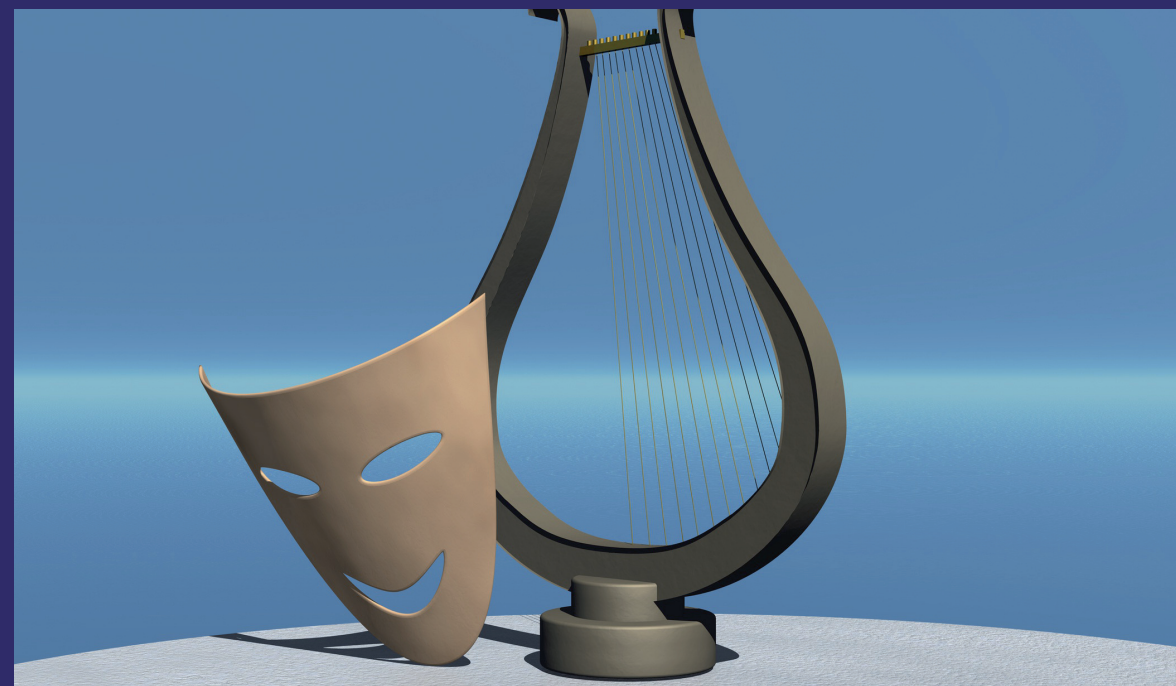


Государственный Русский драматический театр имени Н.А. Бестужева – первый профессиональный творческий коллектив Бурятии, созданный в 1928 году, отметил свое 75-летие. Вместе с тем до настоящего времени деятельность театра не имеет полного историко-теоретического исследования, были утеряны и ушли в небытие важные факты, способствующие более глубокому пониманию процессов формирования русского сценического искусства в национальной республике. Необходимость исследования обоснована потребностью создания объективной и целостной картины культурно-исторической жизни Бурятии в XX столетии.



Елена Гильмулина

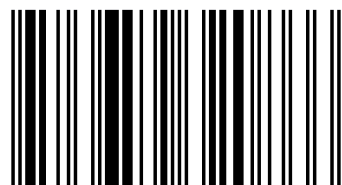
Государственный русский драматический театр в Бурятии

становление и развитие профессионального
театрального искусства



Елена Гильмулина

Выпускница ВСГИК по специальности: Руководитель самодеятельного театрального коллектива, культурно-просветительная работа (1980). ВСГАКиК по специальности: Театроведение, искусство театра (1997). Заслуженный работник культуры Республики Бурятия (2001). Кандидат искусствоведения (2007). Автор более 20 научных и учебно-методических работ.



978-3-659-32086-6

Елена Гильмулина

**Государственный русский драматический театр в
Бурятии**

Елена Гильмулина

**Государственный русский
драматический театр в Бурятии**

**становление и развитие
профессионального театрального
искусства**

LAP LAMBERT Academic Publishing

Impressum / Выходные данные

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Coverbild / Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Verlag / Издатель:

LAP LAMBERT Academic Publishing

ist ein Imprint der / является торговой маркой

AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Германия

Email / электронная почта: info@lap-publishing.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Напечатано: см. последнюю страницу

ISBN: 978-3-659-32086-6

Zugl. / Утверд.: Владивосток, Дальневосточный государственный технический университет, 2006

Copyright / АВТОРСКОЕ ПРАВО © 2013 AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Все права защищены. Saarbrücken 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I	
ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В ВЕРХНЕУДИНСКЕ (XIX – первая четверть XX вв.)	19
1.1 Театр в культурно-историческом контексте.....	19
1.2 Театр в общественной и культурной жизни Верхнеудинска (XIX в. – 1917 г.).....	40
1.3 Театральная жизнь в Верхнеудинске в годы становления советской власти и тоталитарной культуры (1917-1928 гг.)	58
ГЛАВА II	
ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ РУССКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В БУРЯТИИ В УСЛОВИЯХ РАСЦВЕТА МОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЙ ТОТАЛИТАРНОЙ КУЛЬТУРЫ (1928-1953 гг.)	79
2.1 Роль Московского Оргтеатра в становлении театрального дела в республике (1928- 1932 гг.).....	79
2.2 Создание Городского театра с русской труппой (1934-1941 гг.)	95
2.3 Русский драматический театр Бурятии в годы Великой Отечественной войны и послевоенное время (1941–1953 гг.).....	109
ГЛАВА III	
РАЗВИТИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА БУРЯТИИ В ПЕРИОД КРИЗИСА МОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ И СТАНОВЛЕНИЯ ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ (1954-2004 гг.)	139
3.1 Традиции и новаторство в творчестве театра во времена «оттепели» и перехода к неосталинизму (1953-1970 гг.)	139
3.2 Творческо-организационное бытование театра в условиях общественного «застоя» и зарождения художественного многообразия культуры (1970-1985 гг.).....	167
3.3 Творчество театра в контексте смены социокультурной парадигмы (1985-2004 гг.) ..	190
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	219
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	227
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	241
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	253

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Усложнение художественной жизни общества начала XXI в., изменение эстетических запросов зрителей, обусловленные политическим курсом на развитие рыночных отношений, выявили определенные противоречия в практике функционирования театра. Общеизвестно, что конкретное содержание театрального процесса определяется непростым взаимодействием тенденций эволюции искусства и социально-культурных условий, в которых оно существует. История русского и советского театра знает множество примеров этой неразрывной связи, когда общественные идеи и культурные запросы решающим образом влияли на развитие сценического искусства.

Современное профессиональное театральное искусство – значительное явление российской культуры. Оно представлено не только творчеством столичных театров, но и художественной жизнью российской провинции. Сегодня активно изучаются процессы формирования и развития театральной культуры дальних регионов страны, в том числе Приморья, Сахалинской и Читинской областей, Республики Саха (Якутия), написаны диссертации, привлекающие внимание искусствоведов, культурологов, историков.

Театр советского периода как явление российской культуры наиболее полно отражает общественное сознание эпохи, художественные смыслы, идеи и концепции и потому является важным объектом исследования не только театроведения, истории, но и культурологии.

В русле современных тенденций актуализировалась целесообразность синтеза искусствоведческих и культурологических подходов к изучению театра как социокультурного феномена. Необходимость осмысления места и роли театра в культуре с целью выработки целостного понимания художественных процессов становится все более очевидной.

Взгляд ученых на историю русского профессионального театрального искусства в последнее время связан с выявлением особенностей развития каждого отдельного коллектива во взаимосвязи не только с общероссийской театральной системой и

государственной политикой, но и социокультурными особенностями своего региона. От восхваления и нигилистки критического отношения к советскому периоду истории России мы стремимся прийти к трезвому и объективному анализу прошедшей эпохи.

Государственный Русский драматический театр имени Н.А. Бестужева – первый профессиональный творческий коллектив Бурятии, созданный в 1928 году, отметил свое 75-летие. Вместе с тем до настоящего времени деятельность театра не имеет полного историко-теоретического исследования, были утеряны и ушли в небытие важные факты, способствующие более глубокому пониманию процессов формирования русского сценического искусства в национальной республике. Необходимость исследования обоснована потребностью создания объективной и целостной картины культурно-исторической жизни Бурятии в XX столетии.

И в прошлом, и в настоящем оставаясь частью провинциального театрального пространства, Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева, как носитель русской культуры и российской государственности, занимает важное место в духовной жизни общества, сохранении культурных традиций. Таким образом, заявленная проблема представляется научно и практически значимой.

Степень изученности проблемы. Исследование русского театра развивалось по пути расширения представлений о предмете изучения, совершенствования понятийного аппарата и исследовательских методов, укрепления взаимосвязей со смежными дисциплинами. основополагающие подходы к изучению театра начали складываться в отечественной науке на рубеже XIX-XX вв., на этапе становления массовой культуры и развития гуманитарного знания, когда возникла потребность в осмыслении социальных закономерностей развития культуры и искусства. Вместе с тем, объективно говоря, механизм взаимодействия сцены и зала является предметом социально-эстетического анализа еще со времен античных авторов («Поэтика» Аристотеля) и философов Просвещения - Д. Дидро («Парадокс об актере»), Г.-Э. Лессинга («Гамбургская драматургия»). Большое значение для понимания общественной роли театра в России XIX - начала XX вв. имели критические труды В.Г. Белинского, Н.Г.

Чернышевского, Н.А. Добролюбова, позднее работы Г.В. Плеханова, А.В. Луначарского и других.

В России исходные предпосылки для изучения театра наметились сначала в рамках литературоведения, а затем формирующегося в 1910-1920-х гг. театроведения.

Необходимость целостного видения и воссоздания театрального процесса во всех его существенных связях базировалась на понимании того, что в основе научного театроведения должен лежать, по выражению А.А. Гвоздева, «спектакль как таковой». Становление и формирование отечественной науки о театре шло параллельно с утверждением приоритета режиссера, а также с приходом новых, эстетически слабо подготовленных зрителей с их непредсказуемым восприятием, существенно влияющим на «язык» спектакля и на всю сценическую эстетику. В 20-е гг. выходят театроведческие работы, посвященные творчеству драматургов, актеров, режиссеров, художников, анализу отдельных постановок, деятельности театральных коллективов.

Взгляды ученых развивались в направлении целостного представления о деятельности театра как социально-художественного организма. Так, в исследовательских концепциях театральное искусство предстает как множество конкретных продуктов театрального производства (творчества) и объектов зрительского потребления (восприятия), то есть спектаклей, по поводу которых разворачивается взаимодействие театра и публики.

Таким образом, расширение и обогащение предмета изучения театроведческой науки соответствовало развитию театрального искусства. Вместе с тем представление о театральном процессе, его содержании и структуре исторически изменялось. Развитие искусства театра, его художественных принципов, форм организации творческой деятельности, новая общественная роль театра логически определяли движение во взглядах на предмет театроведческой науки.

Сложные проблемы культурного строительства первого десятилетия советского государства и бурная «театральная весна» получили научное осмысление тенденций становления «нового» искусства в тесной связи с общими социальными и культурными процессами развития общества. Театроведение, как и все

искусствоведение 20-х гг., активно обращается к изучению проблем функционирования театрального искусства в стране, в том числе идейно-художественного взаимодействия театра, анализа социальной структуры аудитории, вопросов восприятия сценического произведения.

Удивительное «сверхтеатральное, - по выражению Б.В. Алперса, - время» заострило проблемы взаимодействия театра и общества. В 20-е – начале 30-х гг. XX в. социологический метод доминировал в науке о театре. Расширение границ театроведения, привлечение социологических, статистических и экономических методов не отрицало значения традиционного анализа искусства сцены.

В дискуссиях 1930-х гг. большое место уделялось связи науки о театре с актуальными проблемами театральной жизни. Задачи театроведения и основы советской исторической науки активно обсуждали в своих работах А.А. Гвоздев¹, С.С. Мокульский², А.З. Юфит³ и другие видные искусствоведы, в которых театр осмыслялся как особый социальный институт.

Неоднократно подчеркивалась «смычка театроведческой теории с театральной практикой». Акцент на проблемах театрального производства был не случаен. В начале 1930-х гг. повышенный интерес к производственным и финансовым вопросам проявлялся во всех отраслях народного хозяйства. Так, в 1930 г. прошло Всесоюзное совещание по планированию в сфере искусства, после которого в развернувшихся дискуссиях говорилось о необходимости не упускать из поля зрения организационно-технические и общественно-экономические факторы, влияющие на общую деятельность театра, в том числе репертуарно-идеологическую.

В условиях жесткой идеологической монополии ученые оказались перед выбором – следовать ли «академическим» путем, рассматривая искусство в широком русле эстетики, гражданской истории, истории культуры, общественной психологии, или подчиниться марксистской догме о классовой природе искусства. До

¹ Гвоздев А.А. Театральная критика. Сб./ Вступ. Ст. И.И. Шейдермана. - Л.: Искусство, 1987

² Мокульский С.С. Изученик специфики театра / Наука о театре. - Л.,1975. С.44-57.

³ Юфит А.З. Вопросы театроведения / Наука о театре. - Л.,1975. С.3-17

начала 1930-х гг. имелась возможность через философско-эстетическое постижение объективных закономерностей социально-культурного развития и реальной сценической практики двигаться к разработке теории театра. Позднее, оказавшись под прессом партийно-идеологического давления, театроведение было принуждено отказаться от плюралистического развития методологических принципов и обречено на застой.

В 50-е гг. в искусствоведении к пониманию отражательной природы искусства и его познавательного значения с социально-воспитательной функцией добавилась «еще одна – понимание искусства как средства эстетического воздействия. По мнению Л.Н. Столовича, это была одна из попыток комплексного подхода к искусству, при котором многообразие его аспектов образовывало эстетическое единство»⁴.

С начала 60-х гг. внимание эстетики стало акцентироваться на многогранности и полифункциональности искусства. В дискуссиях на тему искусства и общества некоторые ученые выступали против, «какой бы то ни было односторонности» в решении проблем художественной специфики, которая на их взгляд заключалась в «диалектическом единстве всех его особенностей»⁵.

С середины 1970-х гг. активизировались исследования, которые проводили Г.Г. Дадамян⁶, Л.Н. Коган⁷, А.Н. Алексеев и В.Н. Дмитриевский⁸. Ученых интересовали особенности театра как публичного зрелища и как социокультурного феномена. Деятельность драматурга, актера, режиссера, художника стала рассматриваться во взаимосвязи со зрителем как выразителем общественного настроения, носителем установок и ценностей массового сознания. Т.е. традиционное театроведение приобрело социокультурную направленность.

⁴ Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. -М.: Издательство политической литературы, 1985.С.33.

⁵ Там же.

⁶ Экономика и организация театра: Сборник. Вып.7. - Л. Искусство, 1986.

⁷ Коган Л.Н. Искусство и мы/ Л.Н. Коган - М.: Молодая гвардия, 1970.

⁸ Алексеев А.Н., Дмитриевский В.Н. Театральный репертуар как объект социологического анализа / Театр и зритель. - М., 1973.

История русского советского театра нашла освещение во многих изданиях. В них показаны основные этапы и закономерности развития сценического искусства, анализируются наиболее примечательные пьесы, спектакли, творчество ведущих драматургов, режиссеров, актеров. Большое значение для исследования имеют работы таких ученых, как П.А. Марков⁹, И.И. Юзовский¹⁰, Ю.А. Дмитриев¹¹, Г.А. Хайченко¹², К.Л. Рудницкий¹³, И.Л. Вишневская¹⁴, А.М. Смелянский¹⁵.

Новые научные подходы четко обозначились в постсоветский период. Анализу процессов социокультурной трансформации к.1920-х - 1980-х гг., основанной на коммунистической идеологии, исследованию канонов тоталитарной моностилистической культуры, в рамках которых развивался театр в советский период, посвящен ряд работ, в частности Л.Г. Ионина¹⁶, В.П. Конева¹⁷.

Изучение провинциальной театральной культуры – отдельное направление театроведческих исследований, начавшихся в 1930-е гг. и представленных разными точками зрения. Так, еще в 1927 г., известный ленинградский историк театра А.М. Брянский обратил внимание на необходимость широкого поиска материалов о театральной жизни провинции, без которого невозможна научная история театра¹⁸. Заметную роль провинциального театра отмечали

⁹ Марков П.А. О театре. В 4-х т. Т. 4. Дневник театрального критика. - М.: Искусство, 1977.

¹⁰ Юзовский Ю. О театре и драме. В 2-х т. Т.2. Из критического дневника / Послесл. А. Аникста. - М.: Искусство, 1982.

¹¹ Дмитриев Ю.А., Хайченко Г.А. История русского и советского драматического театра. - М.: Просвещение, 1986.

¹² Хайченко Г.А. Советский театр. Пути развития. - М.: Знание. 1982.

¹³ Рудницкий К.Л. Театральные сюжеты. - М. Искусство. 1980.

¹⁴ Вишневская И.Л. Трудные будни в свете рампы: Пьесы и спектакли 70-х гг. - М.: Искусство, 1982.

¹⁵ Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.

¹⁶ Ионин Л.Г. Социология культуры - М.: Издат. Дом ГУ ВШЭ, 2004.

¹⁷ Конев В.П. Советская художественная культура. - Новосибирск: Новосибирский гуманитар.ин-т, 2001.

¹⁸ Петровская И.Ф. Источниковедение и библиография. История театроведения народов СССР. Очерки. 1917-1941. - М.: Наука, 1985. С. 301

А.А. Бартошевич¹⁹ и С.С. Данилов²⁰. Иной точки зрения придерживался В.Н. Всеволодский-Гернгросс, считавший, что провинциальные театры художественного значения не имели²¹.

Несмотря на разброс мнений, театральная жизнь провинции нашла освещение во многих изданиях. Среди них несомненный интерес представляет книга П.Г. Маляревского «Очерк из истории театральной культуры Сибири» (1957 г.)²². Как важный вклад в изучение истории театральной культуры провинции, можно оценить вышедшие в 1960-1980-е гг. работы А.Я. Альтшуллера²³, И.Ф. Петровской²⁴, О.М. Фельдмана²⁵. Однако в целом эта проблематика оставалась на периферии научных исследований.

В шеститомном издании «История советского драматического театра 1917-1970 гг.»²⁶ анализируется творчество ведущих театров Москвы и Ленинграда, а также кратко отражается художественная деятельность русских и национальных театров Украины, Белоруссии, Молдавии, Прибалтики, Средней Азии, Казахстана и Закавказья. Однако при рассмотрении театральной жизни автономных республик РСФСР, в том числе Бурятской АССР, освещение нашли только национальные профессиональные коллективы.

История русского профессионального театра в Бурятии представлена кратко, фрагментарно лишь в изданиях по истории культуры города и республики. Столь же немногочисленны сведения о формировании театральной культуры и городской культурной среды, столь важной для зарождения профессионального театра.

¹⁹ Бартошевич А.А. Н.Н. Синельников и русская провинциальная сцена / А.А. Бартошевич // Синельников Н.Н. Шестьдесят лет на сцене. - Харьков, 1935. С.8-16.

²⁰ Данилов С.С. Провинциальный театр / С.С. Данилов // Очерки по истории русского драматического театра. - М.-Л., 1948. С.409-420.

²¹ Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра: в 2 т. - М.-Л., 1929.

²² Маляревский П.Г. Очерк из истории театральной культуры Сибири. - Иркутск, 1957.

²³ Альтшуллер А.Я. Провинциальный театр / А.Я. Альтшуллер // Русская художественная культура конца XIX-начала XX в. (1895-1907). Кн.1. - М., 1968. С.158-177.

²⁴ Петровская И.Ф. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX в. - Л., 1975.

²⁵ Фельдман О.М. Провинциальный театр / История русского драматического театра. - Т.6. -Л.-М., 1982.

²⁶ История Советского драматического театра: в 6-ти томах. Ред. коллегия: А. Анастасьев и др. - М. Наука. 1966-1971.

Отдельные спектакли, творчество актеров и режиссеров Русского драматического театра Бурятии нашли отражение в уже существующих изданиях. П. Гуревич и Г. Иофин в книге «Искусство Бурятии» отразили отдельные страницы творческой жизни коллектива 1950-х гг., знакомившие читателей и зрителей с репертуарной политикой театра, лучшими постановками и исполнителями тех лет²⁷.

В.Ц. Найдакова в книге «Очерки истории культуры Бурятии» (т.2) кратко обозначила важнейшие этапы культурного строительства и профессионального искусства в Бурятии (1917-1970-е гг.)²⁸. Были отмечены лучшие спектакли, перечислены ведущие актеры и режиссеры Государственного русского драматического театра (1928-1970-х гг.).

Большой интерес представляет книга А.А. Политова, посвященная становлению русской театральной культуры в Бурятии в 1917-1929 гг.²⁹. Автор рассматривает развитие самодеятельного театра и гастрولي различных трупп в первые годы советской власти, а также открытие в Верхнеудинске Городского театра с приглашением профессиональной труппы в 1928 г.

В работе историка Н.В. Кима имеется краткая информация о создании первого любительского театра в Верхнеудинске (ныне Улан-Удэ) в XIX в.³⁰. Определенные сведения о культурной жизни Верхнеудинска можно почерпнуть из воспоминаний врача М.В. Танского «Странички из прошлого Улан-Удэ»³¹.

Для воссоздания картины формирования театральной культуры Верхнеудинска немаловажную роль сыграли работы И.Ю. Замула³² и Т.В. Паликовой³³. Материалы о городской культуре Верхнеудинска

²⁷ Искусство Бурятской АССР. - Улан-Удэ, 1959.

²⁸ Очерки истории культуры Бурятии. Т.2. Советский период / редакционная коллегия: Г.Л. Санжиев (отв. редактор), С.А. Максанов, Б.М. Митупов, Т.М. Михайлов, В.Ц. Найдаков. - Улан-Удэ. Бурятское книжное изд-во, 1974.

²⁹ Политов А.А. Из истории русской театральной культуры в Бурятии (1917-1929). -Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1972.

³⁰ Ким Н.В. Очерки истории Улан-Удэ (XVIII-начало XX вв.).-Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1966.

³¹ Танский М.В. Странички из прошлого Улан-Удэ. (Верхнеудинск в 70-80 гг. XIX века). - Улан-Удэ. Бурятское книжное издательство, 1966.

³² Замула И.Ю. Городская культура и общественный быт Верхнеудинска (1875 – февраль 1917 гг.) - Иркутск: Изд-во «Облмашинформ», 2001.

³³ Паликова Т.В. Культура городов Прибайкалья (вторая половина XIX -1917 г.) - Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, Ч.1.

второй половины XIX – начала XX вв. раскрывают взаимосвязь развития города с культурной средой и театральной культурой. С этих позиций представляет интерес монография Е.М. Дележа о формировании театральной культуры Забайкалья во второй половине XIX в.³⁴. Особенно важны сведения о творческой деятельности декабристов, и в большей степени Н.А. Бестужева, имя которого носит Государственный русский драматический театр Бурятии.

Объект исследования - Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева как социокультурный феномен.

Предмет исследования - творческо-организационная деятельность театра, процессы его становления и развития в конкретных исторических условиях.

Цель исследования - создание целостной картины деятельности Государственного русского драматического театра в Бурятии в контексте социокультурного развития страны и региона.

Для достижения поставленной цели предусматривается решить следующие **задачи**:

-рассмотреть предпосылки возникновения театральной культуры в Верхнеудинске в контексте развития городской культуры и духовной жизни населения;

-определить основные периоды формирования театральной культуры и этапы становления и развития русского профессионального театра в Бурятии;

-обозначить тенденции и выявить специфику деятельности театрального искусства в условиях расцвета и кризиса моностилистической тоталитарной культуры, перехода к новой культурной парадигме;

-реконструировать и проанализировать важные для истории театра спектакли, а также изучить творчество ведущих деятелей театра, сыгравших значительную роль в его жизнедеятельности;

³⁴ Дележа Е.М. Формирование русского театра в Забайкалье (вторая половина XIX - начало XX вв.) - Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ВСГАКИ, 1997.

-проследить динамику художественного процесса, обозначив причинно-следственную связь организационно-творческих проблем театра и социокультурных, экономических и политических факторов.

Теоретическую базу диссертации составили работы культурологического характера, посвященные вопросам художественной культуры, ее содержания, структуры, функциям и отдельным видам, выявляющие специфику культурных феноменов, социокультурный контекст развития театра. Велика в этом отношении ценность исследований таких известных ученых, как М.С. Каган, Ю.У. Фохт-Бабушкин, Ю.М. Лотман, А.Я. Зись, Д.С. Лихачев и др.

Существенное значение для изучения проблемы имеют труды по истории русского театра дореволюционного и советского периодов Б.В. Алперса, П.А. Маркова, А.Н. Анастасьева, И.И. Юзовского, Ю.А. Дмитриева, Г.А. Хайченко, К.Л. Рудницкого, И.Л. Вишневской, А.М. Смелянского.

Методология исследования. В диссертации использован комплексный подход к объекту изучения. В процессе исследования применялись современные подходы и методы анализа театральной жизни: социокультурная интерпретация (культурно-аналитический подход вместо описательного).

Для комплексного изучения театра искусствоведение обращается к методологии смежных научных дисциплин, в том числе культурологии. В отличие от традиционных искусствоведческих подходов, ставящих в центр анализа само искусство, системное исследование художественной жизни позволяет выявить специфику феномена искусства в контексте социокультурной структуры данного общества, осуществить анализ роли искусства в жизни общества.

Культурологический метод как прием объяснения и анализа элементов через целое и целого через элементы позволил рассмотреть динамику культуры. Изучение социодинамики культуры имеет огромное значение для понимания изменений, постоянно происходящих в обществе под воздействием внешних и внутренних факторов.

Принцип историзма предопределил анализ процессов развития театра в исторической динамике, с выявлением закономерностей, тенденций его развития, для получения целостного представления о рассматриваемом объекте. В работе применены методы историко-

генетического и сравнительно-исторического анализа, биографический метод.

Искусствоведческий анализ спектаклей позволил выделить особенности их содержания и формы, выявить объективные основания для той или иной эстетической оценки.

Хронологические рамки исследования определены XIX в. – 2004 г. Изучение предпосылок создания социокультурной среды, на наш взгляд, необходимо для понимания процессов становления театральной культуры. В истории формирования социокультурной среды и театральной культуры Бурятии (до революции Западного Забайкалья) и ее столицы Верхнеудинска (с 1934 г. Улан-Удэ) в соответствии со сложившейся научной традицией условно можно выделить три основных периода: дореволюционный (XIX в. –1917 гг.), советский (1917–1991 гг.), постсоветский (1991-2004 гг.).

Источники исследования. При написании диссертации были использованы материалы фондов Национального архива Республики Бурятия: «Верхнеудинская городская управа. 1878 - 1916 гг.» (Ф.10, 3211 д.); Народный комиссариат просвещения БМАССР. 1922-1936 гг. (Ф. Р. 60, оп.3, д.32, 99, 172); Центральный Совет по культурным делам Бурят-Монгольского автономного округа РСФСР и ДВР. 1922 - 1923 гг. (Ф. Р. 408, 6 д.); Государственный русский драматический театр 1939 - 1960 гг. (Ф. Р. 1656, 62 д.); Министерство культуры БМАССР. 1935 - 1975 гг. (Ф.Р. 955, 1169 д.); Семья Танских – старожилы г. Верхнеудинска. 1911 - 1980 гг. (Ф. 1778, 172 д.).

1. Первая группа источников - неопубликованные и сохранившиеся в архиве делопроизводственные документы - приказы, планы, отчеты, переписка, протоколы и стенограммы заседаний художественных советов о производственно-творческой деятельности Русского драматического театра и других творческих коллективов - позволили получить информацию о творческом составе, штатном расписании, репертуаре и планово-финансовых показателях. Большую ценность представляет группа документов, отражающих особенности театральной жизни – афиши, репертуарные листы, программы спектаклей, сценарии.

Вместе с тем в период работы по воссозданию целостной картины деятельности объекта исследования трудности, с которыми

столкнулся исследователь, заключались в том, архивные документы Государственного русского драматического театра сохранились лишь с 1939 года. Задачи, поставленные диссертантом, были выполнены во многом за счет обращения к материалам периодической печати, которые и составили следующую группу источников.

2. Вторая группа источников - материалы, которые носят в большей степени популярный характер, но ценны тем, что показывают роль театра в общественной жизни республики. Это статьи, рецензии, заметки, интервью, анонсы, опубликованные в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Санкт-Петербургский театральный журнал», в центральных и республиканских газетах, таких как «Правда», «Литературная газета», «Советская Россия», «Культура», «Бурят-Монгольская правда», «Правда Бурятии», «Молодежь Бурятии», «Бурятия», «Пятница», «Центральная газета», а также в газетах городов, где театр бывал на гастролях. На основании архивных и газетных материалов, программ спектаклей, репертуарных листков автором были собраны многочисленные свидетельства деятельности Государственного русского драматического театра, позволившие воссоздать его историю.

3. В работу впервые включены многие неизвестные ранее источники – мемуары актеров и режиссеров театра, личные архивы и воспоминания историков, общественных и театральных деятелей республики. Среди них личный архив народного артиста Бурят-Монгольской АССР П.Р. Гофмана, хранящийся в фондах музея истории им. М.Н. Хангалова, личные архивы известных театральных деятелей – доктора искусствоведения В.Ц. Найдаковой, заслуженного деятеля искусств Бурят-Монгольской АССР А.В. Миронского, актера П.И. Велярского.

4. Источниками для реконструкции спектаклей стали кино и фотодокументы – фотографии фрагментов спектаклей, гастрольных поездок, видеозаписи спектаклей, портретные фотографии работников театра. Используемые источники позволили представить целостную картину творческой деятельности, функционирования театра.

Научная новизна.

• Впервые введены в научный оборот неизвестные факты истории русского драматического театра Бурятии, дополняющие

картину художественной и театральной культуры республики. Таким образом, показано, что, являясь важной частью духовной жизни населения республики, театр обогащает и многообразную палитру современного российского театрального искусства.

- В результате исследования выявлены основные этапы становления и развития театра, показаны их особенности и закономерности.

- Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева рассмотрен с принципиально новых позиций как сложная полифункциональная система, включающая в себя: 1) производственно-творческий процесс создания художественных ценностей; 2) продукт, результат производственно - творческого процесса (спектакль); 3) процесс восприятия этого продукта зрителями.

- Определены факторы, повлиявшие на динамику художественного процесса коллектива, сложности его творческо-организационного бытования в советское время и постсоветский период.

- Деятельность русского профессионального театра Бурятии (1928-2004 гг.) рассмотрена в контексте культурных и общественных процессов, происходящих не только в республике, но и в стране. Прослежена взаимосвязь творчества коллектива с общероссийской театральной системой.

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в том, что в творческой деятельности театра выявлена динамика идейно-ценностных и эстетических характеристик, способов организации театральной жизни, профессиональных приемов взаимодействия со зрителем и широкой социокультурной средой.

Впервые предпринята попытка выстроить единую линию развития русского профессионального театра от предпосылок создания до сегодняшнего дня. Обобщены разрозненные сведения, малоизвестные и известные историко-культурные и театральные события коллектива в их хронологической последовательности.

Результаты исследования могут быть использованы при подготовке трудов по истории культуры Бурятии и истории театров

Сибири, а также при написании соответствующих учебников и учебных пособий, при разработке спецкурсов для гуманитарных вузов, колледжей культуры и искусств, школ города Улан-Удэ и Республики Бурятия.

Апробация материалов исследования прошла на VI и VII международных конференциях «Интеллектуальный потенциал вузов на развитие дальневосточного региона России» (Владивосток, 2004, 2005).

