелегкой жизнью, рано стареющая красавица-крестьянка Кэтхен, то простодушная Гертруда или блестящая дама миллионерша Цист, то глубоко несчастная Паулина, вспыльчивая и сердечная доктор Фишер и, наконец, отравленная горечью своей безысходной судьбы, вся точно сжатая пружина — мотогощица Мод...

Со всеми ними столкнула Кифера судьба на радость или на горе, а зритель видел всю сложность жизненных и психологических конфликтов «свободного» буржуазного мира. В том мире уютней всего живет в больнице для душевнобольных. Ее и выбрал Кифер своим убежищем.

Ставились и пьесы литераторов стран социализма: комедия венгерского драматурга К. Фехер «Мы тоже не ангелы», водевиль поляка Т. Кожушника «Бюро добрых услуг»; произведения без претензий, но остроумные, подчас подвергавшие довольно хлесткому осмеянию мешанские предрассудки, бюрократизм и ханжество.

Особое место среди постановок зарубежных пьес заняла сатирическая комедия греческого драматурга Д. Псафаса «Требуется лжец», в которой театр смело, увлеченно высмеял лживость морали и продажность нравов в буржуазном обществе. В этом спектакле выделялось трио — жадный, но безвольный депутат Ферекис (Б. Кеворков), его жена, умная, изящная и расчетливая Дженни (В. Хугаева) и изворотливый, ловкий и «услужливый» Теодорос (В. Гришин и Г. Постников). Все они точно играли в кошки и мышки. Кто кого? И зритель понимал их истинную цену, радовался смелости и остроте сатирических красок.

С большим вкусом оформленный художником Н. Огородовой, темпераментно сыгранный, этот спектакль В. Цыплухина, несмотря на драматургические изъяны, обрел у нас нужные идейные акценты.

На протяжении ряда сезонов пользовался успехом у зрителей всех возрастов спектакль «104 страницы про любовь». Пьеса Э. Радзинского



вызвала много споров и разночтений, обвинений в банальности, искусственности ситуаций, легковесности — и автор давал для этого некоторые основания.

Но на примере нашего спектакля (реж. С. Рейнгольд, 1964), признанного худсоветом чуть ли не лучшей работой сезона — можно убедиться, что если использовать пьесы как повод для гражданских раздумий о подлинных и мнимых ценностях в жизни — может состояться взволнованный и нужный разговор со зрителем.

В тонкой статье «Уроки взыскательности»¹ критик З. Сагутонов отмечал, что режиссер вместе с актерами передает глубину мысли и переживаний молодых героев, воссоздает непосредственность опозитизированной жизни. Интересно следить за сменой, даже ломкой взглядов и чувств и настроений этих молодых людей с горячими умами и сердцами, еще не знающими, однако, «высшей математики человеческих отношений».

Наташа в исполнении Г. А. Кныш казалась не такой уж броской и юной, как в пьесе. У нас она была скромнее, теплее и умнее. Она борется за свою любовь силой и слабостью, уступая и наступая и сама вырастает на наших глазах. Обаяние душевности украшает, облагораживает и возвышает ее над другими.

Любовь Евдокимова созрела благодаря сердечной щедрости и чуткости Наташи. Он, талантливый ученый, душевно безграмотен по сравнению с нею и именно Наташа поняла незаурядность этого одержимого человека и научила его высшей математике чувств. И учит она сердцем — всех, кто ей близок: подругу «Мышь» и друга Левушку (очень искренне сыгранного молодым актером Ю. Чепурновым), Феликса (В. Б. Соколов-Белонин) и даже Лильку (Т. Марсова). Учит своей добротой и бескорыстием, честностью и доверчивостью.

Каждый период работы театра имеет свои достижения и упущения. И если главному режиссеру удалось собрать в труппе хороших актеров, помочь своим коллегам в выпуске добротных спектаклей (а при Рейнгольде даже О. Тарасов стал работать глубже, пример тому — «Побег из ночи»), если спектакли вызывали постоянный интерес зрителя, то некоторые просчеты простительны. Они, конечно, были и при Рейнгольде,

¹ См. З. Сагутонов Уроки взыскательности. «Социалистическая Осетия», 1965 г. 14 февраля.



были и «проходные» тусклые спектакли вроде «Бэлы» по Лермонтову или «Валенсианской вдовы», «Принцессы Турандот» или «Рассудите нас, люди».

Но и этот далеко не безоблачный период, без особых открытий, запомнившийся, однако, прежде всего спокойной рабочей атмосферой, добротными ансамблевыми спектаклями, вниманием к темам современности — прервался. С. Рейнгольд решил переехать в более крупный театр, с большими материальными и техническими возможностями. Заметно ослаблились творческие позиции коллектива, нарушилась плановость выпуска премьер.

Нужны были срочные меры. И еще до завершения сезона 1965/1966 года в русский театр была направлена главным режиссером заслуженный деятель искусств РСФСР З. Э. Бритаева, более пятнадцати лет возглавлявшая до этого Северо-Осетинский театр.

ДОРОГА НЕ КОНЧАЕТСЯ

За плечами нового главного режиссера к тому времени был большой жизненный опыт, режиссерский факультет ГИТИСа им. Луначарского, уроки крупнейшего мастера советского театра А. Д. Попова, более 50 поставленных за 20 лет работы спектаклей, многие из которых вошли в золотой фонд осетинского театра. Их отличали страстность, точность и ясность идейного прочтения, лаконизм и яркость выразительных средств, сочетание эмоциональности с углубленным психологизмом. Ей удавались спектакли разного жанра — от романтической трагедии до психологической драмы и гротесковой комедии...

Образное видение, целенаправленность мышления Бритаевой разжигали фантазию осетинских драматургов. Не раз она и сама бралась за перо.

Перед началом работы в новом коллективе Бритаева полгода пробыла в творческой лаборатории Г. А. Товстоногова в Большом драматическом театре им. Горького. Главной «тайной» этого ведущего советского режиссера она посчитала стремление воспитывать в своих единомышленниках темперамент мысли, интерес к замыслу автора, которые в сочетании с высоким эмоциональным накалом, новаторским зрительным образом спектакля и рожают успех его постановок.



Полная творческих планов пришла З. Бритаева в русский театр. Коллектив встретил нового главного режиссера с большим интересом и надеждой. Многие знали ее по постановкам в осетинском театре и охотно откликнулись на ее призыв строить романтический и в то же время интеллектуальный театр.

Определенность творческой программы и — что немаловажно — обаяние своеобразного, бескомпромиссного, волевого и эмоционального характера Бритаевой не могли оставить коллектив равнодушным.

С присущими ей энергией и дерзанием взялась Бритаева за дело. Укомплектование труппы, укрепление административного и технического состава, условия для приглашенных работников, улучшение рекламы, система поощрений, ремонт очень устаревшей техники сцены — все волновало нового главного режиссера, чьи первые шаги к искусству были сделаны на этой же сцене.

Из репертуара прошлых лет после ухода группы актеров осталось всего три спектакля, лучшим из них, пожалуй, была драматическая легенда М. Карима о башкирских Ромео и Джульетте — «В ночь лунного затмения». Поэтический перевод Я. Козловского, усилия молодых режиссера Ю. Шагояна и художницы З. Дзаховой, советы С. Рейнгольда помогли в свое время родиться яркому, взволнованному спектаклю.

Тревожен багрянец неба, раскинувшегося над степью; на почти ошеленной сцене — юрта под одиноким высохшим деревом да искрящаяся струйка реки, над которой однажды погасла луна, повергнув во тьму, казалось бы, весь мир. И в эту тьму уходили четверо свободных, любящих и смелых людей, обреченных на вечное изгнание, но полных сил и надежд.

Хозяйка кочевья Танкабике в исполнении М. А. Беленькой была сильна и красива; ум и щедрая любовь к людям, к детям, воля к жизни, незаурядность натуры, все же сломленной силой адата, чувствовались в этой женщине. В юродивом Дивана (арт. В. Соколов-Белонин) была подлинная доброта, любовь к человеку, чувство справедливости, особенно трогательное в этом беззащитном человеке, обиженном судьбой. Взрослый ребенок, рослый, сильный, доверчиво и увлеченно играл он с подростком Ишмурзой (А. Науменко), был преданно и восторженно влюблен в Шафак, не спускал глаз с доброй Танкабике. Это он первый почуял подлость и лицемерие Дервиша (арт. М. Запа-



дин). Непосредственность и поэтичность Дивана молодой актер Соколов-Белонин доносил с трагедийной силой.

Женственной и тонкой, точно молодое деревце, была юная невестка Танкабике — Шафак в исполнении Л. Романовой. Вначале застенчивая и сдержанная, полная веры в свое счастье, она и овдовев не теряет чистоты души и лишь становится сильнее, строже, скорбно и мужественно выбирает свою судьбу, уходя вслед за влюбленными, готовая быть им старшей сестрой и опорой.

Юная пара влюбленных — поэт Акчегет (арт. Ю. Чепурнов) и Зубаржат (арт. Т. Ковалева и А. Груздева) были чисты и непосредственны в своих чувствах, тверды в своей решимости не подчиниться мертвящим душу адатам.

Несмотря на некоторую подчеркнутость в решении отрицательных образов, несколько «обрусевших» аксакалов, спектакль поднимался до подлинно трагедийного звучания. Этим спектаклем 8 октября 1966 года и открыт был новый сезон.

Но что играть дальше? То, что репертуар театра свелся к минимуму, объясняется не только повышенной требовательностью нового главного режиссера, но и тем, что большинство спектаклей, попросту говоря, развалилось из-за ухода многих исполнителей.

Текущая творческого состава — отголосок старой традиции провинциального театра, все еще остается бичом многих периферийных театров, в том числе и нашего. С 1946 по 1966 год актерский состав почти полностью обновился, только двое актеров работали еще с военного времени (И. А. Мятелев и А. В. Карпов).

Так случилось и в этот раз — 18 новых актеров пополнили труппу. В значительной мере это была молодежь, большей частью со специальным образованием. Театр омолодился, обретя свежесть, мобильность, но притом, конечно, прогадывая в мастерстве. Бритаева чутко учла возможности новой труппы и для первой серьезной работы выбрала пьесу молодого белорусского драматурга А. Делендика «Вызов богам» — пьесу о молодежи и для молодежи.

И спектакль был молодежным — почти все главные роли играли дебютанты, художником спектакля был также дебютант — способный молодой живописец Ю. Дзантиев. Поэтому постановщику понадобилось много творческих, организационных и педагогических усилий, чтобы в



театре этот спектакль оказался целостным, гармоничным произведением театрального искусства.

Спектакль шел на фоне — черно-белый задник, на который проецировались графически выполненные диапозитивы. Бескомпромиссность в деле и чувствах, вызов смерти во имя любви, страстная борьба за счастье — вот смысл жизни, утверждала Бритаева, расширяя, укрупняя смысл пьесы, придавая ей динамичность и страстность. Не случайно звучала в спектакле пятая симфония Бетховена!

Надо отдать справедливость — молодые актеры оправдали доверие постановщика. Они постигли ту глубину, сдержанную эмоциональность, которой Бритаева добивалась: делали своими, органичными смелые и острые мизансцены, предложенные режиссером. И награда — успех. Молодые курсанты говорили актерам: «Пример Вадима — вдохновляет и облагораживает», «спектакль учит любить и защищать жизнь».

Вадим в исполнении Гр. Шевченко боролся за жизнь любимой и с болезнью, и с самой Ингой, с ее неверием, боролся яростно и неотступно. Мы едва узнавали в нем недавнего циника. Ирония сменилась жадно ищущей решения мыслью, нарочитая небрежность поступков и слов — сдержанностью и целеустремленностью.

Фанатично увлекающаяся, ошибающаяся, но сильная Инга в исполнении В. Мочаловой представала перед нами то маленькой, беззащитной девочкой, то гордой, изящной, самолюбивой девушкой, то уверенным в себе, в своей нужности людям врачом.

На протяжении спектакля зритель взволнованно следил за становлением характеров молодых людей, мужающих в борьбе с трудностями, способных на нравственный подвиг. Этот спектакль помог раскрыться и поверить в свои силы многим актерам, особенно молодым.

Умная и эмоциональная режиссерская работа увлекла постановочный коллектив поисками современного звучания, конкретностью задач, помогла родиться слаженному крепкому спектаклю, который пользовался два сезона большим успехом у самой широкой аудитории, особенно молодежной, имел хорошую прессу — у нас, в Осетии, и на гастролях, где даже специалисты восхищались богатством молодых актерских индивидуальностей в нашем театре. Но неизменно ощущался недостаток в мастерах ведущего плана, поэтому руководство театра занялось поис-



Спектакль «Вызов богам» Делендика,
в роли Вадима—Г. Шевченко, Инга—В. Мочалова.



ками актеров среднего возраста. А пока молодежь дерзала и режиссура доверяла ей.

В театре давно уже установилась традиция — ежегодно в конце декабря, специально к зимним каникулам школьников, ставился спектакль для детей. Чаще всего это были сказки — «Два клена», «Катя и чудеса», «Таинственный остров» и другие.

В декабре 1965 года А. Д. Чалов поставил очень живое представление по пьесе Б. Рабкина «Доктор сказочных наук» — «Путешествие в сказку», насыщенное музыкой и танцами.

Молодые актеры с наслаждением превращались в зверушек и школьников, деда Мороза и Снегурочку, а художник А. Келл позабылся о соответствующем антураже.

Более традиционным был спектакль «Иван да Марья», поставленный Цыплухиным в ядовито лубочном оформлении В. Екимшина. Но успех спектаклю на несколько сезонов опять же принесли яркие работы молодых актеров — Г. Шевченко в роли страшного и таинственного Идоллица; Г. Горякина — красавца недоросля и зайки-княжича; Е. Соку-



Шафак—Л. Романова, Танкабике—М. Веленькая
в спектакле «В ночь лунного затмения» М. Карима.





ровой — величественной земли; А. Науменко — умного, веселого Богдашки и обаятельной Дарьюшки — И. Щеплягиной. Дополняли ансамбль добротные сделанные опытными актрисами образы русских женщин — Мамушки (Т. Бирюкова) и Нянюшки (Е. Арычева).

Изобилвал режиссерскими находками спектакль молодого режиссера-практиканта Ал. Бородина «Золушка» (1966), в изящном условном оформлении З. Дзаховой, выполненном в стиле многоцветного детского рисунка.

В подробной рецензии Н. Даниловой¹ верно охарактеризован и жанр спектакля и отмечены его особенности: «оригинальный сплав сказочности, фантастики памфлета и пародии с романтической лирикой», атмосфера спектакля насыщена свободной импровизацией; гиперболизация обычных свойств человека — и светлый оптимизм в решении образов. Грациозная и доброжелательная Золушка — В. Мочалова, верящая в чудо справедливости, веселый и вежливый шахматист и теннисист Принц — Б. Дружнов, простодушные королевские привратники — В. Соколов-Белонин и И. Антропов; энергичная в своей доброте, остроумная Фея — Л. Романова, и, наконец, протак и добряк Король (Ю. Ломоносов), который не чурается и двор вымести и дать другому поносить свою корону.