Отдельные материалы работы были использованы автором при создании экспозиции выставки в театральном музее Русского драматического театра, а также в подготовке и издании юбилейных буклетов, посвященных 70- и 75-летию деятельности коллектива, в 1999 и 2004 гг.

Материалы исследования вошли в монографию «Русский драматический театр Бурятии: история и современность», находящуюся в печати. Некоторые положения диссертационного исследования отражены в четырех публикациях, общим объемом 2,6 п.л.

Положения, выносимые на защиту:

1. Возникновение театральной культуры и любительского театра усилиями местной интеллигенции - закономерное явление культурной жизни российской провинции XIX века.

2. Театр как часть русской художественной культуры в Бурятии отражает сложную динамику, соответствующую общим и особым процессам развития культуры республики.

3. Творческая деятельность театра советского периода отображает не только иерархию ценностей тоталитарной системы (приоритет партийно-государственной, революционно-патриотической и производственной тематики репертуара, господство единственного творческого метода - социалистического реализма), но и сопротивление тоталитаризму методами искусства (аллюзии, уход в камерность, психологизм, мелодраму, развлекательные жанры, детский и классический репертуар).

4. Деятельность Государственного русского драматического театра им. Н.А. Бестужева в постсоветский период характеризуется

чертами консерватизма ценностей в противовес явлениям маргинализации и варваризации культуры.

Структура диссертационной работы включает введение, три главы, заключение, список использованных источников, литературы и приложения.

ГЛАВА I
ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В ВЕРХНЕУДИНСКЕ
(XIX – первая четверть XX вв.)

1.1 Театр в культурно-историческом контексте

Искусствоведение имеет адекватный специфике изучения искусства научный инструментарий. И историческое, и теоретическое исследование театра в рамках традиционного искусствоведения использовало до недавнего времени «изоляционный» подход, что имело, несомненно, положительные стороны. Со временем в науке вызрела потребность вывести театроведение на просторы культурологического мышления, которое позволило бы увидеть непосредственные и опосредованные связи с другими областями культуры, исследовать театр в контексте системы, органической частью которой он является - художественной культуры общества.

История русского и советского театра знает множество примеров этой неразрывной связи, когда общественные идеи и культурные запросы решающим образом влияли на развитие сценического искусства. Потребность в углубленном системном анализе связей между искусством театра и условиями его социального бытования в настоящий период все более становится предметом активного обсуждения в науке о театре. Теоретико-методологическим принципам комплексного изучения театрального процесса посвящен ряд публикаций вышедших в последней четверти XX века ¹. Исходя из них ясно, что отдельные, часто противоречивые явления театральной жизни могут получить научное объяснение лишь при осмыслении общих тенденций в сфере культуры.

Доктор философии Н.А. Хренов констатировал, что в литературе по гуманитарной проблематике слабо разработана теоретическая рефлексия об искусстве XX века. На взгляд ученого, это связано с практикой искусства, которое в сложнейшую переходную для

¹ Наука о театре / отв. ред. А.З. Юфит.- Л.: ЛГИТМиК, 1975; Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1.- Л., 1975; вып. 2. Л., 1978; вып. 3. - Л., 1980.

культуры эпоху бесконечно дифференцировалось, дробилось, обособлялось, замыкалось или, наоборот, растворялось в идеологических системах столетия².

Комплексный подход к изучению театрального процесса имеет прочные традиции в отечественной науке о театре. Он дает возможность рассмотреть театрально-эстетические взгляды и направления в контексте движения общественной мысли. Искусство сцены анализируется как составная часть художественной культуры, развитие которой, безусловно, находит отражение в театральном творчестве. Такой подход требовал также осмысления организационно-экономического механизма театрального дела, тех управленческих предпосылок, которые оказывали воздействие на сценическое творчество.

Культурологический анализ искусства имеет особое значение. Культурологический и искусствоведческий подходы особенно сложно разграничить при исследовании художественного процесса, объединяющего искусство и его социальное функционирование. Исходным пунктом культурологического подхода к анализу художественных феноменов является определение специфики искусства в рамках культуры в антропологическом смысле, как совокупности ценностей, обычаев, нравов и традиций, характеризующих то или иное сообщество.

Отечественные ученые, очерчивая круг концепций культуры, отдают явное предпочтение тем, которые находятся в русле деятельностного подхода к генезису сущности культуры. Сложившаяся еще в Советском Союзе в 1960-е гг. деятельностная трактовка культуры, в философско-культурологических исследованиях 1990-х – начала 2000-х гг. по-прежнему определяет культуру как совокупность форм, способов, средств и результатов человеческой деятельности.

Существуют различные взгляды на взаимозависимость культуры и деятельности. «Культура представляется либо в виде совокупности (системы) определенных видов деятельности и ее результатов (М.С. Каган), либо как творческое содержание деятельности – духовные

² Эстетика и теория искусства XX века / Н.А.Хренов, А.С.Мигунов - М.: Прогресс-Традиция, 2005 С. 10.

ценности (Н.С. Злобин), либо как способ деятельности, ее технологии (Э.С. Маркарян, отчасти В.Е. Давидович и Ю.А. Жданов), либо как деятельность в форме всеобщего труда (В.М. Межуев), либо как общественная практика»³.

При всех различиях подходов и концепций российские философы и культурологи пришли к общему выводу, что по своей глубинной сущности культура есть самоосуществление человека, его бытия. Особое значение для развития российской культурологической мысли последнего десятилетия XX в. приобретают поиски новых путей к созданию общей картины социокультурной истории человечества. Культура (духовная) выступает как одна из главных движущих сил общественного развития.

В числе фундаментальных положений, которые отстаивают ученые, надо назвать следующие:

- о социальном характере культуры как формы человеческого бытия;
- о единстве духовной и материальной сторон культуры с приоритетом первенства первой над второй;
- о необходимости системного подхода к изучению культуры;
- о разнообразии культур;
- о социокультурном прогрессе как общем направлении исторического развития человечества.

Искусство – это результат индивидуально-неповторимого творческого процесса, основанного на принципе художественной интерпретации действительности, это нерасторжимое единство мимического начала и самовыражения художника. Являясь частью духовной культуры, искусство сосредоточивает в себе главные смысловые идеи времени, которые находят свое воплощение в оригинальных, художественно выразительных формах, созданных людьми, наделенными уникальной природной способностью, умением творить в форме художественных образов с помощью особых выразительных средств. Именно в творчестве выдающихся художников наиболее ярко отражается историческое время со всеми присущими ему проблемами и противоречиями. Изменения,

³ Культура и развитие человека: Очерк философско-методологических проблем / Под ред. В.П. Павлова. Киев, 1989. С.5-6.

тенденции, которые только зарождаются в обществе, осмысливаются и оцениваются творцами.

Искусство – явление в культуре не изолированное, находящееся в гуще духовно-ценностных форм, будучи социальным явлением, оно не может быть вне культуры, должно быть осмыслено в ее контексте. По выражению В.С.Жидкова, «искусство как подсистема культуры занимает в ней ключевое положение, являясь той результирующей, которая фиксирует совокупное влияние на человека всех прочих сторон и аспектов его жизнедеятельности»⁴.

Таким образом, результаты художественного творчества являются не только произведениями искусства, но и фактами культуры, так как они концентрируют в себе приметы своего времени, культурно-исторической эпохи, вбирают в себя черты господствующего мировоззрения, нравственных установок и оценок. Искусство не только аккумулирует в себе ценности морали, политики, права, науки, переводя их в художественные формы, а затем, экстраполируя на общественное сознание, специфическим образом воздействует на них, являясь наилучшим фактором диагностики здоровья общества. Активное воздействие искусства на общественное мнение возможно потому, что искусство направлено на эмоционально-чувственную сферу человека, более восприимчивую и отзывчивую, чем абстрактно-логические структуры.

Культура и ее подсистемы, в том числе и искусство, имея социальную природу, по структурной организации представляет систему открытого типа. Анализируя место художественного освоения мира в структуре человеческой деятельности и сущность художественного образа, М.С. Каган обосновывает тезис о том, что искусство выступает как центральная подсистема культуры и форма ее самосознания⁵. Современное искусствоведение базируется на принятой концепции полифункциональности искусства. Многообразные социальные функции реализуются в реальном культурном процессе. Полемика в отечественной науке о социальных функциях искусства, особенно острая в 1960-1980-е гг., позволяет

⁴ Жидков В. С. Культура в свете современных научных воззрений / Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. – СПб.: Алетейя, 2001. С.58.

⁵ Каган М.С. Социальные функции искусства. - Л.:Знание, 1978.

проследить тенденцию увеличения числа обнаруживаемых исследователями социальных функций искусства. Общепризнанными считаются функции – коммуникативная, эстетическая, гуманистическая, просветительская, аккумулирующая, компенсаторская, воспитательная.

Сложность проблемы осмысления социальных функций упирается в динамичность системы в реальной художественной жизни общества. Как подчеркивал Г.А. Праздников, «одни функции произведения (а также искусства в целом или отдельных его видов) усиливаются, другие ослабевают, затухают и вновь оживляются в иной ситуации»⁶. По мнению Е.А. Левшиной, общественное бытие искусства, как и все в жизнедеятельности человека и общества, обусловлено удовлетворением неких потребностей. Потребность в самовыражении заставляет Художника творить, и созданное им произведение само по себе никакими социальными функциями не наделено. Потребность в эстетическом наслаждении, духовном обогащении, познании, общении, рекреации, соединяясь вместе, заставляют человека общаться с искусством. Система ценностей социального времени выстраивает такие способы функционирования искусства, которые предопределяют исполнение искусством общественных задач, вытекающих из общего понимания категории культуры данным социальным временем. В соответствии с необходимостью выстраиваются механизмы поддержки художественной культуры, обеспечивающие реализацию нужных социальных функций, среди которых есть эстетические и неэстетические. Их актуализация зависит от «социального заказа». Например, после 1917 г. на первом плане оказывались функции не эстетические, но те, которые обеспечивали стабилизацию социальной структуры советского общества и гарантию сохранения власти политической элите.

Размышляя о динамике культурного развития, Ю.М. Лотман делает вывод, что для сохранения жизнеспособности она не должна потерять своего структурного двуединства – способности быть

⁶ Праздников Г.А. Нравственный смысл художественного творчества. Л., 1985. С.11.

одновременно единой и бинарной ⁷.

Искусство, одна из символических форм культуры, осваивает мир через систему образов. Художественный образ для того, чтобы быть доступным пониманию зрителя, должен обладать узнаваемой формой и при этом не терять своей уникальности. Под искусством понимают эстетическое мастерство и созданные благодаря нему произведения. Отличительной стороной искусства является не только его эстетическая, но и игровая природа. Игра издавна понималась как способ деятельности, связанный с развлечением, получением удовольствия. Психологи считают, что степень выраженности игрового начала является неотъемлемой частью творческого процесса во всех без исключения сферах человеческой деятельности. Известный голландский культуролог Й. Хейзинге своей книгой «Человек Играющий» подчеркивал, что для человека игра является важной формой его бытия, атрибутивным свойством его жизни. В различных видах и жанрах искусства есть свои специфические правила игры, обусловленные языком, изобразительно-выразительными средствами. Но, пожалуй, ярче всего игровая природа искусства проявляется в театре, творчестве актера. Не случайно театральное искусство занимает одно из центральных звеньев художественной культуры ⁸.

Петербургский актер, теоретик и педагог В.В. Сладкопечев, размышляя о природе сценического успеха, писал: «Главной приманкой является возможность присутствовать при игре, быть ее зрителями, ее возможными участниками, и то, что мы называем театральным представлением, есть особый вид общественной игры, временами возвышающейся до искусства, но и тогда в своей психологической сущности остающейся игрой, то есть деятельностью, не ставящей себе практических целей, деятельностью свободной, стремящейся к обнаружению самой себя» ⁹.

Споры о предмете и методах исследования театрального искусства, границах исследования и эффективности влияния теории и

⁷ Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992.

⁸ Хейзинга Й. Человек играющий/ Пер с нидерл. В.В. Ошиса. – М.: ЭКСМО – Пресс, 2001.

⁹ Цит. по кн.: Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое С. 133.

художественной критики на сложный и не всегда поддающийся аналитическому рассмотрению процесс творчества – одна из закономерностей развития науки о театре. Достижения театроведения общеизвестны. Изданы капитальные труды по истории русского театра дореволюционного и советского периодов, монографии о театральных коллективах, о творчестве драматургов, актеров, режиссеров, представляющих национальные театры многих народов страны, теоретические работы практиков сцены, театральные мемуары и обширная научно-популярная литература. Ведущие направления и проблемы театроведения определяются состоянием театрального искусства. Важнейшей задачей науки о театре стало его изучение идеологической, эстетической, нравственной роли, художественной ценности театрального искусства ¹⁰.

Исследование театра в рамках теории и истории культуры – это рассмотрение его в контексте развития художественной культуры, как процесса национального и локального масштабов, с выделением определенных этапов, научное обобщение фактов и установление закономерностей развития. Художественная культура, важной частью которой является театр, включает в себя все формы существования искусства от народного до профессионального художественного творчества. Целостное рассмотрение театра не только с исторической или искусствоведческой стороны, но и в культурологическом аспекте позволяет выявить логику культурного развития, динамику развития театра во взаимосвязи с культурно-историческими процессами жизни общества и политики государства.

Динамика культуры раскрывает характер, обстоятельства, причины изменений, происходящие в человеческом обществе, описывает стадии эволюции и культурно-исторического процесса, выдвигает критерии и на их основании оценивает действительность. В качестве главного мерила выступает гуманитарный вектор театральной культуры.

В конце XX в. в область научного познания вошел термин «театральная культура», подразумевающий все театральные процессы и их понимание обществом, художественное воспитание зрителя, развитие творческих способностей личности, их реализация в

¹⁰ Юфит А.З. Вопросы театроведения / Наука о театре. С.3-4.

социокультурном пространстве.

Каждая социальная эпоха формирует свое понимание театра, задает систему ценностей и трактовку его социальных функций, а следствием этого является формирование механизмов государственной и общественной поддержки. В разные исторические эпохи различны особенности бытования театрального искусства. В эпоху античности искусство театра, доставлявшее эстетическое наслаждение и духовное обогащение, рассматривалось как способ ретрансляции определенной идеологии. Государству–полису, заинтересованному в целях общественного согласия в потреблении художественной культуры, важно было приобщить как можно больше граждан к культурным ценностям, и потому поддерживались, прежде всего, те виды искусства, которые создают произведения, адресованные многим, среди них театральное искусство. Театральное дело было поставлено таким образом, что государство строило «театроны» (места для зрелищ) и помогало распространению театральных зрелищ, выдавая зрителю оболы для бесплатного посещения. Развитие театрального искусства (постановку спектакля) обеспечивали меценаты.

Со времен Возрождения духовное начало стало пониматься главным культурным рычагом, искусство расценивалось как высшая форма духовности, художники, в том числе и театральные деятели, были под опекой владетельных персон, которые олицетворяли и государственную власть. Владетели платили за создание произведений, однако организационные формы распространения культурных благ оставались неразвитой стороной бытования художественной культуры. В Европе театральное искусство представляли королевские театры, труппы под высоким покровительством, а также бродячие труппы.

Культурная политика России со времен Петра I была ориентирована в основном на интересы государства. В России впервые в мировой истории был создан государственный театр как особая организационно-правовая форма. В театре как казенном учреждении государственная служба актеров, их вынужденное совместное творчество сформировался особый феномен сценического ансамбля и русской психологической актерской игры.

Феномен русского театра в том, что в российской провинции он был духовным центром, вокруг которого концентрировалась культурная и художественная деятельность.

В XX в. в эпоху массовой культуры одной из значимых характеристик социально-культурной ситуации является приобщение населения к художественной культуре. Потребление культурных благ становится всеобщим и постоянным. Общение с искусством доступно каждому и является обязательным элементом структуры свободного времени. Культурный процесс прошлых веков – это скорее эмпирически складывающиеся модели, чем осмысленная стратегия. Динамика каждой из моделей отражает социально-культурную и социально-экономическую ситуацию эпохи. Со второй половины XX в. культурная политика вошла в ранг осознанно используемых механизмов общественного развития.

Во все времена взаимодействие искусства и политики имеет место. Во-первых, это политика государства в отношении искусства и его творцов: возможное ограничение свободы творчества, введение цензуры, выделение средств из государственного бюджета на развитие художественных институтов, во-вторых, это проведение идеологических установок через искусство с определенными целями.

Изучение функционирования театра предполагает целостное представление о его деятельности как социально-художественного организма. Еще В.Г. Белинский писал, что театр состоит из драматургии, собственно сценического искусства и зрителя. Такое деление определено сложной структурой театра. Каждая из трех частей является предметом самостоятельного исследования соответствующих разделов науки о театре. Вместе с тем, для более глубокого и универсального постижения закономерностей театрального искусства возможно и другое рассмотрение театра как объекта изучения, составляющими которого являются: производственно-творческий процесс создания художественных ценностей; продукт, результат производственно-творческого процесса; процесс восприятия этого продукта. В понятие «театральная жизнь» А.Н. Алексеев включил всю совокупность явлений и процессов, относящихся к «производству», «распространению» и

«потреблению» театрального искусства¹¹. Комплексный подход к исследованию театральной жизни обусловил включение в него театра как вида искусства и художественной деятельности, зрителя и системы связей между ними – критику, организацию театрального дела, социальные условия деятельности художника и т.д.

Задача историка театра, говорит известный немецкий ученый-театровед Макс Герман, это не изучение пьес, а изучение истории спектаклей¹². Один из основателей отечественного театроведения – филолог, историк литературы и театра, театральный критик А.А. Гвоздев, горячий пропагандист трудов М. Германа, развивая его методологические подходы, особо выделял самоценность сценической интерпретации драматургии. Зритель понимался А.А. Гвоздевым как важнейший элемент театра. Он выдвинул в центр науки о театре тезис «спектакль как таковой», имея в виду целостное видение спектакля как первоэлемента театра. Совокупность спектаклей, вступающих в тесное сопряжение и взаимодействие с публикой, составляет панораму социального функционирования театра, позволяет осмыслить движение театрального процесса в целом¹³.

Основа спектакля – драматургия. Анализ драматургии позволяет говорить о возможностях художественного творчества театра. Вместе с тем сценическое искусство есть самостоятельное искусство, живущее по своим собственным законам, которые не совпадают с законами жизни литературных произведений. О самостоятельности театра убедительно говорил Т. Манн. «Писатели находятся во власти некоей аберрации, некоего высокомерного заблуждения, когда рассматривают театр как орган или средство воспроизведения, как инструмент для исполнения, существующий ради них, и не видят в театре явления самостоятельного и по-своему творческого, - особого государства, где они со своей литературой не более чем гости и где эта литература становится лишь поводом и либретто для создания нового и по-своему волнующего художественного целого... Произведение искусства – это «спектакль», а текст – только основа

¹¹ Театр и молодежь: Опыт социологического исследования/ А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, В.Л. Владимиров и др. – М.:ВТО, 1979.

¹² Мокульский С.С. Изучение специфики театра / Наука о театре. С.45.

¹³ Гвоздев А. А. Театральная критика. Сб./ Вступ. Ст. И.И. Шнейдермана. Л.: Искусство, 1987.

для него... Театр слишком могуч, слишком своеволен, чтобы быть только слугою литературы»¹⁴. Соотношения между литературными произведениями и созданными на их основе театральными представлениями подвижны и гибки. Спектакль, где организующую роль играет литературное начало, – это словесный театр, т.е. искусство исполнительское. В сценическом представлении, созданном по тщательно разработанному режиссером сценарию, богатому пантомимической игрой и мизансценами, слово не является единственной основой спектакля, а драматургическая концепция может быть задана произведением недраматическим – повестью, романом, поэмой и т.д.

Таким образом, театральное искусство синтетично. В «зеркале сцены» оно объединяет сценическое существование актеров с литературой (драматургический текст), пластическими искусствами (сценография и световое художественное оформление), музыкальным искусством (музыкально-шумовая фонограмма). Наличие прямых связей (сцена-зал) и обратных (зал-сцена) делает сценическое искусство сферой, где зрители активно соучаствуют в сценическом действии. Это дало возможность К.С. Станиславскому справедливо заметить, что зритель – соучастник спектакля.

Вместе с тем, целью и образом жизни театра остается репертуар, элементами которого являются спектакли. Репертуар – театральное осмысление, отображение действительности, ее факт и своеобразный способ воздействия на нее. Репертуар значимым образом включен в поле зрения и анализа театральной критики, историков, социологов театра.

Исследование текущего репертуара позволяет проанализировать творческое состояние театра. Текущий репертуар – это вся совокупность произведений сцены, большинство из которых средние, проходные спектакли.

Художественную сторону спектакля составляет группа свойств: качество драматургии, уровень сценографии, музыкальная выразительность, активность постановочных средств, своеобразие художественных приемов, уровень актерских работ, глубина режиссерского решения, единство творческого ансамбля.

¹⁴ Манн Т. О себе, собственном искусстве / Статьи. Т.9, С.399-401.

Интегральной для этой группы ценностей служит оценка уровня художественной убедительности.

Театр – один из видов исполнительского искусства. Спектакль рождается в поле живого эмоционального общения актеров и публики и завершается с окончанием представления. Социальная жизнь спектакля – это его жизнь в публике, в его посещаемости и оценках. Именно отношение публики определяет роль и место театрального спектакля в жизни общества.

Театр жив непосредственностью общения с аудиторией. К этому обязывает сиюминутность живых эмоциональных контактов со зрителями. Театр не может не учитывать могучего влияния смежных искусств. Десятилетия соседства с кинематографом, который все совершеннее предьявлял на экране иллюзию неподдельно движущейся жизни, обзаводился звуком и цветом, театр, сохраняя исконные преимущества театральности, перенимал подходящие ему открытия, как например приемы монтажа. Еще одним стимулятором современного театрального процесса стало телевидение. Оно изменило место актерской профессии в обществе, вовлекло ее в каждодневный быт всех и каждого.

Утрата духовного лидерства театра среди широкой аудитории в современный период фиксируется многими исследователями. Существенную роль в снижении интереса к театру сыграло несколько факторов, таких как распространение средств массовой коммуникации, в том числе усиление влияния телевидения, количественный рост эстрадных шоу, вызвавших перемещение зрительских ориентаций.

Становление и формирование советского театра шло параллельно с утверждением приоритета режиссера, а также с приходом в театры новых, эстетически слабо подготовленных зрителей с непредсказуемым восприятием, существенно влияющим на «язык» спектакля и на всю сценическую эстетику. Режиссер осмыслился как создатель художественных ценностей, носитель и генератор идей, движущая сила процесса.

Итак, искусство театра как специфическое средство познания и оценки человеком мира наиболее разносторонне и комплексно отражает представления человека о мире, воспринимаемом им сквозь

присущую ему координатную мировоззренческую сетку, дает комплексное представление о «жизни человеческого духа», по точному выражению К.С. Станиславского.

Компенсаторность театрального искусства, требующая развитых способностей восприятия, имеет в значительной мере элитарный характер. В разные исторические периоды театр имел в социуме разный удельный вес. Он неустанно развивается в поисках соответствий обновляемому социальному опыту.

Социальная жизнь спектакля – это его жизнь в публике, в ее посещаемости и оценках. Именно отношение публики определяет роль и место театрального спектакля в жизни общества. В историко-культурном контексте театр правомерно рассматривать как художественный институт, осуществляющий важнейшую социокультурную коммуникативную миссию – полифункциональный диалог человека и общества. Коммуникативная функция театра, отвечающая природной потребности человека в живом, непосредственном общении, во многом определяет значение театра и как социального института, и как вида искусства, в котором гражданское и эстетическое содержание времени воплощается в образе, в судьбе живого, действующего человека.

Театр оснащает публику житейским опытом, общественно значимыми ориентирами, системой ценностей, моделирует социальное поведение, эмоциональным воздействием способствует образованию социальной консолидации в принятии (или непринятии) определенных норм, идеалов и тем самым выполняет важную регулятивную роль в жизни общества, укрепляет его целостность, формирует в общественном сознании картину мира. Таким образом, он справедливо рассматривается как одно из средств социализации личности.

Проблемы истории советского общества, культуры, искусства стали предметом не только острых научных дискуссий, но также ожесточенных политических споров. Различные силы и движения пытаются найти в советском периоде истории культуры и искусства аргументы в защиту своих позиций. Постсоветский период в истории общества и культуры также требует своего научного осмысления.

С приходом к власти в 1917 г. отечественные марксисты горячо

спорили о том, как «управлять делами культуры». Принятая советским государством новая культурная политика определила функциональную направленность искусства. В 20-30-е гг. в сфере культуры и искусства происходили сложные и противоречивые процессы. В революции проявилась одновременно и разрушительная, и созидательная сила. Вызванная революцией к жизни стихия разрушения нанесла ощутимый удар по православной культуре. Вместе с тем творческая энергия русского культурного возрождения способствовала появлению в начале 20-х гг. прошлого века многих новых художественных течений, школ, творческих организаций.

В.П. Конев отмечает, что «огосударствление всей общественной жизни, начавшейся в 20-е гг., и в культуре, и в театральном деле выразилось в таких атрибутах, как централизованное планирование и финансирование, контроль, установление «пропорций», «темпов развития», унификация, бюрократизм, монополизация творческой и просветительской деятельности»¹⁵.

С момента своего существования тоталитарное государство создает свою художественную культуру, которая становится частью тотальной системы. Тоталитаризм – целостная, политическая, идеологическая и организационная структура, подминающая под себя экономические формы хозяйствования. Тоталитарные режимы прежде всего идеологические системы. В идеологии тоталитаризма настоящее превращается в строительный материал для будущего, вместе с носителем – человеком. Целью всякого тоталитарного режима является воспитание нового человека, изменения человеческой натуры, так как подвергаются отрицанию все ценности прежней культуры. Все, что находится за гранью «классовых интересов пролетариата» подлежит слому. Такова была идеология Пролеткульта, отрицавшее культурное наследие, за исключением тех произведений, в которых обнаруживалась связь с национально-освободительным движением. Так в 20-30-е гг. происходит разрушение преемственности культур. Несмотря на прекращение существования Пролеткульта, установка на избирательное отношение, предшествующее культуре, осталось.

¹⁵ Конев В.П. Советская художественная культура. Новосибирск: Новосибирский гуманитар. ин-т, 2001. С.34-35.

В культурной жизни 20-х гг. дискуссии об отношении к культурному наследию прошлого и о том, какой должна быть новая культура заняли важное место. Сторонники левых течений считали необходимым отказаться от буржуазной культуры, создать нечто абсолютно новое вне исторических и культурных традиций. Представители авангарда считали, что искусство является средством преобразования социальной действительности и воспитания нового человека. Идея «ковки нового человека» средствами литературы и искусства была одной из центральных в дискуссиях творческой интеллигенции 20-х гг.

Идея политического руководства искусством появилась в ответ на потребность тоталитарной системы в создании единого образа мира. По сути своей культура была массовой.

Фундаментальная концепция создания нового человека в дальнейшем стала главной задачей советской культуры. Однако в вопросе о выразительных средствах и формах новой культуры правящая партия сделала выбор в пользу традиционализма и реализма, директивным порядком запретив эксперименты в этой области. В 1932 г. и социалистический реализм был объявлен единым и обязательным художественным методом для советской литературы и искусства, утвержденным в качестве догмы с такими критериями как простота, доступность, народность, партийность.

Принцип партийности являлся основополагающим в социалистическом реализме и социалистическом искусстве. Этот принцип означал участие художника в революционном общественно-историческом движении. Участвовать в строительстве нового общества художники должны были чуть ли не буквально. Сталинским изобретением была посылка целых бригад литераторов на новостройки под лозунгами: «Лицом к производству!», «На фабрики и заводы!»¹⁶. Театральные деятели в период постановки спектаклей тоже считали себя обязанными «непосредственно» участвовать в жизни страны, выезжая в поля и цеха.

Главным для социалистического искусства является возвеличивание человека, прежде всего пролетариата, воспевание его созидательной деятельности, показ активного преобразования

¹⁶ Там же. С. 165-197

действительности трудящимися массами по законам красоты.

Мифологизм как сущностный признак нашел свое воплощение в образах советского искусства. Миф вырастает из самой социалистической действительности, в которой уже содержались его черты. В советском искусстве вымысел и действительность лишаются своего традиционного противопоставления. Отражение настоящего осуществляется с точки зрения будущего (коммунизма). Тоталитарное искусство требовало устремленности в будущее, фантазии, яркости, преувеличения, обобщенных трактовок и динамических форм. Причем утверждалось, что будущее уже содержится в настоящем, осуществляясь в отдельных явлениях. Утверждался принцип тождества идеала в искусстве и в жизни. Искусство отражало идеалы (мифы), создавались художественные мифы о счастливой жизни народа, о вождях, их роли в исторических событиях, об истории, о революции, Гражданской войне, Великой Отечественной войне, о новом человеке и т.д.

Система требовала воспроизведения не реальности как таковой, а социалистической реальности, сконструированной властвующей идеологией. Драматурги придумывали конфликты и сюжеты, в которых сталкивались плохое с лучшим, новаторы с консерваторами, хорошие производственники с плохими, отсталые отцы с передовыми. Жизнеподобие понималось как отражение жизни в формах самой жизни, как «реализм формы», «максимальная конкретность и жизненная выразительность явлений и характеров». Жизнеподобное отражение и воспроизведение действительности занимало особое место в деле соцреалистического мифотворчества и входило в политико-эстетическую программу режима.

Критерием эффективности, результативности и функционирования искусства в тоталитарном обществе с точки зрения режима являлось то, что дает миллионам трудящихся, всему народу. Поэтому настоящее искусство должно быть доступно для всех, понятно миллионам, рассчитано на массового «потребителя». Наряду с классовым содержанием, доступность искусства массам становится критерием оценки художественных произведений.

Тотальный идеологический контроль системы над искусством осуществлялся через разные каналы: постановления ЦК, резолюции

пленумов и съездов партии, партийную печать. В специализированной форме он осуществлялся двумя институтами – художественной редактурой и цензурой. Как неотъемлемый компонент практики любой государственной системы, заботящейся о своей безопасности, цензура на сферу культуры, в значительной степени литературы, театрального искусства существовала до революции в царской России, но масштабы и глубина проникновения были несопоставимы. Цензура в искусстве имела политико-идеологический характер.

На страницах периодической печати анализ театральной жизни уступал место однозначным политизированным оценкам, директивным идеологическим указаниям, критические публикации советского периода за редким исключением не позволяют сегодня реконструировать спектакли той поры, полно воссоздать театральный процесс в своем последовательном движении. Таким образом, во главу угла ставился идеологический характер оценки художественных произведений, а не художественно-стилистические или жанрово-тематические особенности, подчеркивавшие неординарность взгляда, нетрафаретность образа.

В советский период существовало два типа ориентаций деятельности театра – создание значимых художественных ценностей и культурное обслуживание. Традиционное в советский период управление творчеством и распространением произведений искусства путем директивного вмешательства, так называемая репертуарная политика, сдача и прием спектаклей театра комиссиями вышестоящего органа управления культурой приводило к грубым деформациям художественной жизни общества. Анализ социокультурных процессов показывает сложность и противоречивость зависимости творчества от воздействия политики. Эпохи социальных кризисов порой порождали великое искусство, а общественное благополучие и вседозволенность нередко лишали художников продуктивных творческих импульсов.

Исследование театра в социокультурном контексте предполагает рассмотрение отношения государства и театра как института, государства и художника, общества и личности.

Идеологическую и политическую динамику общества отражала репертуарная политика, трансформация литературно-театрального

героя. Оптимистическая установка советского искусства обуславливала его тематическую ограниченность. В глобальном плане основной темой была тема революционных преобразований в различных его сферах: политической, духовной, экономической, нравственной, культурной и т.д. В конкретном плане главной, ведущей была тема труда. Второй по значимости была революционная тема. На последний план отошла тема простых человеческих отношений (личных, семейных, бытовых). Она рассматривалась как гибельная опасность для искусства. Слабость, душевная открытость, благородство, милосердие, признание ценности любой жизни, уважение к внутренней личной жизни человека - все это отрицалось, либо трактовалось как мелкотемье, мещанство. Произведения, в которых поднимались эти темы, запрещались, либо подвергались уничтожающей критике.