Жаль, что только носители зла были несколько нивелированы и выглядели просто как сварливые, суматошные, недобрые дамы.

Неопытный режиссер, щедрый на выдумку, разбудил фантазию актеров, но не сумел избежать фрагментарности, не добился остроты индивидуализации всех характеров, отчего этот спектакль «как мечтательно привлекательный» эксперимент не всегда точно воспринимался широким зрителем, несмотря на восхищение им в актерской среде.

Спектакль «Золушка» расширил творческий диапазон многих молодых актеров, позволив им в выгодном свете предстать перед жюри республиканского смотра молодежи, посвященного 50-летию Октября. В смотре приняли участие 52 молодых актера, режиссера, художника трех театров республики. Шире всего на этот раз был представлен коллектив русского драмтеатра. Театр выпустил специальный буклет с фотогра-

¹ Н. Данилова. Чувство чуда — седьмое чувство. «Соц. Осетия», 19 марта 1967 г.



фиями и краткими биографиями 21 молодого артиста. Каждый из них показался на смотре в двух-трех ведущих ролях, позволявших объективно оценить их возможности и успехи, чего не удалось, например, сделать в 1961 году.

Но несмотря на то, что большинству участников были вручены почетные дипломы и премии, предоставлены творческие командировки в Москву, было очевидно, что молодым актерам еще предстояло овладеть профессионализмом высокого класса.

И тем не менее в сезонах 1966—1967 и 1967—1968 годов именно этой молодежи пришлось взять на себя значительную часть творческой нагрузки. Силами молодых актеров держались и детские спектакли; и «Вызов богам», и «Бунт женщин» Н. Хикмета и В. Комиссаржевского, молодежь играла ведущие роли в «Традиционном сборе», «Обыкновенной истории», «Цыгане».

Инсценировка повести А. Калинина «Цыган», поставленная в 1967 году в 80 театрах, вызывала противоречивые оценки из-за мелодраматического звучания. Однако ее успех не случаен, тому свидетельством спектакль нашего театра, который прошел около 200 раз с неизменным успехом у самого различного зрителя.

Секрет, очевидно, в бесхитростной человечности рассказа о нелегких судьбах советских людей, об их мужестве и доброте, о том, что заставила пережить их война.

Не случайно газета «Литературная Россия» считала, что «это произведение большой и благородной нравственной темы, которое не может не отозваться в человеческом сердце...»¹

У нас шла инсценировка актера и режиссера ростовского театра засл. артиста РСФСР Н. С. Провоторова, который не раз приезжал в город Орджоникидзе в период работы над спектаклем, беседовал с участниками и в качестве «гастролера» затем сыграл у нас несколько раз цыгана Будулая.

В. Цыплухин со свойственной ему скрупулезностью, терпением и вниманием к актеру добился создания атмосферы жизни казачьей станицы, колоритности и убедительности большинства характеров. Многие

¹ Ник. Абалякин. Личность молодого героя в драме. «Литературная Россия», № 47 от 22 ноября 1968 г.



роли играли по два исполнителя и каждый вносил что-то свое, не нарушая ансамбля.

Казачка Клавдия в исполнении И. Дубровиной была гордой и обаятельной женщиной, доброй и мужественной, очень эмоциональной, искренней, немного сентиментальной; у В. Хугаевой она была более глубокой натурой, строгой и мудрой матерью.

Будулай Л. Коренева был могучим, суровым, медлительным; В. Соколов-Белонин увидел в своем герое порывистость, эмоциональную ранимость.

Актерскими удачами оказались и образы председателя колхоза Тимофея Ильича (в исполнении В. С. Бирюкова это был типичный казак-крестьянин, самоуверенный, но заботливый хозяин, который ради дела мог и слукавить, припугнуть и одарить); Лушилихи, которая у М. Беленькой была цепкой старухой, страшной своей скрытой жестокой хищностью; у Е. Арычевой же отличалась сочетанием суетливой угодливости и хитрости с жадностью.

Спектакль, решенный в добротной реалистической манере, заражал своей искренностью, душевной щедростью и верой в человеческую чистоту, в народную мудрость.

Режиссеру Цыплухину вообще свойственно стремление из многих вариантов, которые рождаются на репетиции, долго и беспокойно искать лучший, это удлинняет и порой затрудняет работу актера над ролью. Но зато готовые спектакли, хотя и не блещут новизной внешнего решения, отличаются слаженностью ансамбля, психологической достоверностью и иногда сохраняются в репертуаре по много сезонов.

Так было и с польским водевилем Кожушника «Бюро добрых услуг» («Сверчок»), где особенно выделялась острохарактерная роль хищной, молодящейся мещанки — пани Завальской, с ажурным мастерством и импровизационным блеском сыгранной В. Хугаевой.

Так же долго, около трех лет, жил его спектакль «Старая дева» по не очень глубокой пьесе И. Штока, где та же Хугаева сыграла роль молодой женщины, не растратившей силу и чистоту чувств благодаря любви к чужим детям. «Отзывчивая на чужую беду и радость» Прасковья — Хугаева — была и озорной, и задушевной, и несколько экстравагантной. Но прежде всего — истинно человеческой.

Но это — уже спектакли следующего сезона, в завершение же сезо-



на 1966—1967 года Цыплухин поставил «Традиционный сбор» В. Розова. Спектакль акцентировал внимание зрителя на мысли, что «человек в ответе за время и за судьбу свою», что очень важно и никогда не поздно «подумать о том, как делается и проживается жизнь» (воспользуемся словами самого автора пьесы).

И действительно, зритель встречался с интересными людьми, открывшимися во всей сложности и противоречивости мыслей, чувств, поступков.

Умная, сердечная Лидия Белова — В. Хугаева, выглядела скромно одетой и строгой женщиной в очках, но актриса подчеркивала глубину и такт этой незаурядной и цельной натуры, щедрой на искреннее внимание и любовь к людям. Именно это помогло, например, Максиму, возвращало ему веру в себя.

Запоминался и Максим — В. Соколов-Белонин, застенчивый, внешне опустившийся, но от встречи с друзьями и своей первой любовью вновь обретавший надежду на лучшее. Трогателен и серьезен был Тимофей — И. Майзель, веривший, что он завоюет взаимность своей не по возрасту практичной, но обаятельной и ветреной подружки Инны (Л. Корнилова).

Совершенно в новом плане проявили себя актрисы М. Беленькая — в роли энергичной, непосредственной в своей доброте и жизнерадостности Ольги Носовой, и И. Дубровина — высокомерная, элегантная, очень красивая и очень одинокая Агния. Интересны в своей достоверности героини Ю. Васильева (Пухов), М. Западина (Козин). И особенно Э. Грейнерта (Усов) — этакая человеческая глыба оптимизма, ума, доброты.

Встреча со своей юностью каждого героя заставляла посмотреть на себя со стороны, и этому способствовала честность и прямота Усова, Ольги Носовой, Максима, Лидии Беловой, сохранивших в себе главные моральные ценности, которые дороже житейского «преуспевания».

И каждый зритель начинал задумываться над тем, в чем истинная и мнимая ценность человека, ощущал биение «пульса человеческой совести». В этом и была нравственная ценность спектакля. Хотя, пожалуй, по верному замечанию одного из критиков, ему и не хватало масштабы общего решения.

Интенсивно работал в те сезоны однокурсник З. Бритаевой по



ГИТИСу режиссер Л. Р. Окунь. К сожалению, его постановкам при всей очевидной профессиональности и опытности режиссера не всегда хватало и эмоциональности, и точности мысли.

Решительно не удалась «Обыкновенная история» (инсценировка В. Розова по роману И. Гончарова). Не общество, а лишь цинизм старшего Адуева губил в нашем спектакле иллюзии доверчивого Александра. Несмотря на некоторые актерские удачи, спектакль, решенный к тому же в серых, унылых тонах (худ. Екимшин), перегруженный музыкой, не вызвал интереса у зрителя.

То же самое произошло и с «Бедным Маратом» А. Арбузова, превратившимся в бытовую драму о неудачниках...

Несколько более значительным, после серьезной доработки, получился «Бунт женщин» Н. Хикмета и В. Комиссаржевского. Но и тут, присущая режиссеру эклектичность, неумение собрать исполнителей в единый ансамбль позволили взять верх буффонаде даже в целом ряде любопытно сыгранных сцен. Кто-то не без основания назвал этот спектакль набором веселых скетчей.

Лучшим спектаклем Окуня стала, бесспорно, постановка пьесы М. Горького «Яков Богомоллов».

Хотя некоторые пьесы Горького и ставились на сцене театра еще до революции («Мещане», «На дне», «Последние» — в нескольких постановках), все же его драматургия — не частая гостья в Осетии. Отраднее, что в дни горьковского юбилея театры Осетии не пошли по проторенным дорожкам; на сцене осетинского муздрамтеатра была поставлена оригинальная композиция по ранним рассказам — «Горящее сердце», а в русском — очень редко появляющаяся на сцене драма «Яков Богомоллов». Эта неоконченная пьеса М. Горького отличается пристальным вниманием к психологическим переживаниям героев. А пронизывающая ее любовь к людям, к творчеству, к труду, «который повышает уважение к себе», и обличение пошлости мещанства, разлагающего микроба безделья — глубоко волнуют и сегодня.

Жаркое лето в Крыму, богатая, со вкусом, уютно обставленная дача Букеева, в которой удивительно сочетаются темные коричневатосиреневые тона с желтой плетеной мебелью и террасой с видом на море. Здесь собрались люди без привязанностей, занятые бессмысленной охотой друг за другом, поисками развлечения и этим дирижирует циник и



потребитель, друг пресыщенного жизнью Букеева (К. М. Казаков) Жан (Ю. В. Васильев).

И всем им — ленивому, наглому и тупому красавцу Ладыгину (В. Соколов-Белонин), лживой молодящейся даме Нине Аркадьевне (М. Беленькая), скучающей изысканной Ольге Борисовне (И. Дубровина) — противопоставлен изящный и умный, молодой душой инженер Богомолов (В. Вершинин). В нашем спектакле Богомолов был скорее мечтателем, чем борцом. Его чистота и духовная сила раздражали таких как Жан или Ладыгин (исполнители подчеркивали их ограниченность и самодовольство), властно привлекали искреннюю и мыслящую Верочку. (Л. Романова и А. Груздева). И не случайно в нашем спектакле Богомолов и Ольга Борисовна — эти красивые, молодые и умные люди — вновь обретали взаимопонимание и любовь. Побеждала моральная чистота и бескомпромиссность Богомолова.

Спектакль, поставленный Л. Окунем в содружестве с художником А. Келл, подчеркивал живучесть мещанства, но сильнее был в нем пафос утверждения — утверждения жизни во имя лучшего будущего, моральной силы людей-созидателей, хотя они в то тяжкое безвременье иногда и гибли, задушенные жестокостью бездарей.

Уже с начала юбилейного сезона 1966—1967 года коллектив русского театра жил мыслью о достойной встрече 50-летия Советской власти. Прежде всего надо было позаботиться о репертуаре, ведь каждое название в юбилейной афише должно было оцениваться по критериям особенно высоким. Театр решил обязательно включить в репертуар пьесу с образом В. И. Ленина. Спектакли «Кремлевские куранты», «Именем революции» и особенно «Третья патетическая», где работа артиста А. Шурова над образом Ленина привлекала особой одухотворенностью, мужественностью и, главное, глубоким проникновением в мир ленинской мысли, говорили об определенной творческой смелости театра. В сравнительно недавней (1965 г.) постановке С. Рейнгольда — «Между ливнями» в роли Ленина был занят артист А. Шаланов. Он достиг внешнего сходства, был серьезен и убедителен, но холодноват. Спектаклю недоставало нужной атмосферы тех дней.

Но при большой сменяемости состава, опыт исполнения этого труднейшего в своей гениальной простоте и многогранности образа не накапливался. Каждый раз все проблемы решались заново. Так что, когда театр



остановился на еще нигде не идущей пьесе В. А. Раздольского «Вьюга», а выбор постановщика Бритаевой пал на молодого актера И. П. Антропова, весь коллектив жил в большом напряжении, понимая степень риска.

Простота, чистота и серьезность артиста всех заражали, он много читал, слушал, трепетно готовился к роли. Он не стремился к внешнему сходству и характерным приметам, ставшим уже кое-где штампом, искал главное, хотел донести чувство озабоченности за судьбу «смертельно больной России 1918 года», ответственность за будущее Родины и революции.

Главное, чего добивались режиссер и актер, это — точное выражение мысли, ленинское внимание к людям и понимание их подлинной сущности.

А если и были претензии к молодому исполнителю, то это был упрек в отсутствии должной масштабности и ярости в борьбе с врагами.

На генеральную репетицию и премьеру спектакля приехал автор пьесы, выступивший с интересным рассказом о событиях того времени. В. А. Раздольский отметил, что З. Бритаева «художник большого общественного темперамента», сумела воплотить в спектакле самое существенное — «мысль о непрерывности революции, о ее вечном самообновлении».¹ А в своем интервью в газете «Социалистическая Осетия» от 30 мая 1967 г. автор высказал благодарность и уважение к коллективу нашего театра, проявившему «творческое горение и мужество в постановке этой сложной пьесы».

И действительно, в спектакле ощущался накал и острота борьбы мировоззрений. Вьюга революции, разрушив старый мир, как бы обнажила души людей.

Две судьбы — Ленин и Блок проходили через весь спектакль.

Исполнитель роли Блока — молодой актер Г. Шевченко пытался передать смятение чувств поэта, его поиски путей примирения музыки с революцией, желание услышать за внешней суетой биение сердца России, хотя поэтичности и мятежной взволнованности ему подчас и не хватало.

Участие в спектакле подлинных исторических лиц осложняло работу актеров, но М. Западин донес ум, энергию, юмор Я. М. Свердлова; Н. Крупская в исполнении Г. М. Штецко была очень похожа внешне, умна

¹ Протокол обсуждения спектакля в коллективе театра 25 мая 1967 г.



и серьезна, хотя, может быть, иногда слишком по-домашнему спокойна; очень достоверны были Струмильский — К. Казаков, и немецкий социал-демократ Гольберг — Б. Кеворков и по-барски самоуверенный британский дипломат Локкарт (В. Бирюков), и окружение Блока — его мать Александра Андреевна (В. Хугаева), жена Любовь (И. Дубровина) и отчим Франц Феликсович (Ю. Васильев).

Художник А. Келл через создание атмосферы заснеженного серого Петрограда, элементы разрухи на улицах, запустения и холода в кафе и особняках, изломы белых и серых линий, перекрещенных красными полотнищами, помогал ощутить необычный ритм жизни северной столицы в 1918 году.

Итак, театр сделал смелую заявку на решение одной из сложных политических и творческих проблем — о судьбах интеллигенции в революции, о взаимоотношениях вождя и народа.

Результатом этого явился необычный спектакль, может быть, не всеми до конца понятый, но попытавшийся сказать свое слово и сказать остро, ярко, в необычной форме, с гражданским темпераментом.