В 20-30-е гг. новым героем-лидером, строителем новой жизни становится «руководящее лицо», комиссар, парторг, происходит оттеснение интеллигенции на периферию социальной и духовной жизни. Идея «социальной перековки» старой интеллигенции и других несознательных «элементов» становится одной из центральных в драматургии и театре. Все эти мотивы отразила советская драматургическая классика: «Шторм» В. Билля-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, «Аристократы» Н. Погодина.

Идеологический монополизм выхолащивал эстетику театра, упрощал образы героев и сценические выразительные средства. Сюжеты пьес интерпретировались театром, прежде всего в плане событийно-оценочном, характер героя раскрывался преимущественно как социально-производственная функция, как носитель однозначно положительного или отрицательного заряда. Герои произведений выступали как иллюстраторы темы, идеи произведения. Сценическое существование персонажей и их поступки обуславливали социально-ролевые, должностные функции.

Художественные достижения театра в 30-50-е гг. в основном связаны с интерпретацией классики и лишь в отдельных случаях реализовывались в современных советских пьесах того времени. В

период «оттепели», после XX съезда КПСС в театре была сделана попытка поколебать прочность идеологического официоза. На сцену вышел новый герой, жизненно достоверный характер человека - носителя ценностей и убеждений, не вписывающихся в систему классово-идеологических нормативов. Таковыми были герои пьес В. Розова, А. Арбузова, А. Володина.

Историки театра отмечают, что в 1950-е гг. наметился распад советской культуры. Драматургия А. Вампилова, Л. Петрушевской, А. Галина, В. Арро в 1960-1980-е гг. отразила углубляющийся духовный кризис общества в целом, его социально-психологическую напряженность, она выдвинула на авансцену героя - носителя раздвоенного, раздираемого противоречиями сознания.

Театральная афиша начавшейся в 1985 г. «перестройки» показала противоречивость репертуарных тенденций, несоответствие репертуара декларируемым идеологическим установкам. В социально-экономических и политических условиях к. 1980-х – 1990-х гг. влияние идеологических командно-управленческих факторов на жизнедеятельность театра заметно ослабло, зато резко усилилось воздействие факторов творческих, зрительских, коммерческих, что проявилось в открытии «малых сцен» и студийных театров. В условиях кризиса советской системы и перехода к рыночной экономике многие театры стали тиражировать малохудожественную драматургию, воспроизводившую сложившиеся клишированные образцы.

Таким образом, анализ формирования и эксплуатации репертуара как процесса взаимоотношений театра и его аудитории, на наш взгляд отражает не только творческий потенциал, состояние творческих структур театрального организма, но и выявляет изменения в организационно-административных структурах театра, в работе механизмов управления, фиксирует динамику развития профессионального театра. Внимание к социальному функционированию искусства позволяет рассматривать творческие проблемы не сами по себе, а сквозь призму объективных факторов, обуславливающих создание художественных произведений. Сегодня преодолевается традиция раздельного рассмотрения вопросов творческих и организационно-экономических.

Один из известных российских ученых-социологов Л.Г. Ионин отмечает, что Россия в течение XX столетия дважды пережила социокультурную трансформацию, определяя ее как две волны культурной колонизации. В эпоху сталинского тоталитарного режима в стране устанавливается культура групповой жизни, или репрезентативная моностилистика культура, элементы которой (убеждения, оценки, идеология и т.д.) обладали внутренней связью, активно или пассивно принимались всеми членами общества. Моностилистика культуре соответствовали предписанный канон, нормы, правила и соответствующий способ поведения, выражения.

Анализируя советский политический канон, Ионин выделяет три основных принципа, характеризующие его: целостности, иерархии и целенаправленности. В соответствии с первым принципом «политическая система была единой и неизменной повсюду вплоть до самых дальних ее уголков»¹⁷. Принцип иерархии задавал действие системы на всех уровнях и ячейках, принятые решения на самом веру равномерно и равнообязательно распространялись по всей системе. Третий принцип ориентировал систему на будущее – (коммунизм при Хрущеве, «реальный социализм» при Брежнев).

К характеристике (категориям) моностилистика культуры Ионин причисляет: наличие специализированных экспертов и создателей культуры, канонизация жанров и стилей культурной деятельности, строго определенный порядок реализации явлений культуры согласно нормам доминирующего мировоззрения и других форм культуры, тотальный характер моностилистика культуры, исключение «чуждых» культурных элементов и телеологичность.

По определению современных культурологов XX век прошел под знаком столкновения между революционностью искусства и стремлением контролировать его развитие не только со стороны властных структур, но и со стороны большинства населения, ориентированного на массовую культуру. Соединение культурной политики и художественного процесса вполне закономерно, ибо управлять можно именно социально-культурными процессами, а не

¹⁷ Ионин Л.Г. Социология культуры - М.: Издат. Дом ГУ-ВШЭ, 2004. С. 218- 219.

художником, творчеством или искусством как таковым¹⁸.

Анализируя сакральность советской культуры, Л.Г. Ионин приходит к выводу, что культурные факторы «практически всегда и везде оказывались более сильными и более эффективными, чем соображения хозяйственной, экономической целесообразности...». В результате логика моностилистической культуры входила во все более глубокий конфликт с экономической реальностью и, «поскольку приоритет всегда отдавался первой, советская экономика в конце концов пала жертвой советской культуры, а не наоборот, как это считается обычно...»¹⁹.

Начало перестройки стало временем возникновения стилевого разнообразия в российской культуре. Смена парадигм развития идеологической, политической, духовной жизни, вызванной идеями перестройки, была обозначена резким смещением в общественном сознании социальных, культурных художественных представлений, еще недавно считавшихся основополагающимися, фундаментальными, обеспечивающими устойчивость советского образа жизни.

Характеристики полистилистической культуры во многом задаются оппозиционно к моностилистической. Это деиерархизация, деканонизация, неупорядоченность, детотализация, эзотеричность вместо официального консенсуса, негативность и атеология, т.е. «отказ признавать какую-либо цель развития культуры, общества, цель жизни, человеческого существования вообще»²⁰.

Такое понимание входит в полное противоречие с традиционными представлениями об управлении, которое долго основывалось на директивное вмешательство в творчество и в распространение произведений искусства (издательская, репертуарная политика). Это вело к грубым деформациям художественной жизни общества, которые рано или поздно давали о себе знать острыми кризисными ситуациями. Прямое же воздействие на социально-культурные процессы, по мнению многих ученых ввиду их сложности и внутренней противоречивости и вовсе противопоказано, поскольку

¹⁸ Розин В.М. Культурология. - М.: Издательская группа «Форум-Инфра-М», 1998. С.206-218.

¹⁹ Ионин Л.Г. Социология культуры. С. 235-240

²⁰ Там же. С.245-247

приводит оно чаще всего к противоположным результатам.

Выводы. Таким образом, в постижении мира и человека художественная культура занимает одно из важнейших мест. Под художественной культурой понимается вся система социального бытования искусства. В рамках художественной культуры рассматриваются в совокупности явления искусства и общение с ним, создание произведений и их потребление. Нередко понятие «искусство» отождествляется с понятием «художественная деятельность», в результате которого возникает художественное произведение. От изучения самих художественных произведений мы переходим к описанию движения, непрерывных условий создания, социального бытования и функционирования этих самих произведений.

Резюмируя изложенное, необходимо отметить, что «художественный процесс включает в себя решительно все явления художественного творчества: и выдающиеся, и относительно «скромные», и даже незначительные и посредственные...»²¹. В контексте исследования проведенного по данной теме эта точка зрения А.Я. Зися нам представляется особенно важной.

1.2 Театр в общественной и культурной жизни Верхнеудинска (XIX в. – 1917 г.)

Театральная карта российской провинции обширна. В нее входят театры с вековой историей городов центральной России (Ярославль, Калуга, Нижний Новгород) и Сибири (Тобольск, Омск, Красноярск, Иркутск). После Октябрьских событий 1917 г. ее дополнили театры дальних регионов (Забайкалье, Сахалин, Хабаровский край, Амурская область). В рамках государственной политики советской власти и ленинской программы культурной революции они были призваны повысить культурный уровень окраин страны.

Открытие русских театров в национальных автономиях Бурятии, Марий Эл, Татарстана, Хакасии предшествовало и способствовало созданию своих профессиональных национальных театральных

²¹ Зись А.Я. Философское мышление и художественное творчество/ ВНИИ искусствознания. - М.: Искусство, 1987. С.48.

коллективов. Русские театры национальных автономных республик своей деятельностью обогащали не только культурную жизнь их жителей, но и бытование всего отечественного сценического искусства как советского, так и современного постсоветского периодов.

Государственный Русский драматический театр Бурятии ведет свою историю с конца 1920-х гг. В истории становления и развития он похож на многие русские театры других национальных республик, появившиеся в то время. Руководство Бурят–Монгольской автономной советской социалистической республики, стремясь поднять культурный уровень населения за счет развития художественного творчества (народного, профессионального), в том числе и театрального, понимало, что в первую очередь необходимо создать в столице республике Верхнеудинске (ныне Улан-Удэ) профессиональный русский театр. Решение вопроса упрощалось тем, что гастролировавшие по Транссибирской магистрали многие театральные труппы из центра с готовым репертуаром, со сложившимися традициями, останавливались в Верхнеудинске, чтобы следовать дальше. Необходимо было оставить в городе один из таких коллективов на более длительное время, чтобы на его базе создать постоянный стационарный театр. Вместе с тем, открытию профессионального театра предшествовал долгий процесс создания необходимых историко-культурных предпосылок, подготовивших такое важное событие.

Театр – явление города. Культурную функцию город обретает с течением времени, «в процессе складывания городского сообщества, экономической системы, с обретением городом своего «лица»...»²². В структуре городской культуры театр является одним из важнейших художественных институтов, для возникновения которого должны сложиться определенные социально-экономические условия и культурные потребности.

Верхнеудинск развивался под воздействием географических и экономических факторов, изменения административно-территориального деления региона так же оказывали влияние на его

²² Паликова Т.В. Культура городов Прибайкалья (вторая половина XIX – 1917 г.) - Улан- Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, Ч. I. 1999. С. 8.

положение. Социально-экономическое развитие региона наложило отпечаток на своеобразие процессов развития культурной среды Верхнеудинска. Основанный в период освоения Сибири Удинский острог (1666), а затем Удинский город (1689-1730) долгое время существовал лишь как оборонительный и перевалочный пункт в торговле между Россией и Китаем. В 1783 г. Верхнеудинску, как важному торговому центру, была придана административная значимость уездного города, ставшего в 1851 г. центром Верхнеудинского округа Забайкальской области ²³. Изменения административного статуса повлекли за собой увеличение населения, оживление процессов становления и развития городской культуры. Более медленное развитие Забайкалья и его городов связано с географической удаленностью от центра, экономической отсталостью края от ведущих индустриальных и культурно развитых городов страны.

Медленный темп развития экономической жизни края и Верхнеудинска сказывался на характере роста численности населения, его социальной структуре. С административными функциями Верхнеудинска было связано сосредоточение в нем чиновников дворянского происхождения. Население города большей частью росло за счет переселявшихся на неосвоенные земли крестьян из центральной части России, беглых казаков. Один из отдаленных регионов страны – Забайкалье было местом каторги и ссылки. Это наложило отпечаток на социальный и демографический состав населения региона. В конце XVIII века увеличение русского населения в регионе было связано с насильственным переселением старообрядцев (семейских).

В конце 1780-х гг. в связи с присоединением Приамурья значение Верхнеудинска как перевалочного пункта усилилось, в нем стали устраиваться два раза в год ярмарки с многомиллионными оборотами, куда потянулись купцы, а затем бродячие цирковые артисты, устраивающие увеселительные балаганы – единственные на тот период зрелищные представления.

Просветительские реформы в стране в XVIII в. и увеличение

²³ Улан-Удэ: история и современность / Составители А.Б. Иметхенов, Е.М. Егоров. – Улан-Удэ: Издательство БНЦ СО РАН, 2001. С. 50-78

городского населения привели к росту грамотности и открытию в Верхнеудинске первой начальной школы (1797 г.)²⁴. С просветительскими реформами связан приезд в Верхнеудинск известных деятелей российской культуры и науки в конце XVIII – первой половине XIX вв. – врача и ученого И.Ф. Ресслейна, этнографа, путешественника и натуралиста М.М. Гендештрома.

Распространению в Забайкалье просвещения и культуры также способствовали политические ссыльные, начиная от декабристов. Проживавший в Верхнеудинске с 1827 г. декабрист А.Н. Муравьев вел знакомство с купцами А.М. Курбатовым и Г.А. Шевелевым²⁵. Декабристы были близко знакомы с известным в Верхнеудинске врачом А.И. Орловым (1802-1851 годы). По воспоминаниям петербургского военного инженера и поэта А.И. Штукенберга, приезжавшего в Верхнеудинск, дружба А.И. Орлова с Н.А. Бестужевым и другими декабристами оказала на него самое благотворное влияние. Вместе с Б.П. Паршиным Александр Иванович издавал рукописный журнал «Кяхтинский литературный цветник» и газету «Кяхтинская стрекоза», а затем, переехав из Кяхты в Верхнеудинск, наладил выпуск рукописного журнала «Метляк». А.И. Орлов занимался сочинением пьес, одна из которых была поставлена на любительской сцене в Иркутске (1846 г.) и имела большой успех у зрителей²⁶.

По мнению историков, из «славной когорты декабристов именно «селенгинские поселенцы» Бестужевы оказали наибольшее влияние на изучение и преобразование края. В доме братьев Бестужевых в Селенгинске была создана первая в Восточной Сибири картинная галерея. Декабристы учили грамоте местное население, изучали местный быт и культуру бурятского народа. Под их влиянием выписывались газеты и журналы, шло приобщение к наукам и

²⁴ Ким Н.В. Очерки истории Улан-Удэ. Бурятское книжное издательство. Улан-Удэ, 1966. С. 68.

²⁵ Чечева А. Декабрист А. Н. Муравьев – опыт исторической биографии. Материалы конференции «Актуальные проблемы истории и культуры народов Азиатско- Тихоокеанского региона». Изд-во ФГОУ ВПО ВСГАКИ. - Улан-Удэ, 2005. С. 548.

²⁶ Ким Н.В. Воспоминания А.И. Штукенберга о ссыльных декабристах. Тезисы докладов. - Улан-Удэ, Селенгинск, 1991. С. 31.

просвещению, прививался интерес к литературе²⁷.

Немаловажное значение для формирования культурной среды имели литературные салоны, появившиеся в городах Забайкалья только в 1840-1850-е гг. Сугубо дворянское явление культурной жизни к. XVIII- начала XIX вв. с течением времени привлекло и представителей разночинной интеллигенции, особенно в провинции. Н.А. Бестужев, большой поклонник искусства театра, создавая вокруг себя культурную среду на поселении в Селенгинске, избрал себе в помощники литературу и считался признанным рассказчиком и чтецом. Он был одним из первых активных организаторов литературно-музыкальных вечеров. Возможно, на этих вечерах бывали и верхнеудинские купцы²⁸.

Таким образом, русская культура пришла в забайкальский регион вместе с просветительскими реформами и политической ссылкой. Своеобразие социокультурного развития региона заключалось в бытовании и взаимовлиянии двух культур – бурятской и русской, связанное с вхождением бурят, живших на территории Забайкалья, в состав Российской империи в XVII в. Традиционная культура коренного бурятского народа представляла собой фольклорные формы и профессиональное буддийское культовое искусство²⁹.

В первой половине XIX в. театр в России имел уже значительные традиции. Наряду с различными театрализованными представлениями во время народных гуляний, издревле существовавшими на Руси, в середине XVIII века на основе любительской группы ярославских артистов во главе с Ф. Волковым возник первый русский публичный театр в Петербурге. Дальнейшее распространение театрального искусства происходит как за счет частной, так и государственной инициативы. Во второй половине XVIII в. театры открываются в губернских городах, в связи со стремлением Екатерины II укрепить свое влияние среди провинциального дворянства. В первое десятилетие XIX в. появилось значительное число крепостных

²⁷ Евдокимова С.В. Влияние декабристов К.П. Торсона, Н.А. и М.А. Бестужевых на общественную жизнь Селенгинска. Бестужевские чтения. Тезисы докладов конференции. -Улан-Удэ, Селенгинск, 1991. С.7

²⁸ Дележа Е.М. Роль Н.А. Бестужева в зарождении театральной культуры Забайкалья. Тезисы докладов. - Улан-Удэ, Новоселенгинск, 1991. С. 40-41.

²⁹ Ким Н.В. Очерки истории Улан-Удэ. Бурятское книжное издательство. С. 75.

публичных театров. Дальнейшая растущая популярность театрального искусства привела к тому, что на смену крепостному театру приходит «вольный театр» - государственный (казенный) и частный. Существование театров определялось потребностями зрителей. Театры могли существовать только в тех городах, где был необходимый контингент театральной публики. В период общественного подъема в стране, к концу 50-х – началу 60-х гг. XIX в. драматический театр оценивался как один из важнейших духовных центров страны.

Театр был призван распространять художественные эстетические понятия и передовые идеи. Особенно значительна эта просветительская функция театра по отношению к средним и низшим слоям населения. Широкий общественный интерес нашел выражение в популяризации сведений о театре, много писали о театре газеты, журналы, освещая значительные стороны театральной деятельности – административное управление, репертуар, искусство актеров. Значительно увеличилось количество театров, более 50 губернских и областных центров постоянно посещали профессиональные театральные труппы. Во многих губернских городах существовали постоянные театры с сильным актерским составом, например, в Харькове, Казани, Киеве, Одессе, Воронеже, Нижнем Новгороде, Астрахани, Саратове³⁰. В 1850 г. в губернском городе Иркутске тоже был создан свой профессиональный театр.

В 1840-1850-х гг., по мнению краеведа Е. Петряева, в Верхнеудинске появилось свое «культурное гнездо», одной из центральных фигур кружка местной интеллигенции которого был краевед, педагог, литератор Д.П. Давыдов, считающийся автором песни «Славное море, священный Байкал». Деятельность этих людей способствовала созданию нового «пространства» культуры, оказывала влияние на духовную жизнь города и его жителей³¹. Большой вклад в развитие города и его культуры внесло купечество, видным представителем которого был преуспевающий коммерсант А.М.

³⁰ Яковкина Н.И. История русской культуры: XIX век. - СПб.: Изд-во «Лань», 2000. С.249, 527-528..

³¹ Петряев Е. Впереди огни. - Иркутск, 1968. – С. 190-193.

Курбатов (1800-1874)³².

Во второй половине XIX в. в силу социально-экономических условий уездный по статусу город Верхнеудинск отставал от других городов региона, губернского города Иркутска и ставшей областным центром Читы, до того значительно уступавшей другим городам Забайкалья. В Верхнеудинске с населением около 3,5 тысяч человек функционировали только 3 школы, в которых обучалось менее 100 детей. Другим примером, являлось возникновение местной периодической печати. Газета «Восточное обозрение» издавалась в Иркутске, «Кяхтинский листок» выходил в Кяхте. Книжного магазина также не было. Из Петербурга газеты шли больше месяца, терялась свежесть новостей. Лишь в течение нескольких месяцев 1882 г. иногда выходил листок-бюллетень телеграфного агентства. Первая газета «Верхнеудинский листок» появилась только в 1905 г. Просуществовав немногим более года, она была закрыта властями³³. Условий для появления ни профессионального, ни любительского театра не было, тогда как в соседней Чите в 1863 г. состоялся первый спектакль любителей.

С 1870-х гг. до февраля 1917 г. культурная жизнь и быт населения Верхнеудинска испытывали на себе воздействие различных социально-экономических факторов. Ускорила динамика развития города, который в 1870-е гг. все более активно входил в орбиту развивающегося всероссийского рынка. Об этом свидетельствовали открывшиеся полукустарные заводы и небольшие ремесленные мастерские, к 1880 г. в Верхнеудинске работали 5 предприятий. Все изменения внутривластной жизни России, без сомнения, оказывали определяющее влияние на социокультурные процессы города.

Общественный быт и культура городского населения носили сословный характер. В этот период в городе преобладало русское население, но было немало евреев и несколько татарских семейств, проживали здесь поляки-повстанцы, отбывавшие ссылку за польское восстание в 1862 г. По сословиям и роду деятельности основную

³² Ким Н.В. Очерки истории - Улан-Удэ. Бурятское книжное издательство, – С. 77-79.

³³ Там же. С. 70, 84.

массу составляли мещане, жители распределялись на чиновников, военных, купцов, мелких торговцев, духовенство и казаков. Мещане, занимавшиеся земледелием, рыболовством, ремеслом и извозом, являлись главной опорой городского самоуправления³⁴. Коренным городским сословием являлось и купечество. Город разрастался и строился за счет богатевших купцов. Однако большой пожар в 1878 г., уничтоживший более трех четвертей построенных зданий, не мог не сказаться на культурной жизни города.

По воспоминаниям старожилы, врача М.В. Танского в Верхнеудинске в 70-е гг. XIX в. «основная масса населения города была безграмотной, воскресных и вечерних школ для народа не существовало, а попытки их создания заканчивались неудачно»³⁵. Был открыт лишь небольшой клуб, организованный на дому учителем уездного училища М.П. Павловым, но он просуществовал недолго. В обычные дни в культурной жизни Верхнеудинска наблюдалось затишье. В Общественном собрании, помещавшемся тогда в небольшом доме на Большой улице (ныне ул. Ленина) в дни праздников устраивались елки для детей, деньги на эти мероприятия собирались по подписке. На Пасху на базарной площади устраивали карусель, различные балаганы с увеселениями, как бывало на ярмарке.

Динамика процессов культурного развития города прослеживается на примере гастролей артистов, остановка которых для выступления связана с наличием необходимых условий, таких как помещение, зрительская потребность, финансовые возможности. Выступления гастролерующих артистов в Верхнеудинске в 1870-1880-е гг. были явлением нечастым. Среди немногочисленных сведений, дошедших до нас, во время гастролей через Сибирь на Дальний Восток по одному концерту дали флейтист Тершак и знаменитый пианист Рейзенауэр, дважды со своими представлениями выступил известный фокусник Роберт Ленц³⁶. В 1888 г. в Верхнеудинске выступал известный итальянский дрессировщик Л. Гоцци, а в 1889 г. артисты Иркутского театра. В конце XIX в. не только отдельные артисты, но и гастрольные труппы все чаще

³⁴ Улан-Удэ: история и современность. Издательство БНЦ СО РАН, 2001. С.79-84.

³⁵ Танский М.В. Странички из прошлого Улан-Удэ. Бурятское книжное издательство. -Улан-Удэ, 1966. С 23-25.

³⁶ Там же. С. 25.

останавливаются в небольшом уездном городе. Весной и летом 1898 г. выступала в Верхнеудинске труппа украинских артистов под руководством К.П. Мирославского и И.И. Яворского в составе 38 человек. И хотя условия для показа спектаклей были неблагоприятные, все же спектакли «Наталка-полтавка» И.П. Котляревского, «Ой, не ходи Грицю тай на вечерници» и другие «вызывали искренний интерес у местного населения».

Для верхнеудинской интеллигенции гастроли профессиональных артистов становились культурным событием. Впрочем, в Забайкалье нередко появлялись и халтурщики от искусства, рассчитывающие на щедрость неизбалованных сибиряков. Но подобные выступления вызывали критику прессы и холодный прием публики.

Отличительной особенностью становления театральности как особого эстетического принципа, как существенного фактора культуры городов Прибайкалья и Забайкалья являлось позднее зарождение профессионального театра, в силу чего развитие театральной культуры ложилось на плечи любителей. Потребность в культурном досуге, интерес к знаниям, театру в городах, где не было своих профессиональных коллективов, вылился в создание клубов и кружков любителей театра. Инициаторами создания любительских театральных кружков в провинции были энтузиасты – учителя, врачи, служащие, реже мещане, купцы, увлекающиеся сценическим искусством. В связи с отсутствием в городе специализированных учреждений культуры, как театры, редкостью гастролей профессиональных коллективов в Верхнеудинске, наряду с другими городами, образовавшуюся культурную нишу заполняли местные любительские артистические силы.

Историки театра отмечают, что любительский театр в Забайкалье в связи «с его оторванностью от культурных центров и отсутствием профессионального искусства проявлял себя многофункционально»³⁷. В театральной деятельности усматривались три аспекта. Первый аспект – развлекательный, как способ проведения досуга. Второй – воспитательный, когда значение театра не только в том, что со сцены он проповедует определенные идеи и несет определенный

³⁷ Цит. по: Дележа Е.М. Формирование русского театра в Забайкалье. Издательско-полиграфический комплекс ВСГАКИ. -Улан-Удэ, 1997. С.13.

нравственный заряд, но и в том, что превращает зрителя в соучастника действия, заставляет, сопереживая, вырабатывать активную позицию по отношению к происходящему на сцене. Третий аспект – благотворительный, когда драматические кружки в городах региона возникали в результате необходимости оказания помощи тому или иному культурному мероприятию³⁸. Однако, прежде всего ему отводилась воспитательная роль. В небольших городах провинции для большинства жителей любительский театр являлся одним из немногих источников культурного развития.

Организация первой городской общественной библиотеки и любительского театра в 1881 г. связаны с именем штатного смотрителя уездного училища Никиты Сергеевича Нелюбова, человека образованного, много делающего для просвещения края. Репертуар любителей свидетельствовал о художественном вкусе и серьезных целях созданного ими кружка. Ставились пьесы А. Островского «Доходное место» и «Лес», со сцены звучали произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, И.С. Никитина. Сам Нелюбов выступал с отрывками из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?». Спектакли любителей ставились в зиму 5-6 раз. Для оформления спектаклей привлекались местные музыканты. К каждой премьере артисты готовились очень тщательно: усердно репетировали, делали необходимые декорации. Так как в Верхнеудинске не было типографии, афиши печатались в Чите в типографии Синицына и вывешивались перед спектаклем. По существовавшим тогда правилам цензуры, на каждый спектакль требовалось иметь специальное разрешение полиции³⁹. Спектакли вызывали у жителей города живой интерес. Отрядным событием явилось то, что для любительских спектаклей и гастрольных выступлений «заезжих артистов» была оборудована приличная сцена в новом здании Общественного собрания. Вместе с тем, любительский кружок под руководством Н.С. Нелюбова существовал недолго и распался по неизвестным нам причинам.

Исследователь того периода А. Иванов отмечал, что спектакли

³⁸ Паликова Т.В. Культура городов Прибайкалья (вторая половина XIX – 1917 г.) - С. 73-74

³⁹ Ким Н.В. Очерки истории Улан-Удэ (XVII- начало XX вв.). С. 82-84.

«давали не только «благородные» артисты (дворяне, чиновники, офицеры), но и лица разных сословий»⁴⁰. Народный театр был востребован среди «простого» населения. Так, в среде забайкальского казачества имели распространение народные драмы «Лодка», «Царь Максимилиан». Спектакли устраивали также солдаты, крестьяне, железнодорожники.

Дифференциация зрительской аудитории носила не только сословный характер, но и возрастной. Постановки организовывались и для взрослых, и для детей. Один из таких спектаклей для детской аудитории состоялся 3 января 1897 г. в Верхнеудинске. Необходимо отметить, что большинство представлений вновь созданного в конце XIX в. клуба «любителей драматического искусства» носило благотворительный характер, так, сбор со спектакля «Дым-вал» показанного 22 апреля 1899 г. пошел в пользу голодающих в Европейской части России. На деньги, собранные с другого представления, был приобретен «волшебный фонарь» и стали устраиваться народные чтения.

Иркутские и читинские газеты писали в то время о первых спектаклях в Селенгинске, Кабанске, Кяхте, где любительский театр был довольно активен и где широко отметили пушкинский юбилей в 1899 г. Любительские спектакли конца XIX в., проходившие в Верхнеудинске, тоже находили освещение в прессе. К примеру, в «Забайкальских ведомостях» от 24 декабря 1898 г. вышла развернутая корреспонденция о том, что «в новом устроенном здании Общественного собрания частью поставлены и частью готовы к постановке один за другим целый ряд любительских спектаклей. 13 декабря в исполнении любителей шли на сцене 2 комедии: «Теплые ребята» Рассохина и «По красному зверю» Захарьина, давшие в нашем уголке «полный сбор». Однако говорить о качестве этих спектаклей, мы не имеем возможности.

Повышению постановочной культуры спектаклей способствовало то, что профессиональные артисты-гастролеры, игравшие обычно летом, из-за отсутствия средств или по другим причинам иногда оставались на зиму и тогда объединялись с местными любителями.

⁴⁰ Иванов А. Тревожил безмятежно спящие чувства // Молодежь Бурятии. 1975. 26 июня.

Совместная работа помогала вырабатывать у самодеятельных артистов профессиональные навыки. Примером тому, писал А. Иванов, стал проведенный 26 февраля 1899 г. объединенными усилиями тех и других большой спектакль, в который вошли водевиль А.П. Чехова «Медведь», комедия «Женское любопытство» (автор не назван), и сцена из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин»⁴¹.

Социально-экономические перемены, произошедшие на рубеже XIX-XX в.в., оказали влияние на активизацию жизни дальних регионов страны. Строительство Транссибирской железной дороги связало Сибирь и Дальний Восток со столицей и центральными областями России, оживив экономику края и культурные процессы, проходившие в городах, расположенных на перекрестках и пересечении транспортных путей, ставшими железнодорожными станциями, в том числе и Верхнеудинске.

Новейшие достижения техники – граммофон, кинематограф, фотография – принесли с собой новую «массовую культуру», вполне доступную для потребителей, быстро завоевавшую популярность. Эти изобретения расширили кругозор и окультуривая людей, составили конкуренцию любительскому театру.

Интерес к кинематографу быстро возрастал. Преобладали в прокате картины с незамысловатым сюжетом и комическим содержанием. Увеселение публики – такова была главная цель большей части картин. Активизировавшийся еще с середины 1860-х гг. процесс книгоиздательства и распространения книг, в том числе народных книг и «дешевых книг», охватил не только столицы, но и далекую провинцию. Массовая книжная продукция («Зигфрид – король чемпионов», «Ник Картер» и т.д.) раскупалась без остатка. Часть читающей публики – чиновники, купцы, приказчики – предпочитали «бездумное чтение», свидетельством возрастающего интереса к серьезной литературе служат факты того, что в тех же киосках мгновенно расходились книги другого содержания. Например, в Чите в 1911 г. в самое короткое время была раскуплена пьеса Л.Н. Толстого «Живой труп» в количестве 600-700 экземпляров»⁴². Интерес к драме на наш взгляд был взаимосвязан с

⁴¹ Там же

⁴² Паликова Т.В. Культура городов Прибайкалья. Ч. I. С. 70-73.

премьерой спектакля «Живой труп», которой открылся театр в Чите. Для привлечения внимания публики к спектаклю антрепренер Е.М. Долин даже позаботился, чтобы пьеса была напечатана в местной газете⁴³. Таким образом, театр влиял на интерес к серьезной литературе.

С открытием Транссибирской магистрали на Дальнем Востоке и в Забайкалье, ростом городов, увеличением численности населения, появлением новых школ, росло число интеллигенции, активизировалась деятельность любителей сценического искусства, увеличился поток гастролирующих трупп. За период с 1902 по 1911 гг. в Забайкалье работали десятки антрепренеров. Были открыты постоянные антрепризы во Владивостоке (1903), в Чите (1907), уездный город Верхнеудинск в отличие от этих областных центров по-прежнему посещали отдельные гастрольные труппы, однако приезд их в сравнении 1890-1900-ми гг. заметно активизировался.