Юбилейную афишу украсила и пьеса Н. Козлова «Перед грозой» по мотивам романа Е. Уруймаговой — о предреволюционной Осетии. В центре внимания — судьбы учительницы Залины (И. Дубровина) и крестьянина-абрека Темура Савкуева (В. Соколов-Белонин) — борца за правду.

Им противостоял образ крупного землевладельца Сафа Абаева (Б. Кеворков), человека, умевшего прикрывать свою алчность и жестокость хитростью и лицемерной добротой. Удушающая атмосфера лжи и деспотизма в доме Абаева гасила в слабых натурах все светлое, чистое, в сильных вызывала жажду протеста.

Общественные противоречия проникали в глубь семьи, в души людей, и все честные люди понимали — жить, как прежде, нельзя. Так и в гордой невестке Сафа, молодой учительнице Залине, родилось стремление искать новые пути в жизни.

Режиссер Бритаева обрамляет спектакль прологом и эпилогом: мечется в разрушенном гнезде дряхлый Сафа, вспоминая с ужасом эпизоды своей нечистой, обогрелой чужой кровью жизни.

В доме Абаевых даже родные братья не понимают друг друга. Их мать Кошер (Т. Бирюкова) — бесправная и несчастная, гибнет, сраженная болезнью и ссорами в семье. Циничный и вечно пьяный офицер Ге-



оргий (К. Казаков) — на стороне отца, он ненавидит брата «слонтяя» Владимира (В. Вершинин и Б. Дружнов), презирает плéбеек-невесток. Третий брат Гамази (М. Западин), изнемогающий от деспотизма отца, сам деспотичен к другим, даже к жене.

Трагичны в спектакле женские образы — несчастная Сурат (Э. Дударенко) — красавица, не потерявшая чувства достоинства, но вынужденная из-за детей терпеть и нелюбимого мужа, и ложь в семье; бедные юные сестры Кадаевы — Мадинат (В. Мочалова) и Минат (Н. Щеплягина) — сколько в них озорства, надежды на счастье, и обеим суждено погибнуть — физически или нравственно. Величава в горе их мать (Е. Сокурова) — горянка, сломленная нуждой, бедой...

И среди них — Залина (И. Дубровина), мыслящая женщина с мятежной и смелой душой. Ей одиноко в доме Сафа, даже когда он полон гостей из города — ни песни, ни музыка (осетинская гармоника и фортепьяно — это так характерно для тех времен), ни пьяное веселье «нужных людей» (среди которых был очень колоритен артист Ю. Васильев в роли адвоката Вертепова) неспособны развеселить ее.

Спектакль образно и чрезвычайно убедительно показывал, как личные судьбы людей переплетены с бурной эпохой; крепкий ансамбль исполнителей, емкость, выразительность режиссерского решения, точного по мысли, яркого и эмоционального по форме — все это предопределило его заслуженный и длительный успех, послужило основанием для присуждения режиссеру, художнику и группе ведущих исполнителей премии имени Коста Хетагурова.

Этот спектакль был возобновлен в 1970 году и сыгран в дни празднования 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. В роли Сафа выступил первый ее исполнитель в Осетии — нар. артист СССР В. Тхапсаев. Еще острее выявилась идейная сущность спектакля, а мастерство крупного актера, даже говорящего на другом языке, мобилизовало и других исполнителей, отметивших необыкновенную органичность характера, точность смысловых акцентов Тхапсаева.

Итак, после трудного сезона 1965—1966 гг. наметились серьезные сдвиги в творческой и организационной жизни коллектива. Укреплено было и административное руководство; после того, как по болезни с поста директора ушла О. Чалова, ее сменил работник с большим партийным опытом, бывший зам. редактора газеты «Социалистическая Осетия» Ю. С.



Володская. Укрепился творческий состав, обновленный почти на 40 процентов, репертуар пополнился значительными по теме и художественно яркими спектаклями, увеличилось количество премьер — до 9 в год (вместо 7, выпущенных в 1966 году), улучшилась финансовая база — вместо 60—70% в предыдущие годы театр за 1967 год дал уже 97,5% плана.

Все это, вместе с общим повышением тонуса творческой жизни в коллективе — улучшением трудовой и творческой дисциплины, заботой о росте профессионализма, укреплением репутации театра — и есть результат усилий, приложенных художественным руководством театра.

Впервые была проведена выставка работ технических цехов театра. Коллектив возродил традицию проведения юбилеев, отметив 60-летие режиссера В. Цыплухина и актера Б. Кеворкова. Вечера отдыха, капустники — все это сплачивало коллектив. А сколько незабываемых встреч было в то время у театра с интересными людьми, например с первой женщиной-летчицей из Осетии, героем Отечественной войны Элитой Дауровой, человеком необычной судьбы; с нефтяниками и моряками Каспия, колхозниками России и Украины, коллегами из Грозненского театра, обмен спектаклями с соседними республиками Северного Кавказа.

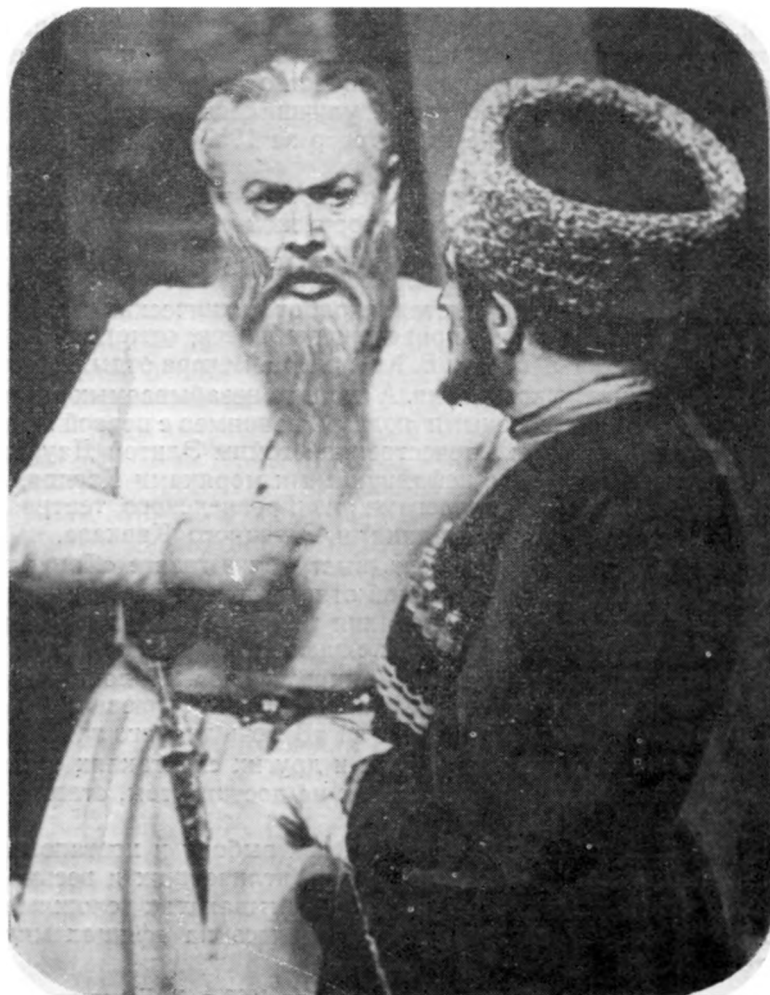
В октябре 1968 года З. Бритаева, выступая в газете «Социалистическая Осетия» со статьей, посвященной открытию сезона¹, говорила о высокой ответственности театра, о желании помочь духовному совершенствованию людей. Ведь и от театра тоже зависит их умение «относиться к жизни активно, темпераментно, бескомпромиссно». Напоминая радостные итоги юбилейного сезона (Диплом I степени Всесоюзного смотра за «Вьюгу» и «Перед грозой», II степени за «В ночь лунного затмения»; высоко оцененные работы актеров в этих и других спектаклях о современности), она призывала не успокаиваться на достигнутом, ставить все более ответственные задачи.

С этих позиций подходила Бритаева и к выбору и постановке пьесы Ж. Ануя «Антигона». Имя одного из талантливейших и весьма противоречивых французских драматургов, обдумывающих сложные этические проблемы современности, уже появлялось на афишах многих советских театров.

¹ См. «Социалистическая Осетия» от 11 октября 1968 г. З. Бритаева. Творчество, гоиск, надежды.



Спектакль «Перед грозой» Е. Уруймаговой.
В роли Сафа—Б. Кеворков, Гамази—М. Западин.





Сцена и спектакля «Антигона» Ж. Ануйя:
Антигона — В. Мочалова, Креон — В. Дружнов,
стражник — А. Балканский.





Спор о смысле человеческой жизни, о нравственных возможностях человеческой личности вызвал и у нашего театра интерес к пьесе «Антигона».

Два взгляда на жизнь и два героя, их защищающих. Царь Креон, понимающий дисгармоничность мира, но стремящийся устроиться в нем поудобней. И юная Антигона — со своей бескомпромиссностью в борьбе за справедливость, идущая на смерть ради своих убеждений. Автор вооружает обоих противников убедительными доводами, их подстерегают искушения мысли и чувства.

В. Мочалова в роли Антигоны играла упорство волевой натуры, стремление уяснить смысл бытия. Нетерпеливо и страстно вступала девушка в борьбу не только с Креоном, но и с близкими людьми — сестрой-красавицей Исменой (Э. Дударенко), с возлюбленным Гемоном (Н. Бережной), и жаль, что молодой актрисе несколько не хватало духовного богатства для передачи столь сложных чувств. Она была скорее фанатиком в своей борьбе с ложью, корыстью, бесчеловечностью.

Б. Дружнов—Креон был умней, логичней, а доводы его настолько житейски разумны, что этот обыватель, облеченный властью казался добрым, что иногда смещало акценты. Почти снят был контраст возрастов, но расчетливость и практицизм нестарого мужчины казались еще более подлыми в сопоставлении с юной горячностью девушки.

Одним из лучших в спектакле был «дуэт» Антигоны и стражника (арт. А. Балканский). Маленький, ловкий солдат был добродушен и примитивен до тупости. Он готов служить любой силе, ему чуждо все, что находится за пределами его узкого мирка. Трепетное восклицание осужденной Антигоны: «Я сейчас умру», лишь на мгновение прерывает его тягучее словоизлияние; запнувшись от резкого вскрика девушки, он даже не вникнул в смысл ее слов и вновь продолжал распутывать клубок своих примитивных рассуждений — о службе, наградах, выпивках.

Спектакль шел в строгом декоративном оформлении, где локально использовался серый, белый и красный цвет (худ. А. Келл). В этом решении сквозило желание скупыми выразительными средствами противопоставить внутреннюю динамику ума, воли людей острым всплескам чувств в кульминациях. Только хору было дано право проявлять свои эмоции более бурно.

Очевидно, режиссеру трудно было добиться от актеров идеального



пластического рисунка, необходимой культуры речи, органического ощущения стиля спектакля — слишком уж непривычен был драматургический материал.

Но при всех очевидных недочетах спектакль заставлял задуматься о том, как опасны сытость мещанства и равнодушие к судьбе другого, как велики духовные богатства благородных людей, способных жертвовать всем ради высоких принципов долга, истины и совести.

Великолепная музыка И. Габараева создавала тревожный и многозначный эмоциональный фон.

Стремясь помочь актерам, особенно молодым, обрести широту диапазона выразительных средств, З. Бритаева подготовила с ними пьесу Шекспира «Два веронца».

С большим вкусом было сделано А. Келлом оформление: все в золотистых и коричневых тонах, с яркими праздничными костюмами. Для многих молодых актеров—Л. Шугаревой, Г. Майзеля, Н. Бережного, Л. Корниловой спектакль стал хорошей школой артистического мастерства. А для старшего поколения, например М. Западина, роль слуги Лоуэнса — творческим праздником.

В значительной мере с учебными целями была поставлена и пьеса «Миссис Сэвидж» Дж. Патрика. Эта драма увлекла ведущую актрису В. В. Хугаеву, давно тяготеющую к режиссуре, и многих молодых актеров.

Режиссеру-дебютанту удалось добиться новых красок у исполнителей, большой сценической культуры, ансамблевости и даже, пожалуй, более глубокого социального звучания спектакля, чем можно ожидать, судя по пьесе.

Хугаева играла миссис Сэвидж младожавой и подтянутой, немного эксцентричной. Ее деятельная доброта находила выход в чуткости к обездоленным, непримиримости к алчности и злу.

Озорство и тревога, свобода и скованность драматическими контрастами окрашивали поведение героини. И все такие разные обитатели «тихой обители» становились доверчивей и добрей рядом с миссис Сэвидж, а нам вместе с Сэвидж было интересно узнать о судьбе каждого из них: полуробенка Ферри (А. Груздева)— легко ранимого и восторженного, и трогательно нежной Флоринс с ее несостоявшимся материнством (А. Лысуненко), и незадачливого музыканта, чем-то похожего на Чарли Чаплина, Ганнибала (Б. Дружнов) и замкнутой испуганной женщины с ис-



коверканной судьбой, такой грустной и молчаливой как миссис Пэдди (Е. Сокурова), или тактичного и умного доктора Эммета (К. Казаков).

Любовно охраняемый исполнителями, спектакль этот продолжает жить и посещается зрителем.

И снова поиск — поиск пьес «хороших и разных», сценических средств — новых и ярких, стремление быть в главном русле современного советского искусства, сокращать творческий разрыв между «проходным» и «этапным» спектаклем. В этом повседневная напряженность жизни творческого коллектива, но успех приходит не всегда там, где его ждешь.

В сатирической комедии Л. Зорина «Энциклопедисты», высмеивающей мешан, обывателей, З. Бритаева стремилась добиться остроты гротеска в характерах, образности декоративного решения. Художник Дзантиев воздвигнул в центре сцены наклонный круг, похожий на лобное место. Менялись лишь детали, характеризующие место действия. Все ярко, пестро, все «пахло провинцией». Суперзанавес — цветные корешки книг. Но, несмотря на остроумие отдельных находок, смелость актерских приемов М. Западина — Литведа, Г. Штецко — Марты, А. Карпова — ваятеля Колпакова, гротеск не заразил, не убедил зрителя — и спектакль не оправдал затраченных усилий.

Почти такая же судьба была у вечера водевилей, в котором было немало ярких актерских работ.

В то же время «Буря в стакане» — довольно слабая пьеса И. Дворецкого, в постановке Бритаевой (1968) привлекла зрителей благодаря верному лирико-ироническому звучанию и искренней простоте исполнения, а заложенная в ней немудреная комедийность приобрела яркость и заразительность.

Комедия М. Гиндина и Г. Рябкина «Уходят женщины» (реж. А. Мирошников) — о том, как мешают людям жить невнимание, непонимание, у нас была щедро сдобрена песенками эстрадного плана (композитор А. Гольдберг), легким и праздничным оформлением; она давала аншлаги за аншлагом. Зритель охотно смеялся вслед за авторами над пошлостью, формализмом и недоверием, улавливал где-то нотки подлинных чувств — любви, дружбы. К сожалению, режиссеру А. Мирошникову не удалось добиться единого стиля исполнения.