Созданный в Верхнеудинске клуб любителей театра довольно регулярно показывал свои спектакли на протяжении четверти века. Факт уже сам по себе выдающийся, свидетельствующий о том, что проживающая в городе интеллигенция в этот период проводила активную деятельность по организации культурного досуга горожан. В этот период любительские театральные кружки становятся центром культурной жизни Забайкалья.

Репертуар клуба любителей театрального искусства в Верхнеудинске был достаточно пестрым: легкие развлекательные комедии «Денежные тузы» (перевод Крюковского), «Страшная месть» Мясницкого, «Странное стечение обстоятельств» М. Корнеева, «Столичный воздух» (сочинение Блуменгаля и Кадельберга, переделанное для сцены Коршем), одноактный водевиль «Пишут» (сочинение О. Фальковского). Сведениями об этом мы обязаны Е.А. Танской, в конце XIX – начале XX вв. активной участнице любительского театра⁴⁴. Выбираемые для постановки пьесы привлекали внимание верхнеудинских жителей, даже далеких от театра.

⁴³ Дележа Е.М. Формирование русского театра в Забайкалье. Изд-во ВСГАКИ. Улан-Удэ, 1997. С. 6, 90.

⁴⁴ НАРБ. Фонд 1778. оп.1. д. 157. Афиши Е.А. Танской.

Наряду с этим встречаются произведения, вошедшие в классику русской литературы – пьесы А.Н. Островского, А.В. Сухово-Кобылина, Н.В. Гоголя. В конце 1890-х гг. не только на сценах столицы, но и провинции появляются пьесы А.П. Чехова, несмотря на трудность постановки, обращаются к ним и любители драматического искусства.

Любительские спектакли часто ставились с благотворительской целью. Например, показанная 24 ноября 1903 г. «любителями драматического искусства» пьеса «Доходное место» А.Н. Островского. Сбор от спектакля пошел на благоустройство елки для бедных детей, особая благодарность выражалась тем зрителям, кто сверх платы вносил пожертвования. 24 января 1904 г. в пользу Верхнеудинского приюта арестантских детей состоялся показ спектакля «Веселый месяц май» (сцены в 3-х действиях сочинения Л.Л. Иванова). Еще одним показательным фактом стала премьера комедии «На бойком месте» А.Н. Островского, состоявшаяся 8 июня 1904 г. в пользу Верхнеудинского Добровольного Пожарного Общества. В 1906 г., средства, полученные от представленных спектаклей на сцене Общественного Собрания, пошли в пользу Верхнеудинской женской гимназии⁴⁵.

Нередко после спектаклей во второй части вечера было концертное отделение, в нем принимали участие местные музыкальные силы, а по окончании вечера устраивались танцы и лотерея-аллегри, по-видимому, для большего привлечения публики. Благотворительные спектакли имели общественный резонанс, собранные средства использовались для развития образовательных учреждений, являлись поддержкой нуждающимся.

В состав кружка драматического искусства входили люди разных профессий. Среди наиболее активных участников любительских спектаклей в 1903-1906 гг. учительница Е.А. Сергеева (Танская), А.П. Островская, инженер-технолог К.А. Пузанов, М.В. Радзиковская, врач Г.Д. Болтенко⁴⁶. Директор «Печатни Прогресс» С.Б. Нодельман не только выступал в качестве актера, но и печатал в своей типографии

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Паликова Т.В. Культура городов Прибайкалья (вторая половина XIX – 1917 г.) - Ч. I. 1999. С. 75.

афиши спектаклей. Распорядителями спектаклей по части административной и хозяйственной являлись актеры-любители К.А. Пузанов, М.В. Громов.

В начале XX в. интерес к сценическому искусству и у зрителей, и у любителей стал достаточно устойчивым. Основную массу зрителей составляли купцы, мещане, зажиточные крестьяне. Потребности горожан к театру удовлетворялись не только драматическими постановками, но и периодически проходившими музыкальными и литературно-драматическими вечерами артистов-любителей. Примечателен факт, что в спектаклях этих лет активное участие принимали профессиональные артисты, к примеру, Н.П. Немезидин и П.В. Рутковский.

Афиши свидетельствуют, что провинциальные зрители начала XX в. тоже знакомятся с новой театральной профессией режиссера. На вечере 17 сентября 1906 г. с представлением П.В. Рутковский выступал в трех ипостасях – как актер, режиссер и распорядитель. Каким образом они оказались в Верхнеудинске и как долго пребывали, на данный период неизвестно. Вполне вероятно, что они задержались в городе по пути на Дальний Восток. К сожалению, более подробной информацией о них и их игре в верхнеудинских спектаклях мы на сегодня не располагаем.

Формирование театральной культуры Верхнеудинска протекало на фоне важных исторических событий и в стране, и в регионе. Русско-японская война в 1904-1905 гг., обострение политической ситуации в связи с событиями первой русской революции 1905-1907 гг. и первой мировой войны, начавшейся в 1914 г. осложняли экономическую и культурную жизнь. Сведений о любительских спектаклях в 1905 г. крайне мало, афиши не сохранились, есть лишь небольшие отзывы в газете «Верхнеудинский листок», с неудовлетворением отмечавшей о довольно низком культурном уровне части зрителей⁴⁷. Газета также часто отмечала недовольство образованной части зрителей исполнительским уровнем актеров – любителей⁴⁸.

В период обострения политической ситуации в стране на сцене

⁴⁷ Хроника// Верхнеудинский листок. 1905. 25 ноября.

⁴⁸ Хроника// Верхнеудинский листок. 1905. 9 февраля.

появились пьесы Горького, привлекающие внимание зрителя к новой фигуре «человека-борца, человека протестанта», к социальным порокам общества. Практически все пьесы драматурга шли на читинской сцене. Постановка горьковской пьесы «На дне» вызвала интерес и у верхнеудинских жителей, собрав в зале Общественного собрания публики больше чем число посадочных мест⁴⁹.

Необходимо отметить, что в Верхнеудинске этого периода деятельность театральных представлений, иллюзионов и других увеселительных зрелищ приносила весомый доход и ее владельцам, и казне. В фондах Государственного архива Бурятии найден интересный документ Городской управы за 1911 г. о театральных и других зрелищных мероприятиях в городе⁵⁰. Так, в 1909 г. по сообщению Верхнеудинского казначейства общая сумма сбора, полученная в пользу учреждений ведомства императрицы Марии со всех увеселений и зрелищ, составила 1209 руб. 63 коп. В 1911 г. Верхнеудинской городской управой по предложению военного губернатора Забайкальской области был установлен в пользу городов особый денежный сбор с билетов на театральные представления и всякого рода зрелища. В 1910-1912 гг. число увеселительных мест насчитывало 5 заведений: театр С.И. Розенштейна, театральный зал в здании Общественного Собрания, театральный зал в железнодорожном собрании, 2 электротeatра-иллюзиона Дон-Отелло. Во время работы ярмарок функционировало 2-3 балагана.

Размер разовой платы в театре Розенштейна (252 места) и в зале Общественного Собрания (250 мест) составлял от 40 коп. до 2 руб. 50 руб.; в театральном зале железнодорожного собрания (180 мест) цены по местам были примерно те же. В театре Розенштейна показывалось около 40 спектаклей в год. При средней стоимости одного места 1 руб. 40 коп. с 250 мест (2/3 мест постоянно должны быть заняты) полный сбор был равен 362 руб. 50 коп. В результате доход театра должен быть равен 9650 руб., сумма по тем временам немалая. Та же доходность планировалась в отношении к спектаклям в зале Общественного Собрания.

Сборы от спектаклей в сравнении с кинематографом были

⁴⁹ Хроника// Верхнеудинский листок. 1905. 19 ноября.

⁵⁰ НАРБ. Ф. 10. оп. 1. д. 2915. С. 44.

значительно меньше, но сам факт, что в течение года число спектаклей увеличилось с 5-6 в 1880-е гг., до и более 40 в 1911-м г., свидетельствует о многом. И хотя этот единственный финансовый отчет не дает представления о репертуаре и художественном уровне спектаклей гастролеров, однако наглядно демонстрирует, насколько увеличился спрос и предложение разного рода культурно-досуговых зрелищ в сравнении с началом 1900-х гг.

Анализ сводных данных в некоторых казначействах 10%-ного сбора денежных сумм с цены билета на все зрелищные представления свидетельствует о масштабах культурной жизни в городах Забайкалья. Он показывает, что Верхнеудинск уступал в 2 раза Чите, но был больше, чем в Кяхте, Нерчинске, Сретенске, Баргузине⁵¹.

Сведения о гастрольных коллективах в Забайкалье начала XX века мы находим в монографии Е.М. Дележа, в том числе о гастролях труппы П.А. Рудина осенью 1910 года. В Чите труппа была встречена прессой весьма благосклонно, однако неохотно посещалась читинскими зрителями, впрочем, как до этого в Иркутске и Томске. Не имели успеха выступления труппы Рудина и в Верхнеудинске, жители которого тоже выросли в своих зрительских запросах⁵². Событием в культурной жизни города стали выступления известного скрипача, выпускника Московской императорской консерватории К.М. Думчева, познакомившего верхнеудинцев с произведениями Мендельсона, Шопена, Паганини⁵³. Вместе с тем наибольший резонанс имели гастроли в Верхнеудинске, как и во всем Забайкалье великой русской актрисы В.Ф. Комиссаржевской, талант которой был по достоинству оценен, и чья проникновенная игра покорила сердца истинных ценителей искусства театра⁵⁴. Гастроли маститых гастролеров в крае на наш взгляд влияли на рост культуры зрителей. Все возрастающий общий интерес к режиссуре сказался на внимании публики к ансамблевой игре и тщательной подготовке спектакля.

В эти годы свою активную деятельность продолжает

⁵¹ Замула И.Ю. Городская культура и общественный быт Верхнеудинска (1875 – февраль 1917 гг.) – Иркутск: Изд-во «Облмашинформ», 2001. - С. 126

⁵² Дележа Е.М. Формирование русского театра в Забайкалье. С. 61.

⁵³ НАРБ, Ф. 10. оп.2, 780

⁵⁴ Очерки истории культуры Бурятии. Бурятское книжное изд-во. Улан-Удэ, 1974 Т.1. С. 26-427.

любительский театр. Среди актеров-любителей в афише вновь знакомые имена: Нодельман, Сергеева (Танская), Радзиковская. В проведении спектаклей любителей драматического искусства ставившихся по-прежнему с благотворительной целью особую активность проявляла Е.А. Танская. В период с 1912 по 1915 гг. фамилия Е.А. Танской часто встречается не только в качестве актрисы, но и ответственного распорядителя благотворительных спектаклей⁵⁵. В связи с чем, 17 декабря 1912 г. председателем попечительского совета Верхнеудинской женской гимназии ей была выражена благодарность, в том числе за проведенную работу по устройству спектакля в пользу открытия физического кабинета в женской гимназии. Сведения о других любительских благотворительных спектаклях 1910-х гг. мы также почерпнули из сохранившихся афиш в ее архиве. Так, 4 января 1913 г. в помещении Реального училища была устроена елка для бедных детей города. 24 января 1914 г. любителями драматического искусства в зале Общественного собрания показывался спектакль «На жизненном пиру» (драма в 4-х действиях Александрова), сбор от которого поступил на приобретение подарков казакам Верхнеудинского полка Забайкальского казачьего войска. В спектакле кроме Е. Танской принимали участие М. Рахилин, Е. Вельк, Г. Ламм, И. Цветаев, Л. Валгусов, П. Васильев, П. Марков, С. Гриф. Во время первой мировой войны, осенью 1914 г. средства, полученные от спектакля любителей «Светит, да не греет» А.Н. Островского и Соловьева пошли в пользу Забайкальского лазарета на Кавказе⁵⁶. Театр в это время занимает все большее место в культурной жизни города.

В 1913 г. создается Общество любителей музыки, пения, литературы и драматического искусства. Его учредителями стали мещане С.Б. Нодельман, И.Н. и М.И. Меньшиковы, М.П. Мастеров, А.Н. Переход, Г.С. и А.З. Синяковы, учитель городского четырехклассного училища И.И. Долгоруков, почтовые чиновники В.И. Старков и И.К. Виноградов. Учредителями общества была разработана обширная программа. В программе значилось устройство платных и бесплатных балов, драматических представлений,

⁵⁵ НАРБ. Фонд 1778. оп.1. д. 157. Афиши Е.А.Танской.

⁵⁶ Там же.

литературно-музыкальных и семейных вечеров, чтение лекций для членов клуба и всех желающих об искусстве. Но, к сожалению, в январе 1914 г. общество, не воплотив в жизнь все свои планы, было закрыто военным губернатором Забайкальской области⁵⁷

Выводы. Любительские спектакли и выступления профессиональных гастрольных коллективов – такова картина театральной жизни Верхнеудинска накануне Октябрьских событий 1917 г. Устойчивый интерес жителей к театру, сформировавшийся в течение долгого периода в результате длительной деятельности клуба любителей драматического искусства, их чаяния, связанные с развитием театрального дела в городе, в этот период не могли сбыться. В небольшом городе по разным причинам, в том числе и материальным, частные антрепризы на зимний сезон не оставались.

Таким образом, рассматривая предпосылки возникновения театральной культуры в Верхнеудинске в контексте развития городской культуры и духовной жизни населения мы пришли к выводу, что на формирование театральной культуры оказывали воздействие различные социально-экономические и общественно-политические факторы, в том числе отдаленность, административный статус города, особенность социального состава населения. Культурная, в том числе театральная жизнь в Верхнеудинске протекала не столь динамично, ярко, но в тех же формах, что и в других сибирских городах, а также городах центральной части России.

1.3 Театральная жизнь в Верхнеудинске в годы становления советской власти и тоталитарной культуры (1917-1928 гг.)

Советская эпоха в истории отечественной культуры несет на себе отпечаток противоречивости и драматизма, а порой трагичности. Октябрьская социалистическая революция изменила структуру общества, были ликвидированы сословия, отменена частная собственность, провозглашена программа культурной революции. Задачи художественного просвещения народа для большевиков были важны наряду с политическими и экономическими. Накануне революции большая часть населения страны не умела читать и писать.

⁵⁷ НАРБ.Ф.337. оп. 2, д. 2184, лл. 1-2.

Ликвидация неграмотности явилась подлинным социально-культурным переворотом. В работе по идейно-художественному воспитанию трудящихся театру отводилось одно из первых мест, как самому доступному из искусств миллионам неграмотных людей.

Важным шагом в становлении советского театра стала передача всех театров России в ведение созданной Государственной комиссии по просвещению. Политика большевиков заключалась в сохранении старых театров страны и создании новой культуры, доступной пониманию многомиллионной аудитории. В декабре 1918 г. созданный Театральный отдел (ТЕО Наркомпроса) принял воззвание ко всем национальностям России. В нем говорилось, что, «признавая искусство театра наиболее революционным и актуальным, ставит в ряду прямых своих задач на почетное место - создание условий для возникновения и процветания театра и драматургии среди тех национальностей России, которые до сих пор находились либо в стесненном положении, либо вовсе театра еще не имели»⁵⁸.

Процессы, проходившие в центре, оказывали влияние и на периферию, по мере установления там советской власти. Тенденции проведения культурно-просветительной работы наряду с другими городами страны нашли свое отражение и в жизни Забайкалья, своеобразии общественно-политической и культурной жизни которого было обусловлено конкретными региональными условиями. На состоявшемся в феврале 1918 г. II-ом Общесибирском съезде Советов было принято решение о создании в местных органах Советской власти отделов народного образования, организации социалистической школы и системы внешкольного обучения, открытии ряда университетов в городах Сибири. А в июне 1918 г. съезд советов Прибайкалья утвердил мероприятия по культурному строительству: открытие сети бесплатных и общедоступных библиотек, центрального, местных и передвижных музеев, народных домов и театров, кружков культурно-просветительной работы. Вопросами культуры ведал комитет по народному образованию. Однако в июле 1918 г. белогвардейскими войсками и иностранной военной интервенцией был захвачен Иркутск, в августе -

⁵⁸ Цит. по: Г.А. Хайченко. Советский театр. Пути развития // М.: Знание, 1982, С. 5.

Верхнеудинск и Чита. Начатые преобразования в гуманитарной сфере были остановлены опустошительной гражданской войной. Работа клубов и народных домов, открытых при советской власти, по существу прекратилась, школы и больницы оказались без средств. Возобновление «культурного строительства» в крае началось только в 1920 г. после его освобождения большевиками от войск Колчака. В результате чего Иркутская область и Западная Бурятия вошли в состав РСФСР, а Восточная Бурятия с центром в Верхнеудинске на правах национальной автономии вошла в состав вновь организованного «буферного» государства – ДВР. С этого времени начался новый этап в истории развития края, «культурное строительство» разворачивалось в рамках единой концепции культурных преобразований в стране⁵⁹.

Создание «новой культуры» было связано с рядом инициатив. Одной из инициатив власти Советов стала организация народных университетов, к работе которых привлекалась местная интеллигенция. Открытый 31 октября 1920 г. Прибайкальский народный университет сыграл важную роль в просвещении и развитии культуры Верхнеудинска. В университете обучалось 515 студентов на двух факультетах – общеобразовательном и гуманитарном. На гуманитарном факультете было два отделения: словесно-историческое и общественно-юридическое. В правление, наблюдательный и академический совет университета входили представители Бурятского народного революционного комитета, разных общественных организаций, лекторы, среди них известные деятели – историк и краевед В.П. Гирченко, возглавивший кафедру Прибайкальеведения, преподаватель общественно-юридического отделения В.Н. Добронравов, являвшийся также помощником начальника Прибайкальской областной народной милиции.

Фигура В.Н. Добронравова, проводившего не только практические занятия по уголовному праву, но и по совместительству заведовавшего отделом искусств университета, представляется весьма интересной для исследователей этого периода. По инициативе Добронравова, с юности большого поклонника драматического

⁵⁹ Очерки истории культуры Бурятии. Бурятское книжное изд-во. Улан-Удэ, Т. 2. 1974. С.33, 35.

искусства, при университете была осуществлена попытка создания профессионального театра, названного им Художественным пролетарским театром. В сложных условиях существования Дальневосточной республики в Верхнеудинске предполагалось открыть стационарный театр «бесплатный для народной аудитории». Идея создания «нового искусства» увлекала многих поклонников сценической деятельности, с воодушевлением принявших преобразования в стране.

Для выполнения задачи открытия театра при университете была организована драматическая студия из 30 человек отобранных после специальных испытаний. В программу обучения вошли предметы общих дисциплин – общая история, психология, история театра, история костюма, а так же предметы по специальности: сценическое искусство актера и режиссера, пластика, постановка голоса, грим, фехтование. По окончании 1-годичного курса студийцы имели право претендовать на звание актера Прибайкальского передвижного народного творческого театра. Среди студийцев были люди разных профессий, ранее не получившие образование. Среди них, конторщик А.П. Котлицкий, писарь Верхнеудинского уездного военного управления А.В. Качин, студентка общеобразовательного факультета университета А.И. Житомирская. К сожалению, остальные анкеты студийцев не сохранились. Председателем и режиссером-постановщиком спектаклей студии являлся сам Виктор Николаевич Добронравов, взявший сценический псевдоним Смельский. Педагогами студии стали профессиональные актеры Иркутской труппы под руководством режиссера Д.Д. Лельского и П.Н. Маргер-Мерецкой, которые весной 1921 г. прибыли в Верхнеудинск⁶⁰.

Отправившаяся на гастроли в Харбин труппа иркутских артистов была вынуждена задержаться в Верхнеудинске. Включившись в бурную жизнь университета, они вместе с тем организовали Товарищество драматических артистов, выступая со спектаклями в Народном доме им. Ленина. Так как труппа была мала, то к постановкам Товарищества главный режиссер и актер Д.Д. Лельский привлекал местные театральные силы - режиссера В.Н. Смельского

⁶⁰ Политов А.А. Из истории русской театральной культуры в Бурятии (1917-1929). Бурятское книжное изд-во. - Улан-Удэ, 1972. С. 34-38.

(Добронравова) и артиста С.Е. Трубецкого. Актерская труппа товарищества охотно сотрудничала и с кружком любителей искусств Прибайкальского народного университета⁶¹.

В программе Художественного пролетарского театра чувствовалось влияние теории и практики Пролеткульта и его идеолога П.М. Керженцева, но положения не совпадали полностью. Понятие «пролетарская культура» в Бурятии употреблялось чаще всего для обозначения культуры в целом, которая должна быть привита массам⁶². Излагая цель и планы организации общедоступного театра, В.Н. Добронравов в своей докладной записке подчеркивал необходимые требования: хорошо подобранный репертуар из художественных произведений, продуманное исполнение ролей, соответствующие декорации, главное – не количество, а качество постановок. Игнорируя положение П.М. Керженцева о том, что новая пролетарская культура должна возникнуть искусственно, лабораторно, В.Н. Добронравов предполагал создание пролетарского театра через объединение сил профессионалов и любителей⁶³.

Совет театрального объединения Верхнеудинска созданный при университете имел право художественного контроля всех театрально-зрелищных представлений в городе, консультировал другие любительские коллективы. Интерес горожан к сценическому искусству все более возрастал. Исследователь А.А. Политов отмечал, что спектакли, ставившиеся как местными, так и приезжими артистическими силами, собирали полный зал зрителей.

Образовавшийся при народном университете кружок «независимых сценических деятелей», в который вошли любители и профессионалы, в 1920-1921 гг. проявлял себя очень активно. «Театр народного университета» летом 1921 г. обратился к постановке классических пьес - комедиям «Бедность – не порок» А. Островского и «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Знакомые авторы по прежним дореволюционным постановкам артистов-любителей не могли не привлечь внимание театральной публики, вместе с тем работа с высоко художественным драматургическим материалом

⁶¹ Очерки истории культуры Бурятии, Т. 2. С. 220.

⁶² Политов А.А. Из истории русской театральной культуры в Бурятии (1917-1929).С.32-34

⁶³ Ф.73. оп.1. д.22. л. 6.

являлась хорошей школой для молодых студийцев.

Пресса благосклонно приветствовала эти спектакли. В отзывах отмечалась, прежде всего, игра опытных исполнителей, как, например, в комедии «Бедность не порок» А. Островского игра С. Нодельмана (Торцов) и Е. Танской (Анна Ивановна), имевших до революции театральный опыт. Наряду со студийцами играли, сотрудники Отдела искусств, артисты-профессионалы – Фомин, Трубецкой и другие. По мнению А.А. Политова художественный уровень показанных участниками кружка спектаклей был достаточно высок.

К годовщине Народного университета, состоявшейся в октябре 1921 г., кружком «независимых сценических деятелей» под руководством В.Н. Смельского (Добронравова) были поставлены три пьесы. Это были «Конец любви» Аверченко, «Голодный Дон Жуан» и «Роковой дебют» Лисенко-Коныч, «Шальная девчонка» («Маленькая шоколадница») П. Гаво. «Прибайкальская правда» писала о них: «Все три пьесы исполнены с редким успехом, исполнители знали роль, уверенно, бойко держали себя на сцене...»⁶⁴. Как видим, созданный при университете кружок использовал для постановок проверенный дореволюционный репертуар, так как новая драматургия еще не появилась.

Хороший репертуар, достаточно крепкий уровень постановок и наличие необходимого для труппы состава из числа участников кружка «независимых сценических деятелей», любителей и профессиональных актеров позволяли осуществить идею создания Художественного пролетарского театра. Однако попытка его открытия, предпринятая летом 1921 г., не удалась. Причиной стал отказ в финансовой поддержке⁶⁵. Недавно закончившаяся гражданская война и разруха в хозяйстве, необходимость восстановления экономики города и страны, действительное отсутствие средств - все эти реалии времени сказались на том, что мечте В.Н. Добронравова и его сподвижников не суждено было тогда осуществиться.

Новая экономическая политика в государстве принятая в 1921 г. на X съезде партии ставила театры в зависимость от сборов и кассы,

⁶⁴ Новости культуры// Прибайкальская правда. 1921, 5 ноября.

⁶⁵ Политов А.А. Из истории русской театральной культуры в Бурятии (1917-1929). С.36.

впрямую влиявших на репертуарную афишу и выбор пьес для постановки. Товарищество драматических артистов во главе с Д. Лельским и П. Маргер-Мерецкой, отделившееся в конце 1921 г. от любителей, показывало премьеры свои спектаклей один или два раза в месяц, предпочитая хорошо известный и пользующийся интересом зрителей мелодраматический репертуар: «Казнь» Г. Ге, «Евреи» Е. Чирикова, «Соколы и вороны» А. Сумбатова, «Чародейка» И. Шпажинского, «За океаном» («Крейцера соната») Я. Гордина, «Фимка» В. Трахтенберга, «Волна» В. Рышкова. Пьесы подбирались на главную исполнительницу.

Е.А. Танская, не раз играла в спектаклях Товарищества. Позже вспоминая о спектакле «Ниобея, или Мраморная гувернантка» с П. Маргер-Мерецкой, Екатерина Александровна отмечала ее мастерство глубокого перевоплощения⁶⁶. Среди привлечших внимание прессы был спектакль «Соколы и вороны» А. Сумбатова, отмеченный рецензентом «Прибайкальской правды» от 5 ноября 1921 г. за подписью «Ник» ансамблем исполнения. Хорошую оценку получило мастерство артистов Фомина, Немцова, однако больший успех у зрителей имели Д. Лельский и П. Маргер-Мерецкая, свидетельством чему стал бенефис примадонны спектаклем «Чародейка» И. Шпажинского. Состоявшийся в декабре 1921 г., он стал праздником, как для почитателей таланта актрисы, так и для нее самой. «Роль Чародейки в своих поступках коварной и искренней, простой, доходящей в своей любви до самозабвения и жертвенности, как нельзя более подошла к Маргер-Мерецкой...», - писала газета «Прибайкальская правда»⁶⁷. Игра Д. Лельского в роли странника вызывала не меньше комплиментов. По свидетельству Е.А. Танской, Лельский был талантливым человеком, знающим театральное дело. В своей книге «Очерк из истории театральной культуры Сибири» известный историк иркутского театра П. Маляревский включает Маргер-Мерецкую в числе таких крупных провинциальных актеров, как Дубов, Валерианов, Демидов⁶⁸.

К сожалению, в 1922 г. получив разрешение, артисты уехали в

⁶⁶ Там же. С.49, 54.

⁶⁷ Мав-н/ Прибайкальская правда, 1921. 22 декабря.

⁶⁸ Маляревский П. «Очерк из истории театральной культуры Сибири», С. 126.

Харбин. Дальнейшая судьба артистов для нас неизвестна, за исключением того, что Маргер-Мерецкая там заболела и умерла. До той поры ни одна труппа не пребывала так долго в Верхнеудинске, можно сказать, это была первая антреприза, вошедшая яркой страницей в историю театральной культуры. Работа рядом с опытными мастерами была плодотворна для приобретения творческого опыта любителями, которые продолжали выступать со своими спектаклями.

Кружок любителей собственными силами или с участием других гастролирующих профессиональных артистов продолжал представлять вниманию общественности свои работы. В феврале 1922 г. прошел литературно-художественный вечер, для которого режиссер В.Н. Смельский поставил «Юбилей» и «Предложение» А.П. Чехова, а также сцену в корчме из «Бориса Годунова» А.С. Пушкина. В том же году вместе с приезжими артистами Л.Н. Львовым и Т.П. Тамаровой любителями была показана комедия «Не все коту масленица» А.Н. Островского и драма «Трагедия авиатора» («Герои XX века») С. Белой. В конце 1922 – начале 1923 гг. состоялись спектакли: «Кручина» И. Шпажинского, «Цепи» М. Арцыбашева, «Дети Ванюшина» С. Найденова, «Дни нашей жизни» Л. Андреева, «Разбойники» Ф. Шиллера, «В чужом пиру похмелье» и «Трудовой хлеб» А. Островского⁶⁹.

Характерной чертой того времени было то, что наряду традиционными драматическими постановками в 1920-1923 гг. в Бурятии развиваются новые театральные формы агитационного искусства, основной целью которого являлась пропаганда идей нового строя. Популярная форма массовых театральных представлений в те годы - агитационные общественные суды точно воспроизводили картину судебного процесса, которые часто устраивались над героями литературных произведений, врагами революции. Театральные представления в Верхнеудинске начала 1920-х гг. схожи с теми, что наполняли культурную жизнь центральных городов России, хотя и уступавшие подобным мероприятиям в театральных столицах своей масштабностью, они, тем не менее, входили составной частью в разноголосую и пеструю картину культурной жизни тех лет.

⁶⁹ НАРБ. Ф.60, оп. 1, ед.хр. 177, л. 7-12, 18-21.

Об агитсудах в 1921-1922 гг. нередко писали местные газеты «Прибайкальская правда» и «Красное Прибайкалье». К примеру, о состоявшихся литературных судах над героем пьесы Л. Андреева Саввой и героями пьесы М. Горького «Мещане». На поставленном 15 января 1921 г. комсомольцами спектакле-митинге «Савва» присутствовало около 800 зрителей. Затем «в рабоче-армейском клубе при большом стечении народа провели литературный суд над героем», и «после оживленных прений защиты и обвинения суд вынес оправдание Савве под бурные аплодисменты публики»⁷⁰. В отчете о суде над героями пьесы М. Горького говорилось, что обвинителем выступал Ярославский, защитником – Ловцов, а председательствовал – Добронравов. «Заседание прошло довольно оживленно, и, выслушав прения обеих сторон, публика в 1,5 часа вынесла обвинительный приговор мещанству»⁷¹.

Привлекала внимание и другая форма агитационного искусства – «живая газета». Заметка в «Прибайкальской правде» 12 апреля 1922 г. рассказывала об удачном выпуске первого номера живой газеты: «Митинги уже всем приелись и надоели. Живая же газета, где серьезный материал чередуется с более легким шутивым материалом, переваривается слушателями легче и вызывает большой интерес». Однако, как отмечал историк театра того периода А.Н. Анастасьев: «Грандиозные инсценировки на темы всемирной революционной истории, которые в свое время увлекали массы, давали им возможность как бы заново пережить вчерашний бой и ощутить масштаб событий, сегодня уже не волновали зрителей, теряли свой эмоциональный накал и превращались просто в зрелище. Агитки сделали свое дело, но прелесть новизны вскоре была утрачена, лобовая наглядность приелась... Агитка, в особенности сатирическая, долго еще сохраняла свое значение, но она не могла, естественно, затронуть глубокие вопросы жизни»⁷². Советская власть, объединившая театральное дело в России, ставила цель – создание нового театра в связи с перестройкой государственности и общества. Распространенной и действенной формой по пропаганде новой

⁷⁰ Цит. по: Очерки истории культуры Бурятии, Т. 2. Бурятское книжное изд-во. - Улан-Удэ, 1974. С. 219.

⁷¹ Новости культуры //«Красное Прибайкалье», 1921, 4 февраля.

⁷² Новости культуры//Прибайкальская правда, 1921. 31 декабря.

идеологии стал самодеятельный театр.

Открытые в начале 1920-х гг. в Верхнеудинске клубы – Межсоюзный, транспортников, ГПУ, Стеклозавода – несмотря на трудности, отсутствие квалифицированных руководителей и недостаток материальных средств, проделывали большую просветительскую работу. Безусловно, творчество самодеятельных кружков способствовало пробуждению интереса рабочих и крестьян к искусству театра, но со временем возросшие требования перестал удовлетворять уровень постановок.