Прямолинейность решения в сочетании с иллюстративностью пьесы молодых авторов Ю. Добронравова, В. Воронцова и Шале-



вича — «Начдив Чапаев» повлияли на спектакль, поставленный Мирошниковым (1969). Взрослый зритель не мог узнать из него особенно нового о легендарном полководце и самобытных мужественных его соратниках. Хотя актерские удачи были и здесь (Чапаев в исполнении К. Казакова, ловкий, красивый Петька — Н. Бережной, очень колоритный балагур — дьякон Б. Кеворков и другие) но они не повели спектакль дальше школьных утренников.

Вряд ли стоит удивляться тому, что и в последние годы в театре появлялись спектакли малозначительные, «проходные». От этого не застрахован ни один театральный коллектив. Но можно зато порадоваться, что не такие спектакли определяют собой афишу театра. В последнее пятилетие она выглядит все более серьезно, все более достойно. Ее украшают имена лучших советских драматургов, появляются все новые названия классических пьес. И уровень спектаклей в большинстве своем соответствует драматургическому материалу.

Так, подлинно художественной цельностью отличается спектакль «Возмездие» Л. Кручковского, поставленный З. Бритаевой к фестивалю польской драматургии (1969).

Раздумьем о жизни в трудное для всех и по-своему сложное для Польши послевоенное время — насыщена здесь вся атмосфера. И то, что в центре спектакля оказывается юноша Юлек, закономерно, как и то, что выбор режиссера удачно пал на молодого актера А. Науменко — с его искренностью переживаний, психологической достоверностью, эмоциональной наполненностью. Четкость характеров (полковник Окулич — Ю. Васильев, Сабина — Е. Сокурова, чета обывателей Леманьских — А. Балканский и Г. Штецко, Матильда — З. Сибилева), через судьбы которых прослеживается социальная жизнь Польши, помогала ясности прочтения замысла спектакля, хотя драматизм событий и не всегда доносился исполнителями с должным накалом.

Несмотря на фрагментарность инсценировки романа Ю. Германа «Дело, которому ты служишь», сделанной А. Музилом, в спектакле прозвучало главное: вера в торжество справедливости, в гуманность и честность советских людей. В этом отношении избранный режиссером А. Мирошниковым прием резкого противопоставления конфликтующих сил помогал тем актерам, которые могли сделать свой образ более емким и богатым жизненными подробностями. Это удалось больше всего, пожа-



луй, Б. Кеворкову в роли старого хирурга Богословского — могучего, кряжистого человека с сильными и умными руками; хороши были и некоторые эпизодические роли — неугомонная Люба Габай — А. Турик, хорошенькая и подленькая медсестра Закадычная — Л. Шугорева, приспособленец и карьерист Женечка Степанов — С. Каленский и его помощница, страшная своей бесчеловечностью и холодной жестокостью Горбанык — И. Самойлова. И среди всех — неутомимый, хотя и очень уж «негибкий» Устименко — А. Н. Самохвалов.

К сожалению, проблема образности и художественного оформления еще решается далеко не во всех спектаклях театра. В этом отношении спектаклю «Дело, которому ты служишь» (художник А. А. Келл) особенно не повезло.

Не удалось воссоздать исторически конкретную и выразительную среду и в спектакле «Дни Турбиных» Булгакова (худ. Ю. Федоров), хотя этот спектакль в постановке В. А. Цыплухина изобилует серьезными актерскими удачами, среди которых хочется отметить Елену Тальберг в мастерском исполнении умной и тонкой В. Хугаевой и удивительно женственной Э. Дударенко. Их взаимоотношения с Шервинским — В. Вершининым овеяны искренним и сильным взаимным чувством, что делает и образ Шервинского более многогранным.

Интересны и другие работы, например, усталый и одинокий, но бодрящийся капитан Мышлаевский — В. Щербаков, Ю. Васильев (Тальберг) Б. Дружнов (Лариосик) и др. Даже отдельные эпизодические роли — как фон Шратт, в котором М. Западин подчеркивает холодную жестокость. Неожиданную значительность обрел в исполнении А. Ф. Борисова швейцар Федор.

Мысль о силе добра и высокой нравственности, воплощенная не только во взаимоотношениях юной пары — советского солдата Бородина (Н. Бережной) и немецкой девушки Инги (А. Груздева), но и в образах солдат и командиров Советской Армии прозвучала мажорно и жизнеутверждающе в спектакле «Соловьиная ночь» В. Ежова, поставленном Бритаевой. Получился ясный спектакль о хороших и плохих людях, о моральной силе и духовном богатстве советского человека, солдата-освободителя. Даже запуганная смертями и войной, недоверчивая девушка из побежденной страны оттаяла, поверила в добро и справедливость, человечность советских воинов, окрыленных дорогом стоившей победой.



Сцена из спектакля «Странная миссис Сэвидж» Д. Патрика.



Этими спектаклями коллектив театра принял участие во Всероссийском конкурсе, посвященном Ленинскому юбилею.

С 14 по 24 апреля 1970 г. зрители нашего города познакомились с новыми спектаклями театра на современную и историко-революционную тему: «Дело, которому ты служишь», «Обыкновенный человек», «Дни Турбиных», «Нацдив Чапаев», «Соловьиная ночь», и в каждом из них открывалась новая волнующая страница из жизни нашей страны. Эти спектакли с возобновленными лучшими работами прошлых лет — «Вьюга» и «Перед грозой» и составили юбилейную афишу театра к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. И каждый из этих спектаклей в



Сцена из спектакля «Дни Турбиных» М. Булгакова.
В роли Шервинского — В. Вершинин, Елены Тальберг — Э. Дударенко.



чем-то главным интересен и важен, раскрывая разные страницы истории и жизни нашей страны, повествуя о становлении характера советского человека с присущим ему мужеством, способностью к самопожертвованию во имя счастья людей, к активной борьбе за лучшее будущее.

К своему столетию русский театр бережно сохраняет все лучшее, что сделано им за последние годы. Естественно, что афиша пополняется и новыми названиями, в том числе и русской классикой, в течение ряда лет несколько отодвигавшейся на второй план. В сезон 1970—71 гг. была осуществлена постановка одной из лучших пьес Островского «На всякого мудреца довольно простоты», которая благодаря очень ясной и дей-



ственной трактовке, выявлению неумирающих нравственных проблем прозвучала интересно и современно (реж. З. Бритаева, художник А. Шкуренко). Здесь проявилось мастерство ведущих актеров театра А. Карпова, М. Западина, Е. Арычевой, Г. Штецко, И. Самойловой и творческой молодежи -- И. Антропова, В. Лясецкого, В. Хрулевой и др.

Театр продолжает работать над классикой, и в ближайшие месяцы зритель Осетии увидел лермонтовский «Маскарад», которым 100 лет назад открывался этот театр. И теперь, спустя столько лет, со сцены вновь зазвучало горькое и страстное слово большого поэта.

И «Маскарад», и «На всякого мудреца» и ряд других пьес, значащихся в репертуаре нашего театра, не относятся к числу тех произведений, которые привлекают внимание многих коллективов страны, а это значит, что наш театр стремится определить свой индивидуальный творческий облик. Это важное для подлинно зрелого творческого организма стремление подкрепляется и упорной работой режиссуры с местными авторами. В результате в театре рождаются произведения оригинальные, укрепляющие связи с осетинской культурой и широким зрителем Осетии.

Таким спектаклем явился «Полковник Ксанти» Г. Черчесова в постановке З. Бритаевой — правдивый рассказ о легендарном национальном герое генерале-разведчике Хаджиумаре Мамсурове.