В 1920-е гг., культурную жизнь Верхнеудинска разнообразили гастрольные коллективы. Необходимо подчеркнуть, что гастроли стали носить регулярный и организованный характер. Гастролировали сборные и сезонные труппы из Читы, организуемые профсоюзами. С 21 декабря по 21 января 1922 г. на сцене Народного дома прошли гастроли драматической труппы Читинского райпрофсовета. Верхнеудинские зрители впервые познакомились со столь высокохудожественным репертуаром. Кроме трагедии «Медея» Еврипида в афише значились драмы: «Доктор Штокман» Г. Ибсена, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Дни нашей жизни» Л. Андреева, «На дне» М. Горького. Репертуар требовал наличия крепкой актерской труппы и опыта постановочной и оформительской работы.

О живейшем интересе к предлагаемому репертуару говорит, прежде всего, статья журналиста Яковлича, который охарактеризовал начало гастролей как приезд «хорошей труппы с целой серией драматических представлений...»⁷³. Отзывы прессы по поводу прошедших спектаклей читинских артистов были самыми благожелательными. В них отмечалось и «удовлетворительное декоративное оформление» и актерский ансамбль. Подводя итоги выступлений, автор статьи под псевдонимом «Театрал» отмечал, что «много оригинальных постановок, интересных пьес, отличное их исполнение делают большую честь пролетарскому театру и выдвигают его на видное место среди культурно-просветительных организаций, созданных рабочими массами»⁷⁴. Гастроли в

⁷³ Анастасьев А. Театр и время. - М. Искусство, 1985. С. 34.

⁷⁴ Яковлич. Гастроли труппы Читинского райпросвета // Прибайкальская правда, 1922. 21 января.

материальном и в художественном отношении были признаны удавшимися.

К окончанию гражданской войны на Дальнем Востоке в августе 1922 г. ВЦИК за подписью М. Калинина было издано положение о Центральном Совете по Культурным Делах Бурят-монгол РСФСР и ДВР (Бурмонсовкул). Цель создания Совета – поднятие просвещения и культуры бурят-монгольского населения на территории РСФСР и ДВР⁷⁵. В его ведении было: разработка вопросов по осуществлению образования на родном языке во всех типах школ; организация педагогического института и специальных курсов по подготовке школьных, дошкольных и внешкольных работников, всестороннее изучение края. Центральный Совет и объединяемые им культурно-просветительные учреждения содержатся на средства бюджетов, отпускаемых в равном размере Наркоматами РСФСР и Министерствами ДВР. В данном документе впервые была обозначена задача организации Бурят-Монгольского театра и музыкальных учреждений, а так же Бурят-Монгольского издательства.

В 1923 г. решением Президиума ВЦИК СССР на основе двух автономных областей образовывается Бурят-Монгольская Автономная Советская Социалистическая Республика с центром в Верхнеудинске. Активизируется работа по ликвидации неграмотности и малограмотности. При нехватке учебных заведений, учебных пособий, учителей мероприятия по ликбезу охватывали широчайшие слои населения, открывались школы для взрослых, избы-читальни, народные дома, красные юрты, школы бурятской молодежи. Обучение велось на двух языках – русском и бурятском. В 1920-1930-е гг. остро стояла проблема кадров, как для управления, так и для работы в развивающихся отраслях хозяйства. В 1924 г. были открыты русский и бурятский педагогические техникумы, а также медицинский, автодорожный, кооперативный, финансово-экономический техникумы. Приезд в республику специалистов, повышение образовательного уровня местного населения выдвигало и новые требования к деятельности учреждений культуры.

В 1923-1926 гг. в республике заметно активизировалась

⁷⁵ Цит. по: Политов А.А. Из истории русской театральной культуры в Бурятии (1917-1929). Бурятское книжное изд-во. Улан-Удэ, 1972. – С.25.

культурно-просветительная работа, привлекали внимание театральные постановки в ведомственных клубах, постоянно освещавшиеся в печати. Самодеятельные драматические коллективы, пропагандировавшие идеологию нового образа жизни, представляли «левый» театр, где зрители-рабочие становились участниками и нередко авторами пьес-агиток. Для пьес-агиток были характерны бытовые сценки на злобу дня, театрализованные политические анекдоты и др. Характерным примером, была деятельность драматической секции в объединенном милицейском клубе, которая только в течение месяца поставила 13 подобных спектаклей: «Белый чай», «Бедный Федя», «Два мира», «Мойша», «Марат», «Женское засилие», «Дух Коли Бузыкина», «Деньги», «Голубой бант», «Хирургия».

В Межсоюзном клубе также регулярно ставились студенческие спектакли с благотворительной целью. Сбор от этих спектаклей поступал в пользу учащихся Иркутска, Читы и Верхнеудинска. А.А. Политов писал, что «о художественной стороне самодеятельных спектаклей первой половины 20-х годов судить трудно», предполагая, что «большинству спектаклей, поставленных самими рабочими и крестьянами, даже с участием любителей или профессионалов, были присущи прямолинейная изобретательность, простота и непритязательность толкований... все театральные зрелища рассматривались, прежде всего, как агитационные»⁷⁶.

Так, созданные культурно-просветительные учреждения выполняли поставленную XII съездом Коммунистической партии в 1923 г. задачу решать «в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм... привлекая соответствующие силы, как в центре, так и на местах», «усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара...»⁷⁷.

Для театральной ситуации столицы того времени характерно, что и «левые», прокладывающие пути нового искусства, и старые театры, хранившие накопленные художественные ценности, в острой

⁷⁶ НАРБ, Ф.406. д.4, С. 20

⁷⁷ Политов А.А. Из истории русской театральной культуры в Бурятии (1917-1929) С.30.

полемике и борьбе пристально вглядывались в новую жизнь, стремились найти созвучие современности. Подобные процессы со своими особенностями проходили и в театрах провинции.

В городах, где не было своих профессиональных коллективов, в том числе и Верхнеудинске, в художественном просвещении участвовали многие театральные коллективы, как любители, так и профессионалы, в результате чего росли эстетические запросы зрителей. Профсоюзные «рабочие» театры, регулярно выступавшие в Верхнеудинске, в то время являлись промежуточным звеном между самодеятельным искусством и профессиональным театром. Однако интерес к театральному искусству возрастал, все больше становилось поклонников, чьи вкусы уже не удовлетворяли выступления полупрофессиональных или самодеятельных коллективов, желавших большего. Поэтому столь пристальное внимание общественности города привлекла выступавшая весной 1924 г. труппа Н.И. Борегара. Желание увидеть образцы классического репертуара привели к тому, что зрительный зал Межсоюзного клуба был переполнен. Целый ряд классических постановок, среди которых были показаны «Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Гамлет» У. Шекспира, «Царь Эдип» Софокла, вызвал резонанс у зрителей. «Побольше бы таких спектаклей с серьезным репертуаром, и интерес к театру значительно повысился», - писала в те дни газета⁷⁸.

Деятельность самодеятельных театральных коллективов в Верхнеудинске в те годы носила неустойчивый характер, хотя в ведомственных культурно-просветительных кружках работа велась более последовательно. Одной из причин неустойчивости было отсутствие элементарных удобств и финансовые проблемы. Другой причиной являлась неудовлетворительная работа, так как руководителями кружков нередко становились случайные люди. В 1925–1927 гг. лучше других работал Межсоюзный клуб, большинство посетителей которого составляли совработники, т.е. служащие учреждений города. На сцене клуба часто выступали «московские артисты». Эти эфемерные, недолго существующие труппы, возникающие по инициативе местного Рабис (профессионального союза работников искусств) вызывали немало критики. Одну из таких

⁷⁸ Там же.

выступавших трупп в 1925–1926 гг. возглавляли артисты и режиссеры Н. Ячменев, С. Петров, А. Сосновский. Репертуар труппы Н. Ячменева, как и игра актеров, получили разную оценку зрителей. Среди показанных спектаклей «Тайна Нельской башни» А. Дюма, «Мораль пани Дульской» Г. Запольской, «Проститутка» по роману В. Маргерит, «Принцесса Турандот» К. Гоцци и другие. Но, прежде всего постановки первых советских пьес «Учитель Бурбус» А. Файко, «Национализация женщин» Ю. Юрьина, «Заговор императрицы» П. Щеголева и А. Толстого, «Мандат» Н. Эрдмана привлекли внимание общественности. Несмотря на замечания рецензентов на страницах «Бурят-Монгольской правды» три последних указанных спектакля были приняты довольно доброжелательно. Среди замечаний отмечали «несыгранность, появление на сцене актеров раньше времени» в «Мандате» Н. Эрдмана⁷⁹, неудачные массовые сцены в исполнении статистов в «Проститутке» В. Маргерит⁸⁰. Однако наибольшую критику вызвало использование суфлера во всех спектаклях, что, безусловно, мешало восприятию действия. Высказанные в статьях замечания говорят, прежде всего, о том, что нехватка профессиональных исполнителей вынуждала привлекать к участию в постановках любителей. А также то, что уровень полупрофессиональных трупп уже не мог удовлетворять город.

На наш взгляд, важность выступлений подобных трупп заключалась в том, что в течение 1925–1926 гг. в городе регулярно показывались спектакли, ставились пьесы, премьеры которых верхнеудинцы видели почти в одно и то же время, что и столичные зрители. Пребывание в городе русской труппы под руководством Н. Ячменева художественная секция Бурятского учредительного комитета использовала для укрепления любительского бурятского коллектива. Ими были организованы курсы, на занятиях которых в течение полутора месяцев артисты В.Б. Альская и А.И. Верный обучали артистов-любителей основам сценического мастерства.

Кульминацией событий в культурной жизни Верхнеудинска и самыми яркими гастролями 1920-х гг. стали выступления замечательного русского актера, народного артиста РСФСР Павла

⁷⁹ Новости культуры //Бурят-Монгольская правда. 1924. 27 марта.

⁸⁰ Зарев. «Мандат» //Бурят-Монгольская правда. 1926. 5 июня.

Николаевича Орленева и спектакли Московского театра Революции. Выступления П.Н. Орленева, актера русской академической школы, состоявшихся в июне 1925 г., привлекли всеобщее внимание не только любителей театра, интеллигенцию города, но и простого зрителя. Спектакль «Братья Карамазовы» по роману Ф.М. Достоевского, в котором он играл роль Дмитрия, был показан несколько раз. Беспрецедентным случаем стало участие актера в вечере веселых комедий, который устроили верхнеудинские любители театра. Пониженная цена билетов Бурпрофсоветом позволила горожанам увидеть «в действительности художественное коллективное творчество»⁸¹.

В июле 1927 г. Московский театр Революции, гастролировавший по Сибири, Дальнему Востоку и выступивший перед этим в Иркутске, показал свои спектакли в Верхнеудинске. Труппа в составе 30 человек со своими декорациями, бутафорией и костюмами представила верхнеудинцам две работы прославленного режиссера В. Мейерхольда - «Озеро Люль» А. Файко и «Доходное место» А. Островского, а также постановки «Наследство Рабурдэна» Э. Золя, «Амба» З. Чалой. Верхнеудинские театралы, среди которых были и поклонники В. Мейерхольда, отмечали эти гастроли как выдающийся момент. Яркое впечатление оставили несколько спектаклей знаменитой танцовщицы Айседоры Дункан и ее студии, данные проездом в Китай и на обратном пути⁸². Выступления известных московских коллективов и талантливых актеров формировали эстетические вкусы жителей Верхнеудинска.

Необходимо отметить, что в те годы пресса достаточно активно освещала театральную жизнь города, однако в большинстве статей в местной печати основное внимание уделялось содержанию пьес, а не анализу постановок. Поэтому реконструировать те или иные спектакли и выступления сложно или невозможно совсем.

Гастроли столичных и разных провинциальных трупп, организованные ВЦСПС и Наркомпросом, сыграли значительную роль в формировании театральной культуры многих периферийных

⁸¹ Мих. «Проститутка»// Бурят-Монгольская правда. 1926. 15 июня.

⁸² Найдакова В. Ц. Бурятский советский драматический театр. Бурятское книжное издательство. - Улан-Удэ, 1974. С. 59,60,65.

городов Сибири и Дальнего Востока. Еще 16 июня 1927 г. в «Бурят-Монгольской правде» была опубликована статья наркома просвещения А.В. Луначарского, неумолимого проводника новой культурной политики в сфере театра. Подводя итоги достижений советского театра, А.В. Луначарский отмечал спектакли «Любовь Яровая» в Малом театре, «Дело» во втором МХТ и «Конец Криворыльска» в Ленинградском театре драмы. Повышенное биение общественного пульса в столичных театрах отразилось на провинции. Рабочие Москвы, Ленинграда и других больших городов выдвинули лозунг «Даешь театр!», подчеркивая, что им нужен театр животрепещущий, современный и подлинно художественный. Движение «Даешь театр!» было подхвачено и общественностью Верхнеудинска. «Бурят-Монгольская правда» постоянно сообщала об организации профессионального театра: «Горсовет заинтересован вопросом организации в Верхнеудинске зимнего театра. Основная задача – приблизить театральное искусство к запросам трудящихся». «Поднятый через секцию Нарообраза вопрос об организации в Верхнеудинске профтеатра утвержден Горсоветом», который для этого выделил ссуду 1000 рублей. Безвозвратную ссуду 1500 рублей для этих целей выделил БурЦИК. В Новосибирск был сделан запрос об условии приезда труппы профессиональных артистов из 16 человек. Газета сообщала, что приезжая группа из Новосибирска будет проводить основную работу в Межсоюзном клубе. Только 8 из 24 ежемесячных спектаклей будет приходиться на рабочие районы – Стеклозавод и клуб транспортников. В целях привлечения внимания общественности к нуждам открываемого профессионального театра Горсовет создал комиссию содействия. Бурят-Монгольская правда сообщала, что «в комиссию входят представители от Горсовета, Наркомпроса, Горкома ВКПб, Бурпрофсовета и Буротдела Совторгслужащих с привлечением к участию в работах комиссии представителя от Рабиса и Посредрабиса при бирже труда»⁸³.

В этот период вместо новосибирской труппы на гастроли в Верхнеудинск приехал Московский передвижной показательный театр «Творчество». Отличительной чертой этих гастролей стало то, что коллектив пребывал в Верхнеудинске с декабря 1927 г. в течение

⁸³ Новости культуры. //Бурят-Монгольская правда. 1927. 4 ноября.

нескольких месяцев. Солидная по числу названий репертуарная афиша театра включала в себя и высокую классику, и второстепенные пьесы, и советскую драму. Зарубежную и русскую классику представляли спектакли: «Кража» («Волчья души») Дж. Лондона, «Овод» Э. Войнич, «Без вины виноватые» А. Островского. Наряду с мелодрамой, фарсом и прочими пьесами «Тайна крепости» Каствлера, «Казнь на Гревской площади» Корно, «Как делают королей» Режи, «Медвежья свадьба» Луначарского, в нее входили драматургические новинки «Константин Терехин» В. Киршона, «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева. Привлекающий внимание репертуар, доброжелательные отзывы о первых спектаклях, явились весомыми аргументами для решения организовать при Московском театре «Творчество» студию для подготовки актеров, которые после обучения вошли бы в труппу своего профессионального стационарного театра. С этой целью республиканские и городские власти отпустили денежные средства, однако эта попытка не состоялась. Положительные отклики зрителей и прессы о первых показанных спектаклях сменились на неудовлетворительную оценку. По окончании трехмесячного срока пребывания по договору Московский передвижной театр «Творчество», не найдя успеха у зрителей, отбыл дальше⁸⁴.

Показанные в это же время, в феврале 1928 г., спектакли передвижного театра транспортников (Дорпрофсожа) из Читы вызвали более благожелательную реакцию зрителей. Охотно посещались спектакли украинской труппы А.И. Бунчука. Необходимо отметить, что с 1924 по 1928 гг. Верхнеудинск не раз посещали «украинские труппы», возвращавшиеся с гастролей по Дальнему Востоку, где проживало много украинцев. Они знакомили зрителей со своим национальным классическим репертуаром, в том числе произведениями Шевченко, Гоголя, Карпенко-Карого, Старицкого, Котляревского. Однако театральная жизнь Верхнеудинска в это время была по-прежнему более бедна событиями, чем в соседних городах Иркутске и Чите, что было связано с отсутствием хорошего театрального здания. По этой причине верхнеудинские зрители не

⁸⁴ Гастроли Московского театра «Творчество»//Бурят-Монгольская правда. 1927. 6,8 декабря.

увидели тогда известные популярные коллективы: труппу актеров бывшего театра Корша, московский театр Пролеткульта, прошедшие в 1928 г. в выше означенных городах.

Несмотря на все трудности, движение общественности за открытие стационарного театра в Верхнеудинске расширилось, в такой атмосфере ожидания начались гастроли прибывшего в Верхнеудинск в октябре 1928 г. Московского передвижного организационного театра. Московский Оргтеатр – интересный, своеобразный коллектив с современным репертуаром сразу же покорила сердца зрителей, результатом чего стало предложение правительства республики коллективу по окончании гастролей на Дальнем Востоке вернуться обратно в Бурятию на «зимний» сезон. Это событие и стало точкой отсчета истории Русского драматического театра Бурятии.

Театральные события в Бурятии были схожи с тем, что происходило в конце 1920-х – начале 1930-х гг. во многих других союзных и автономных республиках страны, где до революции не было профессиональных театров. Примером тому открытие Киевского русского драматического театра в 1927 г. В 1930-е гг. были созданы русские драматические театры почти во всех центрах союзных и автономных республик страны. На эти коллективы возлагалась миссия особой важности: им надлежало достойно представлять русское сценическое искусство в республиках, работая в тесном и контакте с молодыми, стремительно растущими национальными театрами.

Выводы. Таким образом, исследование процессов формирования социокультурной среды Верхнеудинска показало, что русская культура пришла на восток с переселенцами, офицерами и чиновниками, политической ссылкой. Особую роль в этом сыграли декабристы, с которыми связаны первые литературно-музыкальные салоны, знакомство местных жителей, в основном купечества, с драматургией и театром. Культура Бурятии (до революции Западное Забайкалье) имела своеобразные черты: сосуществование западной (русской) и восточной (азиатской) культур.

Ряд общественно-политических и социально-экономических факторов, оказывал определяющее влияние на более медленное развитие культурной и общественной жизни города.

Административный статус уездного города не предполагал открытия профессионального театра. Малочисленность населения и недостаток финансовых возможностей городской казны не позволяли Верхнеудинску содержать частную антрепризу. Вместе с тем, и появление любительского театра произошло позднее других городов Забайкалья. Только в начале 1880-х гг. в Верхнеудинске немногочисленной группой интеллигенции во главе с Н.С. Нелюбовым был организован первый кружок любителей драматического искусства. Его организация – общественная инициатива немногочисленной группы городской интеллигенции. В виду отсутствия необходимых условий кружок «любителей драматического искусства» просуществовал недолго и был вновь создан лишь в 1890-е гг. Участники клуба придавали искусству театра миссию художественного воспитания, вырабатывая у зрителей потребности к культурному досугу. А потому кроме спектаклей устраивались музыкальные вечера, танцы, лотереи. Воспитанию художественного вкуса жителей города способствовал репертуар, прежде всего русская и зарубежная классика. Довольно регулярные выступления артистов-любителей почти четверть века являлись средоточием интересов передовой части горожан. Выполнение просветительской миссии совмещалось с благотворительной деятельностью.

В начале XX в. определенную роль в формировании театральной культуры играли не только любительские спектакли, но и довольно регулярно гастролирующие труппы. Спектакли разных гастрольных трупп со временем стали достаточно прибыльным делом, и для владельцев сценических площадок, и для казны, несмотря на конкуренцию нового вида искусства – кино.

Отсутствие условий и поддержки государства – все это влияло на то, что кружки любителей музыкального и драматического искусства не послужили толчком к созданию в городе своего профессионального театра, как, например, это было в Чите. Городские власти и общественность устраивала ситуация гастрольных выступлений разных трупп и наличие любительского движения городской интеллигенции.

После революции Верхнеудинск интенсивно рос, превратившись

из маленького уездного города в столицу автономной республики. В 1920-е гг. культура в созданной Бурят-Монгольской автономной республике развивалась в рамках концепции культурных преобразований страны.

Декрет об объединении театрального дела (1919 г.) провозгласил новый статус театральных коллективов, которые становились «государственными учреждениями культуры», финансирование (дотацию) которых государство брало на себя.

Политика большевиков в отношении культуры, в том числе и театра, отличалась тем, что новая власть в отличие от прежней сделала культуру проводником своих идей, а затем инструментом идеологии. Театральная жизнь стала пестрой, изобилующей многообразием театральных форм. Помимо театральных коллективов дооктябрьского формирования, ориентированных на традиционный спектакль, возникло множество новых объединений так называемого «левого» направления, провозгласивших принцип «чисто пролетарской» театральной культуры. Возникли и приобрели особую популярность новые театральные жанры и виды зрелища, в первую очередь агиттеатры и массовые действия. Посетителями театральных зрелищ первых послереволюционных лет были большей частью неграмотные и малограмотные, эстетически неискушенные люди. Для такого зрителя был провозглашен принцип «созвучия революции» - когда по аналогии с текущими событиями подбирались проблематика театрального репертуара. Ситуация была характерна и для столицы и для провинции.

Проводимая советской властью национальная политика была направлена не только на ликвидацию неграмотности большей части населения республики, проведение планомерной культурно-просветительной работы, создание своей региональной сети учреждений культуры. Особо повсеместную популярность завоевало самодеятельное драматическое искусство, доступное пониманию народных масс. Этот фактор, и другой - включение Верхнеудинска в карту гастрольных маршрутов ведущих провинциальных и столичных профессиональных театров, ускорили процесс формирования стойкого интереса жителей к сценическому искусству. Выступления гастрольных коллективов в 1920-е гг. представляли собой разные

направления – традиционного и «левого» театра (как по репертуару, так и по форме представлений).

Возросшие культурные потребности населения города со временем уже не могли удовлетворяться самодеятельным искусством и периодическими гастролями разного уровня профессиональных театральных трупп. Движение общественности за открытие в Верхнеудинске стационарного профессионального театра совпало с государственной инициативой, и было принято решение об открытии в Верхнеудинске Городского театра. Не имея собственной профессиональной труппы, руководство республики приняло решение о приглашении на «зимний» сезон одного из действующих коллективов, чья художественная программа более всего подходила к решению необходимых организационно-творческих задач.

ГЛАВА II

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ РУССКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В БУРЯТИИ В УСЛОВИЯХ РАСЦВЕТА МОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЙ ТОТАЛИТАРНОЙ КУЛЬТУРЫ (1928-1953 гг.)

2.1 Роль Московского Оргтеатра в становлении театрального дела в республике (1928-1932 гг.)

У истоков русского профессионального драматического театра в Бурятии стоял известный творческий коллектив – Московский передвижной Оргтеатр. Знакомство с ним состоялось в октябре 1928 г., когда Оргтеатр впервые показал свои спектакли, остановившись в Верхнеудинске по пути на Дальний Восток. Понравившийся коллектив правительство республики пригласило остаться работать в Верхнеудинске в открывающемся Городском театре. Дав согласие, коллектив отправился дальше. По возвращении 22 декабря 1928 г. состоялось открытие первого театрального сезона спектаклем «Человек с портфелем» А. Файко. Труппа Оргтеатра была оценена как большое приобретение для города. Газета «Бурят-Монгольская правда» писала в те дни, что спектакль «произвел на зрителей столь же выгодное и отличное впечатление, как и в первый раз, когда Оргтеатр был только гостем»¹.

Программу театра определяла личность и творческое кредо его лидера. Художественный руководитель Московского Оргтеатра Евгений Павлович Просветов был человеком талантливым. Родом из маленького города Василькова Киевской губернии, он, рано потеряв родителей, проявил завидное упорство и самостоятельность, чтобы получить хорошее образование, параллельно учился в двух учебных заведениях. Результатом стала степень кандидата экономических наук после окончания Коммерческого института и специальность режиссера-педагога после учебы на дирижерском факультете в Киевской драматической консерватории². Последнее образование в

¹ До. Открытие театрального сезона // Бурят-Монгольская правда. 1928. 26 декабря.

² Политов А. Год рождения - 1928-й // Правда Бурятии. 1988. 28 декабря.

дальнейшем позволило ему с успехом ставить музыкальные спектакли.

Увлечение театром и революционными идеями создания нового искусства, поиски новых театральных форм привели молодого Просветова к мечте о «пролетарском» коллективном синтетическом театре. Возникновение театра в Москве было связано с распространением массовых театральных зрелищ, с поисками Пролеткульта в области театрального искусства. Будучи одним из руководителей московского Пролеткульта Е.П. Просветов в 1922 г. создал студию «Тонплассо» (тонально-пластической студии, где культивировалось ритмизированное слово и пластика, «рефлексы» и «организованное мышечное движение» в духе идей Жака Далькроза, тогда как психология, индивидуальный характер во внимание не брались). В 1921 г. в период кризиса Пролеткульта студия «Тонплассо» превратилась в Мастерские организационного театра. Созданный коллектив пропагандировал формы массовых, «синтетических» зрелищ.

Находясь в ведении Театрального отдела Наркомпроса, труппа сначала выступала с программой в Шатурстрое на торфяных разработках (1922г.), затем пропагандировала методы и формы театрально-просветительной работы на Всероссийской сельскохозяйственной выставке (1923г.) и вошла в систему «Синей блузы». Деятельность ее поддерживалась расцветом клубного движения 1924-1925 гг. и рождением профессиональных по типу, но построенных в традициях клубной сцены театров³.

В 1925 г. молодому творческому коллективу начальник Центрального управления Всеобуча Н.И. Подвойский предложил вступить в общество Международного Красного Стадиона, созданного с целью показа массовых театрализованных представлений, пропагандирующих физкультуру, спорт и оборонную тематику. С этого времени Оргтеатр гастролировал по стране. Маршрут гастролей – Волга, Кавказ, Туркестан, Ленинград. Затем - Север, Урал, Сибирь, Дальний Восток.

³ Политов А.А. Из истории русской театральной культуры в Бурятии (1917-1929 гг.). – Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во. 1972.С.109.

В полном наименовании труппы - Московский передвижной синтетический театр Международного Красного Стадиона и Осовиахима - отразилось своеобразие художественной программы. Свою принадлежность к «левому» театру коллектив выразил постановкой «спектакля-атракциона», состоящего из множества небольших номеров, скетчей, интермедий, сценок, этюдов, сопровождавшихся оригинально поставленными танцами. Однако в 1928 г. в репертуаре «левого» театра уже были спектакли, поставленные в традиционной театральной форме, как например «Человек с портфелем» А. Файко или «114 статья Уголовного кодекса» В. Ардова, Л. Никулина.

Таким образом, Оргтеатр синтезировал «большие» и «малые» формы. Принцип синтеза выступал как принцип комплексности, разнообразия театральной программы. В то же время, драму играли как драму, комедию как комедию, а так называемые «малые формы» исполнялись в соответствии с их жанровыми особенностями. В тот период малые формы пользовались большой популярностью, очевидец спектаклей театра А. Куртик вспоминал, что «программы концертных вечеров, которые показывал театр Е.П. Просветова, являлись подлинными маленькими шедеврами искусства. Танцевально-спортивные этюды в концертах были необычайно красивы»⁴. Свообразие постановки, высокое исполнительское мастерство оказывали на зрителей большое эмоциональное воздействие.

Коллектив и его руководитель, пропагандируя идеи нового искусства, были полны энтузиазма и оптимизма. Недаром в своих выступлениях артисты полные задора и юмора пели строки: «Мы – театр организационный, атракционная братва, путь в массы держим неуклонно, прямые говорим слова. Лозунг театра: даешь новый быт, форма спектакля - веселый агит. Сквозь прошлого копоть, дым и гарь бесстрашно жарь. Спектакль ударом будет смелым по вкусу сладеньких мещан, цель его – крепить дело рабочих и крестьян» (текст Е. Просветова, А. Арго, Н. Адуева)⁵.

⁴ Куртик. А. Современность – душа театра (Немного истории) // Правда Бурятии. 1969. 24 апреля.

⁵ Велярский П. Воспоминания о первом сезоне // Из личного архива актера.

Передавая атмосферу того времени, краевед А. Куртик писал: «Московский Оргтеатр явился тем новым театром, на сцене которого верхнеудинцы увидели своего современника во всем многообразии стоявших жизненных проблем. Зритель увидел на сцене нового героя. Новый герой был близок зрителю, на сцене воссоздавался образ, в котором зритель видел самого себя. Мы были свидетелями рождения новых традиций»⁶.

По приглашению правительства БМАССР Московский передвижной Оргтеатр в течение четырех сезонов (1928-1933 гг.) работал в Верхнеудинске как стационарный коллектив. Деятельность его была благотворна не только для города, но и для самого театра, он творчески рос, так как условия деятельности стационарного театра требовали расширения репертуара, обогащения возможностей, обретения опыта. Вместе с театром рос и верхнеудинский зритель, его вкусы и потребности.

В начале первого сезона 1928-1929 гг. в репертуарную афишу театра кроме спектакля-аттракциона, входили и два полнометражных спектакля⁷. Чтобы увеличить число спектаклей театр расширяет состав труппы и приглашает опытных драматических актеров, в том числе Л. Ткачева, А. Анзорге, Л. Терек, Н. Карчинскую, В. Кузина-Мартова. В целях жанрового разнообразия афиши и расширения зрительской аудитории театр обращается к жанру оперетты. Оперетта для коллектива было делом новым, и необходимо по заслугам оценить смелость и прозорливость Е.П. Просветова, рискнувшего исполнять музыкальные спектакли под рояль без оркестра. Так, в афише появились «Женихи» И. Дунаевского, «Белая моль» Ашкинази, «Людовик ... надцатый» Ю. Сахновского. Энтузиазм постановщика и профессиональное вокальное мастерство главных исполнителей нашли отклик в сердцах зрителей, которых привлекала «отличная игра, великолепный грим». В отзыве на премьеру оперетты «Женихи» газета «Бурят-Монгольская правда» отмечала: «Артисты сумели

⁶ Куртик А. Современность – душа театра // Правда Бурятии. 1969. 24 апреля.

⁷ Политов А. У истоков театра. К 70-летию ГРДТ // Правда Бурятии. 1999. 27 февраля.

выдержать задорный, веселый тон пьесы... и заинтересовать публику»⁸.

И все же наибольшим интересом пользовались спектакли по пьесам молодых советских драматургов В.Шкваркина «Вредный элемент», А. Файко «Человек с портфелем», А. Афиногорова «Волчья тропа» и «Малиновое варенье». В них, с изрядной долей сатирического яда, драматично, или остроумно и насмешливо, показывались циничные дельцы, пытающиеся приспособиться к новым социальным условиям. Каждая новая работа театра была не только тепло встречена зрителем, но и поддержана прессой. Так, о пьесе «Человек с портфелем» «Бурят-Монгольская правда» писала, что новая мелодрама является «вдумчивой, хорошо выношенной и в высшей степени сценично сконструированной»⁹. Оценивая спектакль, газета отмечала: «Чувствуется основательная студийная проработка ролей, являющаяся особенностью работы коллектива. Из всего этого - талантливости, режиссерской смелости и непосредственности и составляется общая слаженность спектакля, значимость постановки и крепкое впечатление, которое остается у зрителя по уходу из театра»¹⁰.

В сезоне 1928-1929 гг. успех пьесы А. Афиногорова «Волчья тропа» был связан, прежде всего, с актерской игрой и режиссурой. Именно, «старательная и художественная постановка, продуманная и отличная игра артистов, действительно приковывает внимание зрителя к сцене и держит его в напряжении»¹¹. Постановка пьесы А. Афиногорова «Малиновое варенье» также «имела огромный успех у публики», отмечался актерский ансамбль - игра Мироновой (Катенька), Борисова (совслужащий Хныч) и Ткачева (доктор)¹².

Большое место в репертуаре Оргтеатра занимала молодежная тематика. И это не случайно, так как именно молодежь была основной зрительской аудиторией. С середины 1920-х, а затем в 1930-1932 гг. в республике были открыты 13 техникумов. В 1932 г. в Верхнеудинске работали педагогический, агрозоотехнический институты и Высшая

⁸ Зритель. «Женихи» // Бурят-Монгольская правда. 1929. 20 февраля.

⁹ «Человек с портфелем» // Бурят-Монгольская правда. 1928. 2 ноября.

¹⁰ Там же.

¹¹ Успех «Волчьей тропы» // Бурят-Монгольская правда. 1929. 30 января.

¹² «Малиновое варенье» // Бурят-Монгольская правда. 1929. 23 марта.

коммунистическая сельскохозяйственная академия¹³. Увеличение числа жителей столицы из числа сельской молодежи, и молодых квалифицированных специалистов, приглашенных из других городов для реконструкции старых и строительства новых промышленных предприятий, способствовало пополнению любителей театра.

Пьесы «Квадратура круга» В. Катаева, «Молодежь и любовь» («Шлак») и «Дружная горка» В. Державина затрагивали актуальные вопросы того времени. Поставленные спектакли носили характер брызжущих весельем театральных представлений. Вздолбанные зрители после спектаклей еще долго обсуждали поднятые проблемы в страстных диспутах и литературных судах, привлекая внимание тех, кто еще не бывал в театре. Ярким примером тому была постановка пьесы «Молодежь и любовь» В. Державина. После показа спектакля «в виду остроты затронутой автором темы половых отношений среди молодежи» над героем пьесы был устроен «общественный показательный» суд. Об этом сообщала газета, однако, чем закончился и как прошел «суд над Дерзаевым, героем пьесы «Молодежь и любовь», осталось неизвестно»¹⁴.

Обращение Е.П. Просветова к малоизвестной пьесе начинающего драматурга В. Державина, а также к широко идущей на столичных сценах Москвы и Ленинграда пьесе «Квадратура круга» В. Катаева, характеризует его, как творчески смелого, не боящегося экспериментов режиссера. Историю о жизни комсомольцев-студентов он показал с комедийной легкостью, используя в постановке яркую выразительную форму с утрировкой образов, пластическими мизансценами, гримом, удачным декоративным оформлением и сопровождающей действие музыкой, вызывала живейший отклик публики. Отмечая игру актеров, «Бурят-Монгольская правда» подчеркивала, что «они были все одинаково хороши»¹⁵. Хорошо сыграли комсомолку Таню и мещаночку Людмилу актрисы Миронова и Плеханова, артисты Туф и Молдавский – Абрама и Васю. Даже

¹³ История Бурятии. XX в. ч. I. Изд-во Общественно-научный центр «Сибирь». - Улан-Удэ 1993-1994. С.70

¹⁴ Суд над Дерзаевым // Бурят-Монгольская правда. 1929. 29 января.

¹⁵ До. Открытие театрального сезона // Бурят-Монгольская правда. 1928. 26 декабря.

«эпизодический тип» бездарного поэта Чарномского в «колоритном» исполнении Васильева был принят зрителями с большим вниманием.

Репетиционный поиск образного воплощения каждой пьесы нередко приводил к неожиданным результатам. Из воспоминаний актера П.И. Велярского, работавшего в первый сезон в театре ассистентом режиссера и исполнителем эпизодических ролей, нам удалось узнать о своеобразии режиссуры Просветова, требовавшего от актеров умения работать в «остро-необычной» форме спектакля, используя приемы «акробатики». Он выстраивал ритмико-пластическую партитуру движения каждого из участников спектакля. Спектакли получались «оригинальными, неожиданно яркими и зрелищными»¹⁶. От ведущих актеров театра Бориса Туфа, Владимира Молдавского и Леонида Ершова он требовал для раскрытия характера и внутреннего мира своих героев эксцентрики внешнего мизансценического рисунка. Так, герой Б. Туфа в «Дружной горке» пролетал на туго натянутой проволоке над головами зрителей через весь зал. А герой Л. Ершова в сатирической комедии «114 статья Уголовного Кодекса», разговаривая по телефону, вдруг делал стойку на письменном столе и, стоя вверх ногами на одной руке, другой рукой держал телефонную трубку, и в таком положении вел весь разговор; а во время диалога героев в исполнении Молдавского и Васильева, первый, стоя на письменном столе, вдруг делал прыжок и пролетал через голову своего партнера. Ритм, пластика, гротеск, вступали в неожиданную взаимосвязь, выходя в его режиссерском решении на первый план. В этих неожиданных мизансценах не было простого трюкачества, а было желание выразить суть сцены через внешне зрелищный ход.

Поиск необходимой зрелищной формы спектакля, отражающей внутреннюю суть, нерв пьесы, шел порою мучительно, сложно. Работая над пьесой В. Державина «Молодежь и любовь», постановщик и актеры долго искали форму, которая должна была передать атмосферу романтики, ощутить радость любви к жизни. Двухмесячная работа над спектаклем привела к неожиданному результату – необходимо сделать весь текст песенным, поэтичным. И Просветов не побоялся начать все сначала во имя того, чтобы

¹⁶ Велярский П. Воспоминания о первом сезоне // Из личного архива актера.

спектакль зазвучал. Он прозвучал как поэма о молодежи, заиграл праздничными красками, в нем появилась приподнятость, торжественность утверждения новой жизни и новых отношений. Так, в постоянном эксперименте театр создавал свой программный репертуар.

В рамках культурных преобразований большое внимание уделялось в то время национальной культуре. В июне 1929 г. в Верхнеудинске открылся Дом национального искусства, в него были переведены театральная студия (руководитель Невельский), а также группа слушателей музыкального практикума передвижки Поленовского Дома искусств (руководитель Сальмонт)¹⁷.

Будучи истинными «просветителями», энтузиастами своего дела, актеры театра во главе с Просветовым с первого же месяца работы в Верхнеудинске помимо показа спектаклей и работы над новыми постановками проводили занятия со студийцами в открытых Театральных мастерских Оргтеатра. В течение пяти месяцев, с декабря 1928 по май 1929 гг., студийцы прослушали и прошли практический курс ряда предметов. Учебная программа включала в себя как обучение актерскому мастерству по системе Станиславского, так и преподавание предметов, дающих необходимые навыки для постановки спектаклей «новых» форм. Курс «Работа актера над ролью и над собой» проводил режиссер и актер Л. Ткачев, практические занятия над драматическими отрывками - М. Святская, В. Борисов, Б. Туф. Сценическое движение преподавал сам Е.П. Просветов, ему ассистировала М. Святская; ритмическую гимнастику вели Б. Туф и зав. музыкальной частью Н. Гей; теорию и практику грима – В. Васильев. Постановкой голоса и дыхания занимались артисты В. Кузин-Мартов и И. Покровский, основы танца и характерный танец преподавали режиссер-лаборант Л. Терек и ассистент Б. Томская, акробатику вели артист А. Геденовский и ассистент Л. Ершов, декламацию – В.Борисов, дикцию – В. Молдавский. Руководителем Мастерских Оргтеатра был Е.П. Просветов, а секретарем – М. Святская¹⁸. В конце театрального сезона деятельность театра была

¹⁷ Очерки истории культуры. Бурятское книжное изд-во.1974. Т.2. С.222.

¹⁸ Велярский П. Воспоминания о первом сезоне / Из личного архива актера.

признана хорошей, среди достижений отмечалась, в том числе организация Мастерских.

Оргтеатр заинтересовал полпреда Монголии Гомбожаба, который после просмотра спектакля «5 ночей» А. Славянского пригласил труппу на двухмесячные гастроли и заказал поставить ряд пьес малой формы на монгольском языке¹⁹. Почему эти гастроли не состоялись, выяснить на сегодня не удалось. Возможно, потому, что в следующий сезон театр был направлен работать на золотые прииски Алдана, где в «чрезвычайно трудных условиях за шесть месяцев показал 40 спектаклей, а также поставил 17 премьер»²⁰.

Второй зимний сезон в Верхнеудинске 1930-1931 гг. Московский Оргтеатр открывает наиболее понравившимися спектаклями, показанными ранее. В афише значатся уже знакомые «Квадратура круга» В. Катаева, «Вредный элемент» В. Шкваркина, «Волчья тропа» А. Афиногорова, «Молодежь и любовь» В. Державина. В своей репертуарной политике Просветов по-прежнему обращается к пьесам малоизвестным, произведениям начинающих драматургов с актуальной для того времени тематикой. Так, в афишу входят «Зерно» П. Елина, «Ненависть» П. Яльцева, «Зеленый шум» Ю. Болотова, «Черный яр» А. Афиногорова.

Продолжая линию молодежной тематики, театр осуществляет постановки популярных в то время пьес из репертуара Ленинградского и Московского театров рабочей молодежи - «Плавятся дни» и «Клеш задумчивый» Н. Львова, а так же ставит новую комсомольскую оперетту «Дружная горка». Молодежи нравились задорные представления, темы которых подсказывалась самой жизнью²¹. В «Дружной горке» «звучат» проблемы молодежного быта и любви, «Клеш задумчивый» – о борьбе с потребительским отношением к жизни, а герои спектакля «Плаваются дни» решают дилемму выбора между семьей и коллективом. На долю музыкально-драматического спектакля «Дружная горка» выпал

¹⁹ Оргтеатр приглашен в Монголию // Бурят-Монгольская правда. 1929. 14 февраля.

²⁰ Политов А. У истоков театра. К 70-летию ГРДТ // Правда Бурятии. 1999. 27 февраля.

²¹ История русского советского драматического театра. Кн.1. 1917-1945 / Под общей ред. Ю.А.Дмитриева, К.Л.Рудницкого. М.Просвещение, 1984. С.122.

особенно большой успех. Вместе с тем каждый из этих спектаклей находил своего зрителя.

В этом же сезоне театр ставит драму Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», требовавшую иных выразительных средств, чем те, которыми режиссура пользовалась во время постановки сатирических комедий, водевилей и трамвских «диалектических» представлений. Эта новая линия психологического реалистического искусства найдет еще свое воплощение в дальнейших работах коллектива. А спектакль «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова вошел в историю этого театра как первая крупная постановка героико-революционного репертуара.

Появление в драматургии и театре пьес, в которых отображение событий шло через правду внутренней психологической жизни образов, было востребовано самой жизнью. О драматургии того периода А.Анастасьев писал, что «жизнь властно требовала, чтобы на сцену пришел новый человек, герой времени, чтобы он выделился из массы и открыл людям свой внутренний, духовный мир»²². Так, в «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова, «Разломе» Б. Лавренева новое содержание неизбежно встретилось с классической художественной традицией.

Требования идеологического подхода при выборе репертуара, характерные для того времени, нашли свое отражение в том, что ряд постановок театра вызвал резкую критику. Среди спектаклей Оргтеатра обозначенных «ложкой дегтя в бочке меда» стали «Зарево» Гандовского, «Весенние зарницы» Крашенинникова, «Инженер Мерц» Никулина и «Альбина Мегурская» Шаповаленко. Причины столь резкой критики становятся более понятными, если обратиться к истории и соотнести реальные события того времени с событиями произведений. Обстановка в республике в 1930-1931 гг., когда властью проводилась коллективизация деревни была крайне острой, драматичной. Крестьянские вооруженные выступления против коллективизации, прошедшие в 1930-1931 гг. в Бурятии, были жестко подавлены, поэтому спектакли на тему крестьянских восстаний были вовсе нежелательны. Судя поэтому, автор статьи Триэмов назвал включение в репертуар пьесы «Зарево» о крестьянских восстаниях в 1905 г. «идеологической ошибкой». В «лживой пьесе» о «ложно-

²² Анастасьев А. Театр и время. – М.: Искусство, 1985. С.34.

пролетарских студентах, едущих в деревню для многословных «душеспасительных» бесед с кулаком», по его мнению, было «забыто классовое расслоение крестьянства»²³.

Столь же резкую критику вызвала и «Альбина Мегурская» Н. Шаповаленко, названная «псевдосовременной мелодрамой». Несмотря на положительную оценку актерских работ – Молдавского (исправник), Лоранской (Альбина Мегурская), Томской (Ядвига) - спектакль был признан неудачным. Причиной тому считался неверный выбор пьесы. Пьеса, отражающая эпизоды из истории царской ссылки и истории польских восстаний в борьбе за независимость, была осуждена им как народническая литература с героями «интеллигентами-одиночками». «Среди идеологически выдержанных и полезных пьес, способных ориентировать молодежь в вопросах учебы, быта, борьбы за социализм» спектакли «Инженер Мерц» и «Альбина Мегурская» являлись диссонансом. Статья, заканчивающаяся призывами к театру и контролирующей репертуар организации БурЛИТО быть зоркими и бдительными, отражает, в каких сложных условиях приходилось работать театрам в начале 1930-х гг.

Поглощение общества государством, где драматургу и театру предлагалась единственная норма поведения - быть полезным государству, ставило творческую личность перед дилеммой - либо проводить государственную идеологию, либо нет. И то и другое делало невозможным свободу творчества и, безусловно, влияло на деятельность творческих коллективов. Сложность художественной жизни заключалась с одной стороны в ограничении творческих потребностей, с другой – в расширении сети культурно-просветительных учреждений и учебных заведений.

Так, в Бурят-Монгольской АССР в 1931 г. на базе студий Дома искусств открылся техникум искусств, в нем готовились кадры национальных артистов. В театральной студии получили основы профессии будущие мастера национальной бурятской сцены – Ч. Генинов, Ж. Пагбаин, Н. Гендунов, Н. Балдано, В. Халматов, П. Николаев, У. Болдонова, Ю. Шангина. Преподавателями студии были

²³ Триэмов. Ложка дегтя портит бочку меда // Бурят-Монгольская правда. 1931. 15 апреля.

артисты и режиссеры Оргтеатра, особым уважением и любовью студийцев пользовались М. Святская, Б. Туф, А. Филиппова, А. Тольский, Н. Невельский, В. Арбенин, М. Немлехер, А. Добкина, и, конечно же, художественный руководитель Е.П. Просветов.

Таким образом, Московский Оргтеатр не только заложил в Бурятии основы русского профессионального искусства, сформировал зрительскую среду и привил публике устойчивый интерес к сцене, но и оказал значительное, решающее, влияние на зарождение профессионального бурятского искусства в республике. Благодаря их творческим усилиям открылся Бурятский драматический театр (1932 г.).

Третий сезон Оргтеатра в Верхнеудинске был особенным для коллектива. Прибывшая в сентябре 1931 г. труппа имела в своем составе 50 человек и свой оркестр. Это расширяло его творческие возможности и позволяло обращаться к произведениям разных жанров. Отдавая дань традиции революционного агитационного театра, открытие состоялось премьерой «диалектического представления» «Класс», поставленного по пьесе начинающего тогда драматурга А. Арбузова²⁴. Из репертуара московского Трама (театра рабочей молодежи) «просветовцы» также включили в свою афишу пьесу «Тревога» Ф. Кнорре. Вместе с тем, Оргтеатр все больше обращался к полнометражной драматической пьесе.

Основа репертуара театра в сезоне 1931-1932 гг. - современная советская драматургия с актуальной для того времени проблематикой. В афишу вошли: «Междубурье» Д. Курдина, «Командные высоты» Н. Фалеева, «Наша молодость» С. Карбышева, «Инженеры» М. Тригера, «Кто идет» В. Квашнина, «Разрыв» Д. Касьянова и М. Тригера, «Миллион Антониев» Гр. Градова и В. Орлова и др. Своими постановками театр пытался осмыслить сложные процессы современной действительности. Они отражали «дух времени»: перестройку сознания крестьян, пришедших на заработки строить тракторный завод - «Темп» Н. Погодина, коренную ломку тысячелетнего уклада крестьянской жизни и установление новых отношений в канун коллективизации - «Хлеб» В. Киршона, актуальные проблемы жизни современной интеллигенции - «Страх»

²⁴ К постановке «Класса» // Бурят-Монгольская правда. 4 октября 1931.

А. Афиногенова. Постановки свидетельствовали о возросшем интересе театра к серьезной психологической драме.

Каждый из спектаклей привлекал внимание публики. Отклики прессы на спектакли носили классовый характер, выражали общепризнанную точку зрения. Спектакль «Хлеб» В. Киршона был отмечен как «достижение коллектива». По мнению автора статьи подписавшегося как Т. достоинством постановки являлись не только актуальность темы, но и ее верное решение, а так же хорошие работы актеров Анзорге и Абрекина, создавших «убедительный образ партийного руководителя» Михайлова и «яркий тип» кулака Квасова²⁵.

Проблема формирования нового человека, позже обозначенного как «человек социалистического типа», была немыслима без коммунистического воспитания, и партия ставила перед искусством особые задачи, требуя определения его места в этом процессе воспитания. О задачах и назначении искусства в этот период писали и спорили, как видно даже из одной статьи, общественные и политические деятели, размышляли ученые и деятели искусства. Еще в 1910 - 1920-гг. по отношению к искусству начали применять слово «функция», для обозначения его роли в общественной жизни, в 1930 г. В.М. Фриче в работе о проблемах искусствознания также ставил вопрос «о социальной функции искусства на разных ступенях общественного развития». В существующих взглядах эстетики на искусство в 20-е гг., отмечал доктор философских наук Л.Н. Столович, «доминировали воззрения, трактовавшие искусство преимущественно в организационном плане». В 30-е годы «подчеркивались главным образом отражательная природа искусства и его познавательное значение», но вместе с тем «возникало стремление к сочетанию в понимании искусства отражательно-познавательной стороны с социально-воспитательной»²⁶.

Перед Оргтеатром ставились задачи усиления связей со зрителями, организации конференций. Конференции зрителей должны были стать «одним из методов художественного воспитания масс...

²⁵ Т. «Хлеб» // Бурят-Монгольская правда. 1931. 10 октября.

²⁶ Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. С.29.

средством связи актерского состава со зрителем и методом воздействия на массы», с целью «помочь раскрыть и уяснить социальную природу художественных типов»²⁷.

Большую культурно-просветительную работу проводили артисты Оргтеатра, организовав при Бурятском профсоюзном совете художественно-методический кабинет. Их шефская деятельность над коллективами художественной самодеятельности и помощь в организации массовых театрализованных мероприятий и праздников, в том числе Республиканской Олимпиады народного творчества, а также чтение бесплатных лекций и докладов по искусству - неоценимый вклад. Все большие требования предъявлялись к профсоюзам, которые должны были заниматься вопросами организации рабочих спектаклей театра.

Предваряя открытие зимнего сезона 1932-1933 гг., статья С. Кригеля о задачах театра, профсоюзов, Краевого управления зрелищными предприятиями и общественности города проливает свет на обстановку, которая складывалась вокруг театра в республике в то время. Впервые в республиканской печати не просто звучал призыв идеологически верного выбора пьес, но был четко декларирован подход к включению пьесы в репертуар с «задачей вскрыть классовое содержание драматического произведения». Отсюда «стержнем репертуара должны быть произведения, насыщенные тематикой этого периода, бурного социалистического строительства, показ нового человека-строителя»²⁸. Диктовался не только репертуар, но и методы работы. Подвергнутые критике традиции синеблужников, а также постановки театра в свете трамовских «диалектических представлений» предлагалось изжить.

В свете этих требований становится понятной критическая оценка спектакля «Класс» А. Арбузова, которым театр открыл свой сезон. Диалектическое представление с главным героем, не соответствующим требованиям текущего момента, больше напоминало «сценическую агитку» и вызвало, как писала «Бурят-Монгольская правда», «недоумение зрителей», оно не подкреплялась

²⁷ Кригель С. К. открытию театрального сезона // Бурят-Монгольская правда. 1931. 24 августа.

²⁸ Там же.

глубоким проникновением в суть проблемы и человеческие характеры²⁹. Отношение власти к некогда популярным формам «левого» театра изменилось. Все большее «закручивание гаек», превращение искусства в один из инструментов в проводимой властью политики нашло дальнейшее выражение в Постановлении ЦК РКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (от 23 апреля 1932 г.). Так, произведения начинали оцениваться не по внутренне присущим законам им созданным, а по требованию соответствия ставшему постепенно единственным художественному методу – социалистическому реализму.

Вместе с тем Московский Оргтеатр, продолжая творчески развиваться, обращается к русской и зарубежной классической драматургии – комедиям А. Островского «Лес», «Без вины виноватые» и А. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского»; трагедии Ф. Шиллера «Коварство и любовь». Появление в репертуаре классики – яркое свидетельство зрелости и мастерства коллектива - актерского состава и режиссуры. Этими спектаклями он вышел на новый художественный уровень. К, сожалению, в истории не осталось статей или рецензий с анализом или хотя бы описанием этих спектаклей, на основании которых можно было представить художественный образ каждой из этих постановок, остались лишь краткие воспоминания зрителей. Опираясь на них, позже искусствовед В.Ц. Найдакова писала: «В лучших постановках сезона 1932-1933 гг., таких как «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Первая Конная» Вс. Вишневого, «Разлом» Б. Лавренева актеры демонстрировали не только отточенную внешнюю технику, но и хорошую школу переживания, умение раскрывать внутренний мир своих героев, заражать эмоциями зрительный зал»³⁰.

Остается лишь предполагать, как бы сложилась дальнейшая судьба этого интересного коллектива, если бы не несколько факторов, сыгравших для него столь драматичную роль. Пожар, случившийся в здании, где Оргтеатр показывал свои спектакли, нанес непоправимый урон коллективу – сгорели все декорации, костюмы и реквизит.

²⁹ «Класс» // Бурят-Монгольская правда. 1932. 1 октября.

³⁰ Найдакова В.Ц. Бурятский советский драматический театр. Бурятское книжное изд-во, 1978. С. 82.

Оставшиеся без помещения «просветовцы» были вынуждены вернуться в Москву, где коллектив был вскоре расформирован. Определенную роль в этом сыграло то, что после выхода в 1932 г. Постановления ЦК РКП (б), поставившего под жесткий идеологический контроль не только писателей, но и художественную интеллигенцию, была ликвидирована Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) и подобные творческие организации, перестало действовать Общество Международного Красного Стадиона, в ведении которого находился Оргтеатр. Как и многие в то время, Е.П. Просветов, оставшись без своего детища, работал долгие годы в разных театрах страны, известно, что в годы Великой Отечественной войны он вместе с группой актеров оказался в маленьком городке Тара Омской области и открыл там при театре студию. В эту студию был принят тогда еще подросток Михаил Ульянов, для которого Евгений Павлович навсегда остался в памяти как «замечательный режиссер, редкий, врожденный педагог», разбудивший в нем интерес к таинственному миру театра. В своей книге народный артист СССР Михаил Александрович Ульянов, ныне художественный руководитель театра им. Вахтангова, отмечал удивительный дар Просветова «увлекать не только силой своего знания и опыта», «он умел будить фантазию у таких зеленых птенцов, какими были мы», у него «был талант воспитывать в студийце желание самому работать, самому искать»³¹. Вот это умение увлекать, будить фантазию и желание творить, осталось в памяти его актеров, многочисленных учеников, всех тех, кто встречался с ним в жизни. Высокий профессионализм и творческая позиция Московского Оргтеатра и его руководителя и сегодня образец для подражания истинным художникам, мастерам своего дела.

Выводы. Итак, творческая биография Московского передвижного Оргтеатра в течение четырех сезонов работавшего в Верхнеудинске как стационарный коллектив отражает и сложности и творческие победы, которые были одержаны русским театром на первом этапе советского периода отечественной истории. Возникновение Московского Оргтеатра на волне строительства нового искусства - знамение времени. Многовариантность

³¹ Ульянов М.А. Работаю актером. - М.: Искусство, 1987. С.36

культурного развития, обилие художественных объединений и направлений в 20-е гг. способствовали развитию «левых» театров, с их поиском актуального современного репертуара и новых сценических форм. Вместе с тем, расцвет творчества театра был связан с лучшими постановками современной реалистической драматургии.

С усилением идеологического диктата в сфере культуры, как и всей жизни общества, уже в начале 1930-х гг. положение дел в драматургии и театре значительно изменилось. Было покончено с режиссерским «многоголосием» в советском театре. Начало нового периода в истории страны, истории искусства и театральной жизни было связано с вектором движения к становлению и укреплению моностилистической культуры. Важнейшей особенностью советской культуры и искусства стал жесткий контроль над ними со стороны партии и государства.

2.2 Создание Городского театра с русской труппой (1934-1941 гг.)

С началом нового периода театр становится исключительно средством «идеологического воспитания масс». В эти же годы начинается насильственный процесс так называемого «омхачивания» всех советских театров. Режиссерская система Станиславского объявляется единственно правильной и возможной на советской сцене, а МХТ становится главным советским театром, эталоном и непререкаемым образцом. Прежде всего пострадали от этого сам Художественный театр и эстетическая система великого театрального реформатора К.С. Станиславского, ни в чем не повинного, справедливо писавшего о том, что искусство не терпит над собой никакого насилия и диктата, а создание пьес по указке, игра актеров по приказу создают не искусство, а лишь жалкую пародию на него³².

На авансцену официальной драматургии вышли А. Афиногенов, В. Гусев, В. Киршон, А. Корнейчук, Н. Погодин. Одним из наиболее заметных среди перечисленных авторов являлся Н. Погодин, которому принадлежит честь создания так называемой

³² Русская литература XX века / Под ред. Л.П.Кременцова. – М.: Академия, 2003. Т.1 С. 470.

«производственной» пьесы, нового жанрового образования. Это был новый тип драматургического конфликта. Новых отношений между персонажами. Веяния времени он воплотил в пьесе «Мой друг» (1932 г.). Погодинская пьеса с успехом идущая в это время на многих сценах страны положила начало целому направлению в развитии советской драматургии 1960-1980-х гг.

Об устойчивом интересе к драматическому искусству говорит тот факт, что в это время в городе активно ставились любительские театральные постановки. Газеты тех лет пестрели заметками о самодеятельных спектаклях в колхозах и рабочих клубах. В Улан-Удэ (до 1934 г. Верхнеудинск) регулярно работавший при клубе «Красный строитель» театр ставил водевили А.П. Чехова «Медведь», «Юбилей», сцены из «Вишневого сада», в постановке режиссера С. Красного любители показали «Миллон терзаний» В. Катаева³³. Однако самодеятельное искусство не могло заменить профессиональный театр.

В Верхнеудинске в 1933 г. культурную жизнь помимо уже существующих клубов, музеев, библиотек и кинотеатров обогащали спектакли молодого, недавно открывшегося Бурятского театра. Для помощи в организации Бурятского театра и преподавания актерского мастерства в техникуме искусств еще в 1932 г. был приглашен выпускник Центрального техникума искусств (ГИТИС), режиссер и педагог Александр Васильевич Миронский. Вместе с женой актрисой Е.Д. Прозоровой, сыгравшей Татьяну в спектакле Московского Оргтеатра «Разлом» Б. Лавренева, они активно включились в культурную жизнь города. Миронский поставил в Бурятском театре драмы спектакли «Барьеры» А. Шадаева и «Чудесный сплав» В. Киршона³⁴. С целью укрепления творческой части коллектива Наркомпрос РСФСР направил в Верхнеудинск выпускников режиссерского факультета ГИТИСа А.В. Африканова и С.А. Бенкендорфа. Спектакли театра привлекали жителей, но были мало доступны для русскоязычного населения, за три года деятельности Московского Оргтеатра полюбившего сценическое искусство.

³³ Очерки истории и культуры Бурятии. – Улан-Удэ. Бурятское книжное изд-во, 1974. Т.2. С.229-230

³⁴ Личный архив А.В.Миронского.

В 1933 г. правительство республики командировало Миронского в Москву для приобретения музыкального оборудования и приглашения в Верхнеудинск на «зимний» сезон 1933-1934 гг. Московской передвижной оперы, труппа которой была сформирована с помощью Наркомпроса РСФСР и в течение четырех месяцев показывала свои спектакли в клубе «КОР» (Клуб Октябрьской революции).

Очевидец тех событий, режиссер национального театра С.А.Бенкендорф, ныне профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, вспоминал о выступлениях Московской передвижной оперы как о большом событии в культурной жизни. «Впервые зрители нашего города соприкоснулись с мировой классикой: «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Кармен» Ж. Бизе, «Риголетто» Дж. Верди, «Паяцы» Р. Леонкавалло»³⁵. Особый интерес вызвал спектакль «Севильский цирюльник» Дж. Россини. В рецензии автор, прежде всего, отметил профессионализм и мастерство дирижера Д.Н. Бер-Глинки и исполнителей главных партий – Иконникову (Розина), Лопатина (граф Альмавива), Шабли (Дон Базилио)³⁶. Успех коллектива, спектакли которого в республике посмотрели около 50 тысяч зрителей, явился еще одним свидетельством «как высоко выросла республика в своих культурных требованиях». С такой оценкой в печати выступил А.В. Миронский, подводя итоги гастролей в конце сезона, подтверждающие «необходимость и возможность создания у нас постоянного культурного предприятия»³⁷.

Тридцатые годы XX в. в истории Бурятии характеризуются активными темпами строительства, были построены крупные заводы: паровозо-вагоноремонтный, мясоконсервный, молочный, мельничный комбинаты. Расширилась транспортная сеть артерий, увеличивалось число учреждений здравоохранения, образования, науки, культуры. С 1931 г. по 1941 г. население Верхнеудинска выросло более чем в 3

³⁵ Бенкендорф С. Воспоминания о гастролях московской оперы. Из архива В.Ц.Найдаковой.

³⁶ Театрал. «Севильский цирюльник» // Бурят-Монгольская правда. 1934. 17 апреля.

³⁷ Миронский А. Перед театральным сезоном // Бурят-Монгольская правда. 1934. 21 сентября.

раза, большей частью за счет приезжих на строительство специалистов – рабочих и технической интеллигенции, врачей, учителей, которых крайне не хватало в активно развивающейся республике³⁸.

Ликвидация неграмотности, организация библиотек, изб-читален, музеев, расширение сети культурно-просветительных учреждений, активизация работы кружков художественной самодеятельности, кинофикация и радиофикация Бурятии – все эти мероприятия, проходившие в конце 20 - начале 30-х гг., безусловно, способствовали повышению культуры населения.

Осенью 1934 г. А.В. Миронский уже в качестве начальника Управления зрелищными предприятиями и художественного руководителя открывшегося Гортеатра формирует в Москве труппу в количестве 80 человек. Планировалось, что театр будет ставить и драмы, и музыкальные комедии. Накануне открытия сезона А.В. Миронский писал о важности открытия театра и сложностях, в которых он рождался. «Мы организуем театр буквально на пустом месте. Не имея настоящей театральной базы – костюмов, реквизита, бутафории, театральной мебели и достаточно оборудованной сцены...»³⁹. Долгожданное открытие состоялось 3 ноября 1934 г. спектаклем «Любовь Яровая» К. Тренева в постановке главного режиссера И.П. Милославского. Затем были показаны спектакли «Лес» А.Островского, «Счастливая женщина» М. Тригера, «Мой друг» Н. Погодина. «Чудесный сплав» В.Киршона осуществил дипломник ГИТИСа Гомбожаб Цыденжапов. Однако большим творческим планам не суждено было осуществиться, вновь набранная русская труппа не долго показывала свои спектакли в клубе «КОР» (клуб Октябрьской революции), так как снова пожар оставил коллектив без сценической площадки и он, по-видимому, вскоре распался.

Вынужденная пауза, длилась до окончания строительства Дворца труда по улице Ленина. И вновь улан-удэнцы довольствовались лишь спектаклями любителей. Во Дворце культуры ПВРЗ в конце 1935 г.

³⁸ Улан-Удэ: история и современность / составители А.Б. Иметхенов, Е.М. Егоров. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. – С. 149.

³⁹ Миронский А. Перед театральным сезоном // Бурят-Монгольская правда. 1934. 21 сентября.

состоялась премьера музыкальной комедии «Голубая мазурка», поставленная участниками театра-клуба. Там же действовал ТРАМ, молодые актеры-любители театра рабочей молодежи поставили спектакли «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Ложный стыд» Н. Задонского⁴⁰. Энтузиазм любителей, испытывавших трудности из-за отсутствия опыта и мастерства, как собственного, так и руководителя, вызывает уважение и требует отдельного более глубокого исследования.