Так труд коллектива Республиканского русского драматического театра Северо-Осетинской АССР вливается в общее русло развития советского многонационального искусства, в культурную жизнь Осетии. А ей сегодня есть, чем гордиться: работают 155 кинотеатров и 350 учебных киноустановок, 500 коллективов самодеятельного искусства с 10 тысячами участников, 6 народных театров и, конечно же, телевидение. Вполне понятно, как должна активизироваться и деятельность профессиональных коллективов искусств в условиях небольшой республики. Об этом можно написать целую книгу. Ведь культурная жизнь здесь действительно бьет ключом — симфонические концерты, праздничные концерты музыки Украины, Грузии, Азербайджана, выступления известного в стране Государственного ансамбля народного танца Осетии, выставки, творческие отчеты художников, более 800 спектаклей в год театра кукол, только что отметившего свое 25-летие; ежевечерние представления Северо-Осетинского муздрамтеатра, в текущем репертуаре которого более 20 названий.



65 творческих работников Осетии удостоены почетного звания народных и заслуженных артистов, заслуженных деятелей искусства РСФСР и СО АССР, 6 — лауреатов премии имени Коста Хетагурова, многие являются обладателями почетных дипломов, золотых медалей IX Всемирного фестиваля молодежи. Это все — признание творческих успехов маленькой горской республики, в которой равноправны все нации, как и во всей нашей стране. Объединяет нации общность великой цели построения нового коммунистического общества, языком межнационального общения стал русский, которым в равной мере овладело все население Северной Осетии. Не случайно уже много лет русский театр показывает свои спектакли не только в городе Орджоникидзе, но и в сельских домах культуры всех районов республики.

Роль русского театра в культурной жизни республики, в «воспитании культуры чувств» (Горький), в формировании коммунистического мировоззрения, утверждении идей интернационализма и дружбы народов становится все более ответственной и значительной.

Постоянным стимулом в работе русского театра являются ежегодные обменные гастроли с разными городами страны. В свою очередь в город охотно приезжают летом другие творческие коллективы. Это и музыкально-драматические театры Украины, театры оперы и балета Саратова, Казани, Куйбышева, бывали и столичные театры — им. Ермоловой, им. Станиславского, балетная труппа Ленинградского Малого оперного театра.

Город Орджоникидзе давно завоевал славу театрального города. С большим успехом проходят у нас праздники литературы и искусства братских республик Северного Кавказа и Закавказья, тесные дружеские и творческие связи установились между Осетией и Болгарией, Ленинградом; систематически бывают здесь и зарубежные музыканты.

Все это держит нашего зрителя, радушного и любознательного, в курсе театральной жизни страны, позволяет сравнивать возможности и достижения разных коллективов, обязывает и наш коллектив быть всегда в форме, искать свой оригинальный репертуар, стремиться обрести свою творческую индивидуальность.

Жизнь человека во всей ее сложности, судьбы народа на всех этапах истории, духовный мир современника — всегда в центре внимания русского театра. Не случайно большинство лучших пьес советских драматургов



благодаря спектаклям русского театра постоянно были достоянием широкого зрителя нашей республики, населенной людьми 30 национальностей.

Большой заслугой коллектива является и внимание к драматургии местных авторов, отражающей историю, быт и культуру Северной Осетии. Такие спектакли, как «Дуня», «Фатима», «Женихи», «Певец народа», «Сказка», «Перед грозой», вошли в золотой фонд театра, их помнит ли одно поколение зрителя. Больше того, этими спектаклями наш русский театр достойно представляет искусство республики за ее пределами. А поехать театру довелось немало. Города Кавмингруппы (1950 и 1959 годы), Москва, Грозный, Нальчик (1960), Астрахань (1951 и 1963), Южная Осетия (1956 и 1961), Краснодарский край (1962), Баку, Кировабад (1963), Орел, Белгород, Липецк (1964), Таганрог, Ростов-на-Дону (1965), Армавир, Майкоп, Краснодар, Тихорецкая (1966), снова Баку (1967), Сухуми, Поти, Цхинвали (1968), Курск, Ровно, Луцк (1968), Калуга, Тамбов, Мичуринск (1970).

Гастроли эти были творчески необходимы театру — новый, совершенно беспристрастный и объективный зритель помогает коллективу острее почувствовать свои недостатки, глубже осознать верные тенденции в своей работе.

Очень важны и систематические выезды в города и села своей республики, с которыми постепенно сложились крепкие творческие связи, как, например, с Пригородным районом, с казачьей станицей Архонской, с г. Моздоком. И в самом Моздоке и в уютных сельских клубах этого района все коллективы искусств Осетии и особенно русский театр всегда желанные гости. Не случайно Моздокский народный театр, старейший в республике, тесно связан со своим шефом — Республиканским русским театром.

Учитывая опыт работы на разных площадках, широко общаясь со своим зрителем, наш коллектив, его художественное руководство четко понимает, что стоящие перед ним задачи с каждым годом становятся все более серьезными и ответственными.

Вступая в свое новое столетие, республиканский русский драматический театр за заслуги в развитии советского театрального искусства награжден Президиумом Верховного Совета СССР орденом Трудового Красного Знамени. Вручение ордена русскому



театру было празднично для всех работников искусств Осетии. А коллектив театра эта почетная награда обязывает еще и еще раз уже с позиции более высоких требований и ответственности перед Родиной отнестись ко всей своей деятельности, добиваться еще более высокого идейно-художественного качества спектаклей, более высокого профессионального уровня, укреплять творческий состав крупными мастерами сцены, воспитывать творческую молодежь, добиваться большого разнообразия, тематического и жанрового, в репертуаре, уделяя должное внимание и классике, особенно русской. В ближайшие годы коллектив получит новое современное здание взамен старого ровесника театра.

Сознание своей нужности народу, верность коммунистическим идеалам, тесная связь с современностью — вот в чем черпает свои творческие силы наш театр. И в этом залог его доброго будущего.

Содержание

ЧАСТЬ I. ПО ТУ СТОРОНУ ОКТЯБРЬСКОГО РУБЕЖА

(И. К. Русанов)

Город и театр	7
Трудные победы, горькие поражения	16
Будни провинциальной сцены	21
В борьбе за подлинное искусство	29
На пороге коренных перемен	40

ЧАСТЬ II. СТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

(Ж. Х. Плиева)

У истоков советского театра	63
Новые герои выходят на сцену	81
Творческая зрелость	97

ЧАСТЬ III. ВМЕСТЕ С НАРОДОМ

(М. А. Литвиненко)

На перекрестке военных дорог	139
После победы	150
В ногу со временем	189
Дорога не кончается	230



*Марина Антоновна Литвиненко
Жанна Харитоновна Плиева
Инокентий Константинович Русанов*

РУССКИЙ ТЕАТР В ОСЕТИИ

Редактор *А. Т. Голиева*. Художник *В. И. Христенко*. Художественный редактор *У. К. Кануков*. Технический редактор *Ю. В. Гречишкина*. Корректоры *Н. Ф. Мамонтова*, *А. Х. Агасян*. Наборщик *Р. Обережок*. Печатник *З. Г. Каргиева*.

Сдано в набор 19-II-1971. Подписано к печати 13-V-1971. Формат бумаги 70x84/16. Печ. л. 16,25. Усл.-п. л. 18,69. Учетно-изд. листов 15,65. Заказ № 1008. Тираж 1000. Изд. № 14. ЕИ 00890. Цена 1 руб. 35 коп.

Книжное издательство Управления по печати при Сзезе Министров СО АССР, г. Орджоникидзе, ул. Дзигрэзи, 2.

Книжная типография Управления по печати при Сзезе Министров СО АССР, г. Орджоникидзе, ул. Тельмана, 16.

8 — 1 — 4
78 — 71 — 84