Возможность сформировать новую труппу для Гортеатра (таков был статус коллектива до войны) появилась лишь к осени 1936 г. В сентябре директор А.В. Миронский вновь занимался в Москве «укомплектованием» новой труппы, а улан-удэнские любители театра ждали начала сезона. Торжественное открытие нового здания, состоявшееся 23 ноября 1936 г., вошло в историю Русского драматического театра как событие его «второго рождения». Вновь сформированную труппу из 40 человек возглавил заслуженный артист республики Алексей Ефимович Ларионов.

Творческое ядро труппы составили ранее работавшие в разных театрах страны, в том числе московских и ленинградских, актеры - Акинфиев, Борисоглебский, Вейс, Вельбушевич, Газова, Двинич, Зайцев, Курьшев, Ольминский, Писарев, Покорский, Резник, Тагац, Фербер, Цинман, Шестопалова, Закатов, в труппу вошла и Е.Д. Прозорова (Миронская). В качестве очередных режиссеров были приглашены В.Я. Гофрат и Н.Г. Резников, художники - М.А. Матвеев и В.Г. Тамань, музыкальную часть возглавил опытный композитор А.А. Позднеев⁴¹.

Перед вновь созданным коллективом стояла сложная задача. Освоение новой сценической площадки, постановка в короткий репетиционный срок одновременно нескольких спектаклей, которыми театр должен был открыть свой сезон, проблемы с жилищным обустройством в новом городе прибывших актеров. Преодолевая трудности, актеры во главе с опытными постановщиками, осуществили три больших работы – «Аристократы» Н. Погодина,

⁴⁰ Очерки истории и культуры Бурятии . Т.2. С.230.

⁴¹ С.Мих. Перед открытием сезона // Бурят-Монгольская правда. 1936. 4 октября.

«Последние» М. Горького и «Бесприданница» А. Островского. Открывая театральный сезон, художественный руководитель и главный режиссер театра А.Е. Ларионов обратился к общественности города за поддержкой, надеясь на понимание сложностей становления нового дела ⁴².

Спектакль «Аристократы» Н. Погодина, которым новый коллектив открыл сезон, отражал идеологию того времени. Духовное и нравственное обновление человека, радость созидания в труде нашло яркое выражение в пьесе Н. Погодина и в режиссуре А. Ларионова. Проблему перевоспитания, «перековки людей» он попытался решить в спектакле в романтически возвышенном жанре, сочетая «приподнятость сценических образов» и их психологическую углубленность, развитие характера каждого из героев пьесы. В режиссерском решении Ларионова важна была не только фигура Кости-капитана, но и других героев - от Соньки до инженера Боткина, которые тоже «прошли перековку». Главным достижением в работе над пьесой режиссер считал достижение ансамбля исполнительского состава, чего было чрезвычайно трудно добиться от еще не сыгравшейся «разношерстной» труппы. Предположения Ларионова подтвердились, первая постановка театра действительно получила неоднозначную оценку. В критической статье на спектакль журналист газеты «Бурят-Монгольская правда» С. Метелица главным просчетом постановки считал отсутствие «единства спектакля» ⁴³. В унисон с критикой С. Метелицы прозвучала оценка спектакля «Аристократы» начальником Управления по делам искусств Совнаркома БМАССР С. Кригелем. В спектакле «слишком бледно показана классовая борьба за нового человека» ⁴⁴. Сегодня сложно понять, насколько объективна была критика спектакля; вместе с тем требования целостности и ансамблевой игры от первой постановки созданного коллектива, на наш взгляд слишком категоричны и поспешны.

⁴² К открытию зимнего сезона в Улан-Удэнском театре Беседа с художественным руководителем театра А.Е.Ларионовым // Бурят-Монгольская правда. 1936. 23 ноября.

⁴³ Метелица С. «Аристократы» // Бурят-Монгольская правда. 1936. 9 декабря.

⁴⁴ Кригель С. Первый месяц театрального сезона // Бурят-Монгольская правда. 1936. 23 декабря.

Вместе с тем, необходимо отметить, что две другие постановки, показанные в первый месяц работы, были более успешны. Уже в этих спектаклях проявился последовательный интерес коллектива к классической драматургии и психологическому театру. «Бесприданница» А. Островского также поставленная А.Е. Ларионовым получила хорошие отзывы. Но самым удачным из трех этих спектаклей были признаны «Последние» М. Горького в постановке В. Гофрата. «Режиссеру, удалось добиться, чтобы спектакль овладел чувствами зрителя», - писала газета «Бурят-Монгольская правда. «Общей слаженности» спектакля способствовала хорошая игра актеров. Рецензент отметил игру артистов: Закатова (Иван Коломийцев), Акинфиева (Петр), Альтинского (Яков), Эдельмана (Александр), Зайцева (Лещ), Газовой (Верочка), Шестопаловой (Надежда)⁴⁵.

В центре художественных задач театра второй половины сезона 1936-1937 г. стояла, прежде всего, работа над сценическим воплощением образа современника пьес «Большой день» В. Киршона, «Слава» В. Гусева, «Далекое» А. Афиногенова, «Чужой ребенок» В. Шкваркина. К сожалению, отзывов об этих спектаклях не сохранилось. Из других постановок, уже классического репертуара – «Без вины виноватые» А. Островского, «Егор Булычев и другие» М. Горький, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Цветочница» О. де Бальзака – творческим достижением сезона был признан спектакль «Пиковая дама» по повести А.С. Пушкина. Режиссер А.Е. Ларионов вместе с художником М.А. Матвеевым и композитором А.А. Позднеевым «прочел» ее как «трагедию молодого человека 30-х годов XIX века», живущего в мире лицемерия и пустоты. «Общему успеху спектакля, прежде всего, способствовала талантливая игра главных исполнителей - артистов Вейс (Графиня) и Ольминского (Герман)»⁴⁶. И, наконец, закрытие сезона состоялось 30 мая 1937 г. премьерой «Ревизора» Н. Гоголя. Поставленные в первом сезоне 12 новых спектаклей свидетельствовали о хорошем творческом потенциале, как труппы, так и его художественного руководителя.

⁴⁵ Метелица С. «Последние» А.М.Горького // Бурят-Монгольская правда. 1936. 16 декабря.

⁴⁶ Метелица С. «Пиковая дама» // Бурят-Монгольская правда. 1937. 23 марта.

Однако в конце сезона главный режиссер А.Е. Ларионов покинул театр, причины его отъезда остались неясны, вполне возможно из-за разногласий с руководством Управления по делам искусств республики. Был переведен на работу в Радиокomiteeт в качестве художественного руководителя директор театра А.В. Миронский.

Эти события, вероятно, перекликаются с той сложной обстановкой, которая сложилась в Бурятии в 1937-1938 гг., когда были арестованы более 6 тысяч человек. В 1938 г. были репрессированы как враги народа и расстреляны 33 руководителя республики, обвиненные в заговоре, в том числе и начальник Управления по делам искусств БМАССР С. Кригель⁴⁷.

Вошедший в отечественную историю как один из самых трагических и противоречивых 1937 г. в творческой жизни Русского театра был сложен и драматичен. Смена руководства театра, безусловно, сказалась неблагоприятно, и, несмотря на то, что коллектив возглавил молодой талантливый режиссер Леонид Ицков и целый выпуск актерского отделения Ленинградского театрального техникума пополнил состав труппы. Среди 14 выпускников были В. Гусев и К. Жуков, проработавшие в Улан-Удэ долгие годы.

Открытие сезона 1937-1938 гг. состоялось двумя премьерами: «Очной ставкой» бр. Тур и Л. Шейнина и «Интервенцией» Л. Славина. Поставленные новым главным режиссером к 20-летию революции и соответствующие духу времени, по своему художественному результату они не удовлетворяли ни коллектив, ни зрителей. Леониду Ицкову не удалось, как творческому руководителю, объединить режиссерскую коллегию и актерскую труппу в решении художественных задач. Работа складывалась неровно, в результате чего из 16 заявленных и 12 поставленных спектаклей большинство работ не нашли отклика у прессы. Лишь постановка Л. Ицковым пьесы «Стакан воды» Э. Скриба была признана как удача. Был положительно отмечен и его спектакль «Отелло» В. Шекспира, в Бурятском театре драмы. Причиной проблем творческо-производственного процесса театра явилась неопытность,

⁴⁷ История Бурятии. Конец XIX в. - 1941 г. Часть 1. Изд-во Общественно научный центр «Сибирь». Улан-Удэ 1993. С. 64.

молодость режиссера, не накопившего еще опыт художественного руководства.

Внутренние проблемы русского театра вышли на страницы печати, что, конечно же, не могло не сказаться негативно на его работе. В то время газеты большей частью освещавшие экономическую и политическую обстановку в стране были полны материалами о разоблачениях вредителей. За весь прошедший сезон 1937-1938 гг. в «Бурят-Монгольской правде» не было ни одной развернутой статьи о театральных премьерах. Лишь небольшая по объему заметка А. Маркевича выражала критическую оценку «слабой работы директора театра т. Барсука» и недостатков работы главного режиссера, высвечивая тем самым проблемы, с которыми сталкивался коллектив в первые годы становления⁴⁸.

Новому главному режиссеру театра Геннадию Андреевичу Мирскому, пришедшему в коллектив в 1938 г., удалось увлечь актеров, изменить ситуацию к лучшему, и в течение одного сезона создать новую полноценную репертуарную афишу, сочетающую в себе и классику, и современную драматургию. В нее вошли: «Василиса Мелентьева» А. Островского, «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого, «Мещане» М. Горького, «Мачеха» О. де Бальзака, «Беспокойная старость» Л. Рахманова, «Генконсул» бр. Тур и Л. Шейнина и другие спектакли.

Кроме Г.А. Мирского, режиссерами-постановщиками спектаклей стали Т.П. Карендова, Г.И. Хворов, В.А. Закатов, художниками выступили М.С. Улановский, А.А. Волков, А.И. Тимин и М.Е. Шестакова. Увеличился состав труппы с 40 до 54 актеров. Первой удачей нового сезона была признана прессой постановка спектакля «Любовь Яровая» К. Тренева, осуществленная Г.А. Мирским. Внимательно следившая за творчеством театра общественность чутко реагировала на все происходившие перемены. «После ряда неудач эта работа театра имела исключительное значение и для зрителя и для коллектива», - отмечала «Бурят-Монгольская правда». «Театр начинает сезон успешно, он приобретает свое творческое лицо, верность русским театральным традициям, смелость творческих

⁴⁸ Маркевич Ан. Итоги театрального сезона // Бурят-Монгольская правда. 1938. 27 апреля.

исканий»⁴⁹. Мирский пользовался уважением и авторитетом и среди актеров, спустя много лет они с теплотой вспоминали время работы с ним⁵⁰.

Творческим достижением была признаны – «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого (постановка Г.А. Мирского) и «Ромео и Джульетта» В. Шекспира (режиссера Е. Королевича). В статье о спектакле главного режиссера «Бурят-Монгольская правда» писала: «Зритель не только получил наслаждение от этой постановки, но и надежду увидеть много хороших пьес»⁵¹. Смелость театра при выборе сложного драматургического материала, хорошая работа художника и главное – ряд замечательно сыгранных ролей явились слагаемыми успеха спектакля.

Начало новому сценическому образованию - Лениниане - было положено еще в марте 1936 г., когда состоялось совещание в Наркомпросе, и где ведущим советским писателям было предложено участвовать в закрытом конкурсе, приуроченном к 20-летию победы Октябрьской революции. Участники конкурса должны были представить пьесу о Ленине. Постановкой ленинианы обязан был «отметиться» каждый театр. Одной из самых репертуарных среди представленных тогда на конкурс пьес стала драма Н. Погодина «Человек с ружьем». Впервые на глазах у зрителя стал создаваться миф о «добром» и «справедливом» к друзьям, но беспощадным к врагам вожде революции. Создание ленинской мифологии было продолжено затем Н. Погодиным в пьесах «Кремлевские куранты» (1941 г.) и «Третья патетическая» (1958 г.).

Спектакли «Человек с ружьем» Н. Погодина (1939 г.) режиссера Н. Сорокиным и «Ленин в 1918 году» А. Каплера, Т. Златогоровой (1940 г.) главного режиссера Г. Мирского стали событиями тех лет и для коллектива, и для зрителей. Сценическая лениниана, выражавшая политический канон моностилистической тоталитарной культуры, вызывает разные мысли, в том числе – об искренней вере людей в эти идеи. По воспоминаниям актеров «Ленин в 1918 году» был «удивительным спектаклем. В нем сцена и зрительный зал как бы

⁴⁹ Крылов Ал. «Любовь Яровая» // Бурят-Монгольская правда. 1938 г. 14 ноября.

⁵⁰ Агишев Р. Большой путь // Правда Бурятии. 1970. 7 марта.

⁵¹ Горбунов Б. «Царь Федор Иоаннович» А.Толстого // Бурят-Монгольская правда. 1939. 10 января.

сливались воедино», овации на премьере длились до двадцати минут»⁵². С. Волгин вспоминал позже, что в свободные минуты занятые в спектакле Закатов, Прозорова, Консон, Гусев любили смотреть из-за кулис за талантливой игрой Л. Каверина - Ленина. Достойными партнерами в спектакле были и сами артисты: В. Закатов (Сталин), Е. Ноздрин (Шадрин), Е. Прозорова (Надежда, жена Шадрина), сам С. Волгин (Горький)⁵³.

Признанием творческих заслуг коллектива и вклада в развитие профессионального театрального искусства республики стали первые правительственные награды. В 1939 г. ведущие актеры Русского и Бурятского театров были удостоены почетного звания «Заслуженный артист Бурят-Монгольской АССР». Оно было присвоено Л.П. Каверину, В.А. Закатову, Е.Н. Ноздрину, Е.Г. Переваловой⁵⁴. Среди первых бурятских актеров удостоенных высокого звания стал В. Халматов. Свой вклад в развитие культуры вносили и артисты Республиканского колхозно-драматического театра, а также Государственной филармонии (с симфоническим оркестром, через год - с оркестром бурятских народных инструментов и хоровым коллективом), открытые в 1938 г. Способная молодежь посылалась для обучения в Москву. Все это способствовало накоплению творческого потенциала для подготовки к декаде бурятского искусства, которая состоялась в 1940 г.

В конце 30-х гг. Русский театр, несмотря на все факторы, создающие определенные трудности в период становления, продолжал накапливать силы. В течение пяти сезонов жизнедеятельности Русского театра в республике постепенно сложился основной костяк труппы. В него вошли опытные мастера и молодые исполнители: Е.Г. Перевалова, Л.П. Каверин, П.И. Консон, а также В.С. Гусев, К.М. Жуков, Е.Д. Прозорова, Т.В. Юрова, Е.П. Парская, Л.С. Групп, В.И. Мочалов, К.Г. Страдымов. Для многих из них годы деятельности в Улан-Удэ стали самыми плодотворными.

Самой крупной творческой личностью был Владимир Александрович Горчаков-Закатов, с 1936 г. на сцене Улан-Удэ

⁵² Агишев Р. Большой путь // Правда Бурятии. 1970. 7 марта.

⁵³ Премьера «Человек с ружьем» // Бурят-Монгольская правда. 17 марта 1939.

⁵⁴ Звания «Заслуженный артист БМАССР» // Бурят-Монгольская правда. 1939. 12 мая.

сыгравший ряд значительных ролей. Среди них: Иван Коломийцев («Последние» М. Горького), Шуйский («Царь Федор Иоаннович» А. Толстого), Кошкин («Любовь Яровая» К. Тренева), а также начальник заставы Хитров («Пограничники» В. Билль-Белоцерковского), Федор Жухрай («Как закалялась сталь» по роману Н. Островского). Он показал себя не только талантливым актером, но и способным режиссером, поставившим спектакли «Дружба» В. Гусева, «Генконсул» бр. Тур и Л. Шейнина, «Огни маяка» Л. Карасева. В 1940 г. В.А. Закатов был назначен директором недавно открытого Театра юного зрителя, состоящим наполовину из артистов-непрофессионалов, а, позже стал директором Русского драматического театра.

Накануне Великой Отечественной войны на сценах столичных и провинциальных театров было немало великолепных прочтений русской и зарубежной драматургии. За неимением достаточного количества хороших советских пьес, обращение к классике давало талантливым творцам выход творческой энергии. В 1930-е гг. торжественное празднование юбилеев А. П. Чехова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова нашло свое воплощение и на улан-удэнской сцене. Постановки классической драматургии стали школой мастерства, позволившей раскрыть возможности труппы, яркие актерские дарования, как опытных мастеров сцены, так и молодых исполнителей. Примером тому стали спектакли «Трактирщица» К. Гольдони и «Маскарад» М. Лермонтова.

Спектакль «Трактирщица» К. Гольдони, поставленный режиссером П. Леонтьевым в 1940 г., получил широкий общественный резонанс. Пьеса, требующая от актеров виртуозного владения внутренней и внешней техникой, была сложна для постановки, но коллектив справился с этой задачей. Высокой исполнительской культурой отличалась игра Е. Переваловой (Мирандолина), В.Закатова (кавалер Рипофратта) Л.С. Групп (маркиз Фирлипополи)⁵⁵.

Спектаклем «Маскарад» М. Лермонтова В.А. Закатов отметил свой 25-летний юбилей сценической деятельности, сыграв роль Евгения Арбенина. «Актер показал себя и на этот раз вдумчивым

⁵⁵ Николаев М. «Трактирщица»//Бурят-Монгольская правда. 1941. 19 января.

мастером сцены» – писал о работе Закатова журналист А. Толстихин⁵⁶. Успеху спектакля способствовала блестящая игра Т.В. Юровой (Нина). Ее героиня была «полна женственности, гармонии и чистоты. По-разному интересно играли баронессу Штраль Е.Г. Перевалова и В.А. Гокке.

Впервые театру удалось массовые сцены и танцевальные номера в постановке балетмейстера М.С. Арсеньева. Прекрасно дополнила спектакль классическая музыка. Особых похвал была удостоена работа художника А.З. Ардакова. Несмотря на все проблемы сложного пути становления, театр продолжал утверждаться как растущий профессиональный коллектив.

Сезон 1940-1941 гг. принес Русскому театру немало организационно-производственных проблем, так как коллективу пришлось прервать свою работу. С мая по октябрь 1940 г. его помещение использовалось для репетиций спектаклей Бурятского музыкально-драматического театра к Декаде Бурят-Монгольского искусства в Москве, важному и ответственному мероприятию. Проведение с 1936 г. декад искусства и литературы союзных и автономных республик стало показом «достижений братских художественных культур»⁵⁷.

Снижение посещаемости театра, финансовые трудности, в том числе задержка зарплаты и другие трудности привели к тому, что состав труппы русского театра изменился на 60 процентов, произошли изменения в административном руководстве. Директором был назначен сначала И.М. Якер, а затем В.А. Закатов. Эти факторы, а также отъезд Г.А. Мирского, немало сделавшего для творческого роста коллектива, сказались на динамике его развития. В таких условиях начал работать новый художественный руководитель театра М.Д. Рахманов⁵⁸.

В конце 30-х гг. Русский театр впервые обратился к местной тематике. Вернувшийся в коллектив актер и режиссер А.В. Миронский осуществил постановку пьесы С. Метелицы «Межи» (1940 г.). Разными режиссерами были поставлены: «Овод» Э. Войнич,

⁵⁶ Толстихин А. «Маскарад» // Бурят-Монгольская правда. 1941. 11 мая.

⁵⁷ История русского советского драматического театра, Кн. I, С.169.

⁵⁸ Ф. Р. – 955. д.5. оп.1. л.1-2. Информационный отчет о работе ГРДТ в г. Улан-Удэ за 1940 г.

«Эмилия Галотти» Э. Лессинга, «Без вины виноватые», «Бешеные деньги» А. Островского, «Дети Ванюшина» С. Найденова. Из спектаклей современного репертуара на сцене шли «Как закалялась сталь» И. Судакова, Ю. Гегузина (по роману Н. Островского), «Страшный суд» В. Шкваркина, «Мой сын» Ш. Гергеля, О. Литовского.

Итак, анализ показал, что в спектаклях по историко-революционной и классической драматургии театром были одержаны крупные победы. В них росло исполнительское мастерство молодых актеров.

Драматургия и театр конца 30-х - начала 40-х гг. представляет интерес для исследования. Накануне войны театр обращается к пьесе А. Арбузова «Таня» (1939 г.), не вписывающейся в контекст эпохи революционных и трудовых свершений. С наиболее известной из ранних арбузовских пьес связаны многие художественные открытия театра. В ней в полной мере проявился и романтизм, и лиризм автора, и неоднозначность в оценке характеров и поступков героев.

Пресса отмечала режиссера спектакля «Таня» Н.Н. Новикова, показавшего умение и изобретательность, а также дирижера И.А. Забельского, удачно подобравшего музыкальное оформление⁵⁹. В главных ролях на сцене дебютировали Е.А. Носкова (Таня) и Л.Н. Герц (Соколов). Молодая исполнительница создала образ главной героини мягкой, женственной и одновременно мужественной - в этом было ее обаяние и сила.

Этот светлый, дающий надежду спектакль был одной из последних работ коллектива театра накануне его реорганизации, причиной которой стала Великая Отечественная война.

Выводы. Таким образом, процессы становления Русского профессионального драматического театра Бурятии проходили в условиях становления и развития советской системы и советской культуры (1917-1930-е гг.). Главным средством осуществления социалистического строительства явилось государство тоталитарного типа, стремящееся к тотальному (всеобщему) контролю над всеми сферами общественной жизни. Эти условия являлись определяющими

⁵⁹ Маторин Н. Спектакль о советской женщине // Бурят-Монгольская правда. 1941. 19 октября.

для его функционирования (в репертуарной политике, и организационно-производственном процессе, и во взаимоотношениях со зрителем).

Для периода становления театра в 1936-1941 гг. характерна нестабильность актерского состава, почти ежегодная смена творческих лидеров и очередных режиссеров. Отработав сезон, уехали почти все выпускники ЛГИТМИКа. Недолго работали в театре опытные мастера-режиссеры В.Я. Гофрат, А.Н. Борисоглебский, Н.Г. Резников. Столь же часто менялись и директора театра. Эти проблемы характерны для становления молодого коллектива, которое проходило в крайне тяжелой социально-политической обстановке, что не могло не влиять на творческо-производственный процесс, проходивший неровно – то спадами, то подъемами.

2.3 Русский драматический театр Бурятии в годы Великой Отечественной войны и послевоенное время (1941–1953 гг.)

В советском искусстве историки подразделяют период 1940-х – начала 1950-х гг. на два этапа: военный (1941-1945) и послевоенный, внутри которого, есть, свои рубежи – смерть Сталина (1953) и знаменитый XX «антисталинский» съезд КПСС (1956). Каждый из этих этапов имеет свои социально-политические и идеологические задачи, и соответственно им своих героев, свои темы, жанровые поиски. Общими оставались жесткая тоталитарная система, командно-административные принципы руководства искусством. Ставилась главная задача – изучение жизни, правдивое отображение ее в «революционном развитии», когда «правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся людей в духе социализма»⁶⁰. Формировалось искусство в основе которого были прежде всего классовые ценности. Принцип народности сливался с культом вождя. Главным мерилom художественного качества выдвигалась доступность, понятность произведения искусства рядовому зрителю.

⁶⁰ История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник - М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. С.590

Великая Отечественная война стала временем тяжелых испытаний для всей страны и внесла жесткие изменения в существование театров. Многие театры были вынуждены эвакуироваться со своих мест деятельности. Повсеместно создавались фронтовые актерские бригады, количество которых приближалось к 4 тысячам ⁶¹.

В начале войны из театра ушли добровольцами на фронт шесть человек из Русского драматического театра Бурятии, среди них актеры В. Мочалов и К. Страдымов. За мужество и героизм К. Страдымов был награжден Орденом «Отечественной войны I степени» посмертно. О судьбе других сегодня ничего неизвестно.

Те деятели искусства, которые остались в тылу, продолжали работать. В первые месяцы войны республика приняла к себе эвакуированный Харьковский русский драматический театр, который пробыл в Улан-Удэ с ноября 1941 по август 1943 гг. В связи с приездом Харьковского театра Русский драматический театр Бурятии был реорганизован. Часть актеров вошла в состав харьковской труппы, основной же состав укрепил творческий коллектив Республиканского театра юного зрителя, открытого в Улан-Удэ еще в 1940 г.

Харьковский русский драматический театр в довоенный период являлся одним из сильных периферийных театров, возглавляемым народным артистом СССР А.Г. Крамовым. В труппе работали талантливые актеры, среди них заслуженные артисты Украинской ССР А.П. Воронович, В.М. Аристов и др. ⁶².

За период работы в Улан-Удэ Харьковским театром было показано 500 спектаклей, в госпиталях и военных частях дано 350 шефских концертов. Зрители познакомились с лучшими постановками классической и советской драматургии: «Три сестры» А. Чехова, «На дне» М. Горького, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, «Мадридская сталь» Лопе де Вега, «Машенька» А. Афиногенова, «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Спектакли были поставлены в традициях русского психологического театра, отличались крепкой режиссурой и хорошим актерским ансамблем.

⁶¹ Там же. С.592

⁶² Бельгаев Г.Ц. Большое событие // Бурят-Монгольская правда. 18 декабря 1941.

Одновременно с московскими коллективами Харьковский театр поставил в Улан-Удэ лучшие пьесы военных лет «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и другие. И каждый из этих спектаклей был событием для зрителей Улан-Удэ, освещался в печати.

Благотворным моментом, несмотря на трудные времена, являлось то, что улан-удэнские артисты могли работать рядом с творчески интересным, талантливым коллективом. Безусловно, Харьковский театр оказал большое влияние на работу местных театров республики, А.Г. Крамов поставил в Бурят-Монгольском театре юного зрителя спектакль «Весна в Москве» В. Гусева, режиссер В.М. Аристов – комедию А.Н. Островского «Бедность не порок». Обе постановки стали театральными событиями тех лет⁶³.

В первые годы войны коллектив ТЮЗа прошел немало испытаний. Маленькая по составу трупп, в которую входили и опытные мастера и молодые артисты Е. Перевалова, Л. Каверин, В. Гусев, К. Жуков, З. Елецкая, Д. Ковальчук работали на лесосплаве, выступали в агитбригадах. В порядке помощи свои трудодни артисты зачисляли в пользу колхозов. Только за 1942 г. театром было проведено 50 бесед и докладов, дан 101 концерт в колхозах Мухоршибирского, Тарбагатайского, Селенгинского, Прибайкальского и Кабанского районов, 100 концертных программ в военных частях и госпиталях⁶⁴.

Характерной чертой военного времени стал подъем патриотизма. В репертуаре в годы Великой Отечественной войны, ведущее место занимали именно спектакли на военно-патриотическую тему. В 1941-1942 гг. театр обратился к пьесам Билль-Белоцерковского «Пограничники», Данилевского «Партизаны уходят в лес» и Штока «Осада Лейдена»⁶⁵.

Драматургия военных лет не стала явлением художественного порядка. Но спектакли, не имеющие достойной литературной основы, вызывали эмоциональное волнение, поддерживали зрителей этих лет -

⁶³ Крамов А.Г. Харьковский театр возвращается на родину // Бурят-Монгольская правда. 1944. 28 мая.

⁶⁴ ПАБО, Ф.1, оп.1. 3834, лл. 100-103.

⁶⁵ Очерки истории культуры Бурятии // Бурятское книжное изд-во. 1974. Т.2 С. 32.

полуголодных, потерявших близких, побывавших на фронте, или готовящихся уйти на фронт.

После отъезда Харьковского драматического театра в 1943 г. ТЮЗ вновь начал работать на стационаре. Зимний сезон 1943-1944 гг. был открыт спектаклем по пьесе Е. Пермяка «Ермаковы лебеди» (по одноименной сказке П. Бажова). Патриотическая идея пьесы, выражающая крепость Руси, из глубинных недр которой выходили героини-борцы за могущество и независимость родины, была созвучна времени суровой борьбы с фашистскими захватчиками и находила горячий отклик у зрителей⁶⁶.

Постановка пьесы А. Арбузова «Домик в Черкизове» (режиссер Н.Н. Новиков) стала страстным разговором со зрителями. Внимание было сосредоточено не на развитии сюжета, а на людях, в которых режиссер раскрыл и сложность переживаний, и волю в борьбе за победу. Искусство актеров делало каждый образ живым и убедительным⁶⁷. Правдивостью суровой атмосферы спектакля, рассказывающего о непобедимости народного духа, о простых героических людях, театр стремился пробудить в зрителях твердость, уверенность в победе.

Созвучен этому спектаклю был другой – «Юность отцов» Б. Горбатова (постановка А.В. Горева)⁶⁸. Маленький коллектив ТЮЗа обращался к нечасто ставившимся в те годы пьесам о войне, что связано было и с малочисленностью труппы, и с желанием быть самобытными в выборе репертуара.

В Великую Отечественную войну небольшая, но творчески крепкая по составу труппа, несмотря на трудности, не раз обращалась к классической драматургии. Спектакли «Соломенная шляпка» Э. Лабиша, «Самодуры» К. Гольдони и «Правда – хорошо, а счастье лучше» А. Островского пользовались большим зрительским интересом. Об уроке, который вынес из военных лет, вспоминал позже один из известных театральных режиссеров А.А. Гончаров: «...искусство воздействует на зрителя не прямо, а опосредованно. Больше вдохновляли солдат, вызывали у них сильнейший

⁶⁶ Галин Э. «Ермаковы лебеди» // Бурят-Монгольская правда. 1944. 8 января.

⁶⁷ Толстухин А. «Домик в Черкизове» // Бурят-Монгольская правда. 1944. 21 мая.

⁶⁸ Толстухин А. «Юность отцов» // Бурят-Монгольская правда. 1945. 21 февраля.

эмоциональный отклик не пьесы, непосредственно посвященные войне, а классика»⁶⁹.

Комедия о распаде патриархального купеческого уклада привлекла внимание возможностью создать яркие сценические образы ревнителей старины. Режиссер А.В. Горев, раскрывая социальный смысл пьесы «Правда – хорошо, а счастье лучше» А. Островского, вместе с исполнителями сумел найти острые характеристики героев и даже добиться ансамбля в актерской игре⁷⁰. Этим спектаклем, осуществленным весной 1945 г., театр встретил окончание войны. За эти годы выросло мастерство молодых артистов, пополнивших основной состав труппы, коллектив своей работой завоевал авторитет.

После войны в культурной жизни республики сложилась ситуация, когда в Улан-Удэ работали два русских драматических театра. С лета 1945 по весну 1948 г. Театр юного зрителя возглавлял П.Н. Розанов. Художественным руководителем вновь открывшегося Республиканского русского драматического театра стал Яков Исаакович Уринов. Опытные и талантливые лидеры со своей творческой программой объединяли вокруг себя яркие актерские индивидуальности. Но если ТЮЗ уже пользовался заслуженной любовью зрителей, то Республиканскому русскому драматическому театру приходилось завоевывать зрительский интерес.

Послевоенный сезон Театр юного зрителя открыл уже полновившимися зрителям спектаклями «Правда - хорошо, а счастье лучше» А. Островского, «Весна в Москве» В. Гусева, «Самодуры» К. Гольдони, «Петрушкин театр», «Гусенок и смолка» О. Преображенской. Новые постановки сезона 1945-1946 гг.: «Финист – Ясный Сокол» Н. Шестаковой, «Хрустальный башмачок» Т. Габбе, «Девочки» В. Пановой, «Дом № 5» И. Штока, «Не все коту масленица» А. Островского.

В первый послевоенный сезон 1945-1946 гг. Театр юного зрителя показал 288 спектаклей. Спектакли пользовались большой популярностью у зрителей, а коллектив называли любимым театром молодежи.

⁶⁹ Цит. по кн.: Русская литература XX века: т. 2 / Под ред. Л.П.Кременцова. – М.: Академия. С.215

⁷⁰ Толстихин А. «Правда хорошо, а счастье лучше» // Бурят-Монгольская правда. 1945. 9 апреля.

Успешная работа ТЮЗа была отмечена правительством республики. Почетного звания «Заслуженный артист Бурят-Монгольской АССР» были удостоены П.Р. Гофман, В.С. Гусев, К.Г. Жуков. Весной 1946 г. 26 работников Бурят-Монгольского государственного театра юного зрителя были награждены медалями «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.» и почетными грамотами Президиума Верховного Совета Бурят-Монгольской АССР. Среди них: Л.П. Каверин, А.М. Бахтиярова, художественный руководитель театра П.Н. Розанов и др.⁷¹.

Все эти факты свидетельствуют о том, что за десятилетний период деятельности театра, несмотря на реорганизацию и военные трудности, коллектив творчески окреп. В эти годы сформировался постоянный зрительский интерес к сценическому искусству. В успехе коллектива была заслуга директора Ф.Т. Ветлужского. Хорошую постановочную культуру спектаклей обеспечивали талантливые художники А.И. Тимин, А.З. Ардаков, О.Д. Эксельбирт, помощник режиссера А.В. Грузинов, заведующий музыкальной частью И.Я. Забельский, заведующий постановочной частью И.Т. Якименко, заведующая костюмерным цехом А.И. Сергеева. В это время театр был достаточно сильным по актерскому составу. Однако более всего отмечалась работа художественного руководителя ТЮЗа П.Н. Розанова, «большого знатока сцены, умеющего до тонкости вникнуть в замыслы драматурга и подать пьесу так, как это задумано у автора»⁷².

Столь же творчески успешно провел свой первый сезон вновь открытый в 1945 г. Республиканский русский драматический театр, в состав труппы которого вошли артисты театра из города Чапаевска, Москвы и других городов. Среди них: заслуженные артисты Киргизской ССР В. Сорокин и А. Яковлева, артисты Л. Развозжаев, А. Кумагорская, Л. Кемарская, И. Василенко, В. Доби́на, В. Цоппи, Ю. Тройнин, А. Воробьевский.

Художественный руководитель коллектива Я.И. Уринов в статье, предваряющей первое выступление коллектива, определил

⁷¹ Славутский Вл. Хороший спектакль // Бурят-Монгольская правда. 1946. 5 января.

⁷² Шалимов И. Любимый театр молодежи // Бурят-Монгольская правда. 1946. 14 июня.

художественную программу коллектива - верность традициям психологического искусства и обращение к классической драматургии ⁷³. Вместе с тем, официальное открытие Республиканского русского драматического театра 19 июня 1945 г. состоялось спектаклем по пьесе К. Симонова «Так и будет». Спектакль о надежде, ожидании изменений к лучшему, мира, счастья, любви героев пьесы, живущих в последний год войны, звучал для зрителей впервые послевоенные месяцы особенно светло и радостно.

В статье журналиста А. Толстихина говорилось, что этим спектаклем режиссер Я.И. Уринов и весь коллектив продемонстрировали хороший художественный вкус. Артисты играли с жизненной правдивостью и естественностью, не было нарочито эффектных жестов, излишне пафосной декламации ⁷⁴. Через весь спектакль Я. Уринов, сыгравший роль полковника Савельева, нес мысль о мире и о том, что это будет величайшим счастьем для людей. Атмосфера человечности стала определяющей для всего спектакля. Были отмечены не только главные исполнители А. Кумагорская (Ольга), Н. Васильев (архитектор Сеницын), В. Сорокин (академик Воронцов), А. Яковлева (майор Греч), но и артисты, сыгравшие роли второго плана.

Постановкой комедии «Таланты и поклонники» А. Островского (режиссер Л.В. Развозжаев, художник М.П. Гальперина) коллектив продемонстрировал свои возможности ⁷⁵. Столь же доброжелательные отзывы вызвала постановка пьесы А.Н. Островского «Последняя жертва» (режиссер А.Н. Яковлева, художник А.Н. Стрельцов), после премьеры, которой журналист А. Рыбочкин резюмировал: «С неослабевающим вниманием смотрятся все 4 действия спектакля» ⁷⁶. Выступая в ролях пьес А. Островского, актеры переносили на сцену живые традиции русского актерского искусства и обретали в них подлинное реалистическое мастерство.

⁷³ Уринов Я. К открытию Русского драматического театра // Бурят-Монгольская правда. 1945. 20 июня.

⁷⁴ Толстихин А. О пьесе и о премьеры // Бурят-Монгольская правда. 1945. 6 июля.

⁷⁵ Куприянов А. «Таланты и поклонники» // Бурят-Монгольская правда. 1945. 28 июля.

⁷⁶ Рыбочкин А. «Последняя жертва» // Бурят-Монгольская правда. 1945. 3 ноября.

Доброжелательный прием первых спектаклей вновь открытого Республиканского театра русской драмы привлек внимание к открытию зимнего сезона, состоявшемуся 15 сентября 1945 г., на этот раз показом постановки зарубежной классики - «Мачехи» О. де Бальзака. Семейную драму Бальзака о борьбе больших чувств и страстей, театр попытался раскрыть через внутреннюю жизнь героев. И это удалось передать и режиссеру А.Яковлевой, и исполнителям главных ролей. Пресса также отмечала работу художников А. Тимина и М. Шестаковой, костюмы, созданные по их эскизам, сделали спектакль стильным и красочным ⁷⁷.

Необходимо отметить, что зарубежная классическая комедия в эту пору часто ставилась театрами. После потерь военных лет, испытанных страданий и лишений зрители ждали от театра праздника, и театры старался не обмануть зрительских ожиданий. Среди знаменитых московских постановок первых послевоенных лет «Учитель танцев» Лопе де Вега (постановка И. Канцеля), «Мадемуазель Нитуш» Эрве (постановка Р. Симонова), которые имели оглушительный успех у публики ⁷⁸. Не сходила с репертуара во многих театрах страны и известная комедия Э. Скриба «Стакан воды».

Первая постановка этой комедии на улан-удэнской сцене в 1939 г., где главные роли играли Е. Перевалова и В. Широков, пользовалась большим интересом. Новое обращение к этой пьесе и творческий союз режиссера Л.В. Развозжаева и художника М. Гальпериной, судя по прессе, увенчался успехом. Музыка в спектакле, исполняемая симфоническим оркестром под руководством дирижера И. Забельского, живо и непосредственно отражала динамику комедийного действия ⁷⁹.

Пресса, писавшая о спектаклях «Мачеха» и «Стакан воды» и отмечавшая сложности, которые приходилось преодолевать Республиканскому драматическому театру в начальный период деятельности, поддерживала коллектив и его руководителя в стремлении решать самые сложные творческие задачи. Труппа была еще не полностью укомплектована, на роли молодых героев

⁷⁷ Костров А. Открытие сезона // Бурят-Монгольская правда. 1945. 28 октября.

⁷⁸ Русская литература XX века: В 2 т. / Под ред. Л.П.Кременцова. – М.: Академия. 2003. Т.2 С.218.

⁷⁹ Костров А. Открытие сезона // Бурят-Монгольская правда. 1945. 28 октября.

приходилось приглашать артистов из ТЮЗа. Режиссерам трудно было добиваться в спектаклях ансамбля, и все же они смело привлекали к работе молодых актеров, и пресса об этом говорила с уважением. Каждая из работ театра вызывала интерес не только у зрителей, но и находила отзвук в газете «Бурят-Монгольская правда».

Вторая половина сезона 1945-1946 гг. в репертуарной афише театра была более ориентирована на постановку современных спектаклей: «Преступление на улице Марата» М. Казакова и А. Мариенгофа, «Инженер Сергеев» В. Рокка, «Обыкновенный человек» Л. Леонова. Продолжением линии классической стали «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони и «Женитьба Белугина» А. Островского и Н. Соловьева.

К закрытию первого сезона нового коллектива А. Толстухин поделился впечатлениями зрителя, заключая, что «первый творческий экзамен театр выдержал»⁸⁰. И Республиканский русский драматический театр, и Театр юного зрителя были полны новых творческих планов. Достаточно крепкие по своему художественно-постановочному и актерскому составу, со своими интересными программами они могли бы достичь немалых творческих побед в следующем сезоне. Однако вышедшее вскоре небезызвестное Постановление ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946 г.) внесло существенные коррективы в жизнь театров. Декларативные призывы этих постановлений создавать высоко идейные художественные произведения, отражающие трудовые свершения советского народа, фактически привели к ужесточению контроля над умами и деятельностью творческой интеллигенции.

Усиление идеологического давления на репертуарную политику театров, требования его чистки, «проработочные» компании по обязательному изучению документов проводились во всех театрах и творческих союзах. Этому были посвящены и заседания и Художественного совета Управления по делам искусств Совета министров БМАССР, художественных советов театров республики. Реализация постановлений «на создание художественно полноценных и высокоидейных спектаклей» ограничивала творческие возможности

⁸⁰ Толстухин А. Впечатление зрителя // Бурят-Монгольская правда. 1946. 8 мая.

театров. Необходимостью «реагировать» были сняты с афиш как «низкопробные примитивные, искаженно изображающие нашу действительность», спектакли по пьесам И. Штока «Дом № 5» в ТЮЗе и М. Казакова, А. Мариенгофа «Преступление на улице Марата» в РДТ⁸¹.

Из 21 пьесы, поставленных в сезоне 1946-1947 гг. на сценах драматических театров республики, 16 - произведения советских авторов. Несмотря на то, что в постановках были заняты опытные артисты и молодые одаренные исполнители, художественный уровень многих постановок был средним, работы проходными, удачные спектакли в те годы - редкость. Так, Театр юного зрителя, сосредоточивший внимание на пьесах молодежной тематики, интересно поставил спектакли «Наша молодость» С. Антонова, «Сказка о правде» М. Алигер.

Республиканский русский драматический театр, в программе которого была заявлена, прежде всего, русская классика, вынужден был изменить свои репертуарные планы и скорректировать свою творческую программу, приблизив к актуальным вопросам того времени: «воинской славы, воинской чести, развитие лучших сторон человека, показ механики организации через американскую прессу клеветнических компаний против СССР»⁸².

В сезоне 1946-1947 гг. коллектив осуществил по произведениям советской драматургии 6 новых постановок: «Старые друзья» Л. Малюгина, «Мужество» Г. Березко, «Под каштанами Праги» и «Русский вопрос» К. Симонова и др. В репертуарной афише следующих двух сезонов значились: «За тех, кто в море» Б. Лавренева, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Молодой человек» Г. Мдивани, А. Кирова, «Чужой ребенок» В. Шкваркина, «О друзьях-товарищах» В. Масса, М. Червинского, «Губернатор провинции» Бр. Тур и Л. Шейнина.

Сохранившиеся протоколы заседаний Художественного совета показывают, какие жаркие споры о деятельности театров и проблемах современного репертуара происходили тогда, как сложно было сохранять театрам свою позицию. Навязывание властью тем и

⁸¹ Ф.Р. 1656. Оп.1. д.1. 4л.

⁸² Там же.

произведений, мелочная опека над художниками нашла отражение в претензиях к руководству Русского театра по поводу отсутствия в репертуаре пьес на колхозную тему. Несмотря на существующие трудности с пьесами о жизни села и низким художественным уровнем большинства из них, театр вынужден был либо «реагировать», включая их в репертуар, либо настаивая на своем праве ставить то, что считает нужным и интересным зрителям. Дискуссия в те годы была почти невозможна, тем большее уважение вызывает смелость художественного руководителя Республиканского русского драматического театра Я.И. Уринова, отстаивающего это право театра включать любимые зрителями комедии, в том числе и «Чужого ребенка» В. Шкваркина.

Эта лирическая комедия, с успехом прошедшая в 1930-е гг. на многих сценах страны, продолжала привлекать режиссеров и зрителей своей «тихой» романтикой в соединении с иронией и смехом. О своих впечатлениях от пьесы вскоре после премьеры (1934г.) писал Шкваркину В.В. Вересаев: «...Мне говорили, что эта пьеса пустынная... Больше всего она тронула меня отсутствием пустопорожности, своею внутреннею серьезностью, умением пробудить в зрителе через смех глубоко человеческие чувства»⁸³. Оценка «Чужого ребенка» критикой была противоположной, так как пьеса не вписывалась в социальный заказ и идеологические требования. На фоне ежедневных сообщений в прессе о подвигах на трудовом фронте, скромные персонажи комедии не совершали никаких подвигов, и бдительные рецензенты усматривали в этом «опошление действительности»⁸⁴.

Постановка Республиканским русским театром комедии «Чужой ребенок» В. Шкваркина на обсуждении деятельности театральных коллективов республики (марте 1948 г.) так же вызвала резкую критику. Уполномоченный Главной репертуарной комиссией Д. Линхобоев, признавал пьесу отсталой, «далеко не соответствующей требованиям современного зрителя»⁸⁵. Аргументы слабости пьесы заключались на его взгляд в том, что автором пьесы «не давался

⁸³ Цит. по кн.: Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20-30-х годов / Сост. И.Л.Вишневская. – М.: Наука. 1993. С.394.

⁸⁴ Ф.Р. 1656. Оп.1. д. 1а. 113 л.

⁸⁵ Ф. Р. .955 О 1/30. С. 236.

общий фон того периода большой жизни нашего народа». Сегодня эти рассуждения вызывают улыбку, но тогда эта официальная точка зрения не должна была подвергаться сомнению.

Жесткое давление, вмешательство в творчество театра, запрещение спектаклей к показу, повторные приемы, «указания» как ставить и как трактовать со стороны Главрепеткома и других правительственных органов в то время характерное явление, что на наш взгляд, тормозило его поиски в период становления коллектива. Установка на шедевры, когда каждый спектакль принимался и обсуждался до мелочей, а театр постоянно должен был доделывать или переделывать свои произведения в кратчайший срок в соответствии с указаниями чиновников, не могла не нервировать его создателей. Вынужденный соглашаться с госприемкой спектаклей, Я. И. Уринов, тем не менее, поднимал вопрос о «деликатности» критики в оценке спектаклей, особенно в оценке актерских работ⁸⁶, тем более, если речь шла о молодых или начинающих артистах, которым необходимо было время для освоения драматургического материала.

Работа с молодыми артистами была постоянной заботой руководителей и велась в обоих театрах. Существующие проблемы с молодыми артистами заключались в том, что в это время в ТЮЗе большинство из них не имело специального образования, а актерская молодежь Республиканского русского драматического театра, имела среднее специальное образование, но разные актерские школы, что вело к разностильной игре и осложняло достижение ансамбля в спектаклях. Инициатива театров по обучению мастерству начинающих актеров уже играющих в спектаклях пришлось как нельзя кстати.

Всероссийский смотр молодых исполнителей, проводившийся в 1947 г., стимулировал творческий рост участников, привлекая внимание общественности к новым молодым дарованиям. В рамках смотра театрами республики было показано 15 спектаклей и 8 концертов. В смотре участвовало 50 молодых артистов, из них во второй тур прошло 7 актеров РДТ и 6 актеров ТЮЗа. Лучшими участниками стали актеры РДТ В. Серебряков, О. Дикова, Е. Ермолаев, Г. Левин, а так же актеры ТЮЗа - В. Спиридонова, Е.

⁸⁶ Ф. Р. 955. оп. 1. д. 10. с. 18. Протоколы заседаний худсоветов.

Хлучина, И. Телегин, они были награждены почетными грамотами смотра. За творческие достижения во Всероссийском смотре творческой молодежи премии комитета по делам искусств Совета министров РСФСР получили актриса Русского театра драмы Н. Топорнина-Бедлинская и актер ТЮЗа В. Шитиков ⁸⁷.

Историки театра отмечают, что получившее в теории и практике театрального искусства распространение догматического, суженного представления о реализме как искусстве только жизненного правдоподобия в первые послевоенные годы нанесло драматургии и театру серьезный урон. Нередко театр на обязательные требования создания спектаклей, отражающих актуальность текущего момента, не мог преодолеть недостатки при постановке художественно слабых или средних произведений. Вместе с тем художественно сильные пьесы были благодатной основой для создания хороших спектаклей.

Идеологические требования, довлевшие при выборе пьес для постановки, обедняли театральный репертуар как тематически, так и в отношении жанрового разнообразия. В 1946-1948 гг. классическая драматургия стала редкой гостьей. Из зарубежной драматургии Республиканский русский драматический театр поставил только «Пигмалион» Б. Шоу и «Укрощение строптивой» В.Шекспира, вызвавших немало критических замечаний. Обращение театра к пьесам А. Островского «Женитьба Белугина», «Без вины виноватые», «Бесприданница» так же не получило положительного результата. Отсутствие рецензий и скупые оценки протоколов Художественного совета по делам искусств республики не позволяют сделать анализ причин неудач театра в постановке этих классических произведений, тогда как в прежние сезоны большинство классических спектаклей были признаны интересными ⁸⁸.

В 40-е гг. в связи с большими потерями в период Великой Отечественной войны страна медленно восстанавливалась. Столь же сложно и противоречиво в послевоенный период развивалось театральное искусство. Кроме идеологического диктата в репертуарной политике театров весной 1948 г. творческая жизнь театров

⁸⁷ Ф. Р. 955. оп. 1/28. Отчет смотра творческой молодежи.

⁸⁸ Ф.Р. 1656. оп 1. д.1 а. 113 л. Протоколы заседаний худсовета и акты приема спектаклей.

осложнилась еще одним фактором - было принято Постановление Совета Министров РСФСР (от 12 марта 1948 г.) «О сокращении государственной дотации театров и мерах по улучшению их финансовой деятельности» и определен ряд мероприятий. В числе них: вновь пересмотр репертуара по улучшению его идейно-художественного уровня, сокращение штатов театров Бурятии на 254 человека, снижение стоимости новых постановок и всех статей расходов, создание художественных советов театров по приему спектаклей. Как показала дальнейшая театральная практика, подобные меры ужесточения еще более осложнили положение театров ⁸⁹. Согласно этому постановлению в мае 1948 г. Театр юного зрителя и Республиканский русский драматический театр были объединены в один коллектив. Новая реорганизация не могла не сказаться негативно на творческом состоянии объединенной труппы. И в то же время летом 1948 г. отмечая 25-летний юбилей образования Бурят-Монгольской АССР, Управление по делам искусств Совета министров республики награждает разными правительственными наградами деятелей русского драматического театра за высокие творческие и производственные показатели ⁹⁰.

Так, в результате реорганизации и сокращения штатов, часть труппы уехала, покинул театр и художественный руководитель Яков Исаакович Уринов (1898 г.р.), оставив о себе добрую память созданными им работами. Опытный и талантливый руководитель сумел за столь короткий срок объединить коллектив в решении сложных задач становления. Этому, безусловно, способствовали и его образование (высшая театральная студия по классу режиссуры в Киеве), и 25-летний стаж работы актером и режиссером. За период деятельности в Улан-Удэ он поставил «Парня из нашего города» К. Симонова, «Инженера Сергеева» В. Рокка, «Любовь Яровую» К. Тренева, «Мужество» Г. Березко. Его последними работами в нашем театре стали спектакли «Без вины виноватые» А. Островского, «Укрощение строптивой» В. Шекспира и «Встреча с юностью» А. Арбузова. Отличительной особенностью Я.И. Уринова как

⁸⁹ Ф. Р. 955 о. 1/30. 236 л. Творческие и репертуарные планы и отчеты Управления по делам искусств СМ БМАССР

⁹⁰ Указ Президиума Верховного Совета БМАССР // Бурят-Монгольская правда. 1948. 7 июля.

художественного руководителя и режиссера был крепкий профессионализм, чувство стиля и следование традициям русского реалистического театра. Хороший организатор и педагог он немало сил вкладывал в воспитание молодого поколения артистов.

Яков Исаакович зарекомендовал себя и как прекрасный актер. Смелость в решении творческих задач, подкупающая простота, - все эти качества актера Уринова благотворно сказались на деятельности театра в целом. Среди лучших его ролей: уравновешенный, полный внутреннего обаяния полковник Савельев в спектакле «Так и будет»; колоритные фигуры помещика Великатова в «Талантах и поклонниках» и Андрея Белугина в «Женитьбе Белугина»; сильный, благородный инженер Сергеев в спектакле по одноименной пьесе К. Рокка. Во всех этих ролях он показал себя как создатель оригинальных трактовок. Правительством Бурят-Монгольской АССР за вклад Я.И. Уринова в развитие русского профессионального искусства он был награжден званием «Заслуженный деятель искусств Бурят-Монгольской АССР» и Почетной грамотой Президиума Верховного Совета республики⁹¹.

В результате для Республиканского русского драматического театра после сокращения дотации и штатного расписания, отъезда части артистов и смены руководства вновь начался медленный и сложный процесс выживания. Реорганизованный театр возглавил П.Н. Розанов, до этого успешно руководивший ТЮЗом. К оставшимся актерам обеих трупп стали присоединяться новые исполнители, и необходимо было время для того, чтобы в коллективе сложились общие творческие устремления. Деятельность коллектива осложняли трудности послевоенного времени, необходимость экономии средств, в условиях которой нужно было, и организовать его нормальное функционирование, и создать новую репертуарную афишу полноценных спектаклей. Основу репертуарной политики театра этого периода составляла современная советская драматургия. В работе над современным репертуаром у театра были свои удачи и свои издержки. И те, и другие отражали сложность жизни не только данного театра, но и всего театрального искусства в этот период.

⁹¹ Ф.Р. 1656. оп. 1. д.3. 38 л. Переписка с управлением по делам искусств СМ БМАСРР и приказы по управлению.

Искусство того времени было, прежде всего, средством пропаганды идеологии административно-командной системы. Начало «холодной войны» и пропаганда исключительных успехов советской экономики и культуры нашли выражение в «шпионских» сюжетах и бесконечных вариантах борьбы хорошего с лучшим. «Надуманые сюжеты, откровенная конъюнктурность, схематизм в трактовке образов, обязательное восхваление советского образа жизни и личности Сталина – таковы отличительные черты литературы, официально-пропагандированной административно-командной системой в период 1945-1949 гг.»⁹². Однако художественная жизнь не исчерпывалась поделками, создавались и правдивые, талантливые произведения, судьба которых складывалась непросто.

В 1948-1953 гг. Республиканский драматический театр БМАССР поставил более 30 пьес: Б. Ромашова «Со всяким может случиться», С. Михалкова «Потерянный дом», А. Собко «За вторым фронтом», А. Крона «Кандидат партии», А. Якобсона «Два лагеря» и т.д. Большой частью «прямолинейные» и художественно слабые, как «Московский характер» А. Софронова и другие, они сегодня забыты, но тогда имели успех и благожелательные отзывы прессы⁹³.

Актуальная тема борьбы с формализмом и низкопоклонством перед Западом, находившая освещение в репертуаре театров того времени, не стала исключением и для улан-удэнской сцены. Однако попытка сделать постановку пьесы «Суд жизни» А. Мариенгофа (1948г.) интересной и убедительной не удалась, несмотря на усилия режиссера Н.Собольщикова и художника Н. Быстрова, Журналист Ф. Копылов писал о состоявшейся премьере: «Автор не сумел подняться выше схематических образов и событий»⁹⁴. Таков был смысл состоявшегося обсуждения спектакля на зрительской конференции 7 октября 1948 г., на которой студенты и преподаватели педагогического института подробно обсудили пьесу и игру актеров.

Совсем иначе прозвучала постановка пьесы А. Афиногенова «Машенька» (1948 г.). Простота, камерность, живо выписанные

⁹² Русская литература XX века, С. 14

⁹³ Ф.Р. 955. оп.1. д.18. Протоколы заседаний художественного совета Управления по делам искусств СМ БМАССР, протоколы и акты приема спектаклей.

⁹⁴ Копылов Ф. Суд жизни А.Мариенгофа // Бурят-Монгольская правда. 1948. 15 октября.

характеры одного из лучших произведений драматурга, написанного в 1941-м г., увлекли постановщиков. Тонкая психологическая разработка характеров главных героев давала богатую почву для проявления таланта исполнителей. Отмеченный как «хороший, волнующий» спектакль несколько лет пользовался успехом у зрителей⁹⁵.

Внимание зрителей в сезоне 1948-1949 гг. привлекла и постановка «Платона Кречета» А. Корнейчука, осуществленная Розановым⁹⁶. Успешно прошедшая на многих сценах страны во второй половине 1930-х гг., пьеса увлекала постановочную группу своей гуманистической идеей и жизненно убедительными характерами.

Подлинным событием в культурной жизни республики стал спектакль «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, поставленный Русским театром Бурятии к проводившемуся в 1948 г. смотру современной драматургии. Крепкая драматургия дала постановщику П. Н.Розанову и художнику А.А.Чечину возможность сделать яркое сценическое полотно, несмотря на короткий репетиционный период и недостаточную для такой пьесы сценическую площадку. Постановка производила «очень сильное впечатление», как в режиссерском и сценографическом решении, так и в исполнительских работах. Такова была оценка зрителей и членов Художественного совета Управления по делам искусств республики⁹⁷. Самой значительной актерской работой в этом спектакле являлся образ Комиссара, созданный Н.Д. Топорниной-Бедлинской. Внутренняя сила и отвага сочетались в ней с женственностью и лирической теплотой. Очень хорош был Вожак П. Р. Гофмана. Его Вожак - сильный противник, хитрый и циничный, столкновение с которым вызывало страх. Обаятельная и мятущаяся натура матроса Алексея убеждала в исполнении молодого артиста В. Полухова.

⁹⁵ Исупова Е. Спектакль, который волнует (к постановке пьесы «Машенька») // Бурят Монгольская правда. 1948. 17 октября.

⁹⁶ Исупова Е. Платон Кречет // Бурят-Монгольская правда. 1949. 10 апреля.

⁹⁷ Ф. 955. 1/18. с. 160. Протокол заседаний художественного совета Управления по делам искусств СМ БМАССР от 5 ноября 1948г.

К сожалению, постановка быстро сошла с репертуарной афиши, причиной тому стал уход из театра по окончании сезона П.Н. Розанова, а в начале 50-х и талантливой актрисы Н.Д. Топорниной-Бедлинской, чьи работы получили высокую оценку общественности.

Таким образом, характерной чертой нестабильности работы театра в период 1949-1953 гг. была частая смена очередных режиссеров, почти еже сезонная смена творческого руководства, а, следовательно, и отсутствие своей художественной программы. В этот период главными режиссерами были А.Я. Донатти, А.П. Белолипецкий, Ю.Н. Решимов, очередными режиссерами Е.И. Кончевский, Г.А. Морев, Н.А. Соболецников, А.Я. Мандельштам. Постоянно художником работал только Н.А. Быстров (с 1946 г.).

В основной состав труппы входят В.С. Гусев, П.Р. Гофман, П.И. Велярский, Н.А. Соболецников, В.С. Шитиков, Н.Д. Топорнина, пришедшие в театр еще до реорганизации (1948 г.). Активно работают в эти годы и недавно поступившие в труппу Д.Ф. Терентюк, А.Н. Беляев, Н.Л. Мазуркевич, Н.П. Шеина, Ю.А. Прошин, П.Л. Словцов, М.И. Лермо, К.Т. Никулина, М.Н. Железнова. Вместе с тем часть вновь пришедших актеров была малоопытной и слабо подготовленной, что мешало работе, и говорить об актерском ансамбле в спектаклях этих лет приходится редко. Однако и в успешных, и в средних постановках удача была связана, прежде всего, с актерским исполнением.

Немногочисленные статьи о спектаклях театра в 1950-1953 гг. дают представление об уровне режиссуры и актерского мастерства, репертуарной афише тех лет. К сожалению, материалы не позволяют полностью реконструировать постановки начала 50-х, так как большей частью пересказывают содержание пьесы и носят оценочный характер, нежели критический анализ спектакля (режиссуры, сценографии и актерского исполнения). В статьях излагается официальная оценка, а не личный взгляд автора, журналисты порой противоречат сами себе в высказываниях. Это вполне понятно, так как в те годы в республике еще не было профессиональных театроведов, и уровень журналистики был недостаточно высок.

К примеру, о спектакле «Тайная война» В. Михайлова, Л. Самойлова (режиссер А.Я. Мандельштам, 1951 г.) В. Евлахов, писал о

том, что, несмотря на слабость пьесы о борьбе советских разведчиков со шпионами империалистических государств режиссер в спектакле справился с недостатками пьесы. Постановка «оставляла у зрителей хорошее впечатление»⁹⁸. В то же время, журналист выразил замечания по поводу трактовки ряда персонажей пьесы - Лаврова (Д.Ф. Терентюк), оперативного работника Минаева (В. Казачек) и других. После критики большинства исполнителей, игравших роли основных носителей конфликта «тайной войны», автор статьи отметил лишь удачное исполнение ролей заботливой и ласковой бабушки Анны Герасимовны Светловой и помощника оперативного работника Николая Быстрова актерами А.И. Верховской и В.С. Шитиковым. И это понятно, т. к. преодолеть схематизм конъюнктурной пьесы было сложно не только молодым, но и опытным актерам.

В 50-е гг. в подобном положении были и периферийные, и столичные театры. Известный театральный режиссер А.Д. Попов с горечью писал о крайне неблагоприятном положении актера вынужденном «заслонять, заполнять собой несовершенный драматургический материал»⁹⁹. В отдельных работах режиссерам удавалось укрупнять далекие от совершенства пьесы и выстраивать их в художественно выразительные спектакли.

Актуальностью тематики был определен выбор пьесы «Семья Лутониных» братьев Тур и И. Пырьева для постановки в сезоне 1950-1951 гг. Желание авторов показать в одном произведении не только новаторство в производстве и честное отношение к своему труду, но и крепкую советскую семью, любовь, личные взаимоотношения людей делало задачу почти неразрешимой. В спектакле режиссер А. Донатти вопросы производства увел на второй план, акцентировал внимание на событиях личного характера, которые произошли в семье Лутониных в течение года. Некоторые исполнители, среди которых, прежде всего, была отмечена Н. Топорнина-Бедлинская (Ольга Лутонина), правдиво изобразившая личную драму героини и

⁹⁸ Евлахов В. «Тайная война» Л.Самойлова, В.Михайлова // Бурят-Монгольская правда. 1951. 1 апреля.

⁹⁹ Советское актерское искусство 50-70-е годы / Кайдалова О.Н.(отв.ред.). - М.: Искусство. 1982. С.65.

мастерство постановщика были оценены как «несомненный» успех театра¹⁰⁰.

Отдельными актерскими удачами были отмечены прессой постановки 1953 г. «Земной рай» Орлина Василева (режиссер А. Мандельштам), «Слава» В. Гусева (режиссер Г. Морев)¹⁰¹.

Каждый из спектаклей начала 50-х гг. пользовался у зрителей интересом, однако предпочтение среди современных спектаклей зрители отдавали комедиям. Один из самых популярных спектаклей тех лет – «Девицы-красавицы» А. Симукова, получивший единодушное признание. В основу сюжета этой простой лирической комедии (постановка режиссера Г. А. Морева) была положена история о группе молодых девушек, окончивших училище и пришедших на завод¹⁰². Молодые героини, органично сыгранные молодыми актрисами, вызывали главные симпатии зрителей. Особенно большим успехом пользовались М. Лермо и К. Никулина. Обаятельный образ Маши Ракитиной актриса Лермо создавала мягко, с теплотой передавая лирические черты характера героини. Предельно искренний и удивительно непосредственный характер Веры Малолетковой в исполнении артистки Клавдии Никулиной всегда вызывал живейшую реакцию зала. Вместе с тем, даже мастерство П. Гофмана (начальник цеха Фоменко) и А. Байрон (Полина Никитична), не позволило «вытянуть» роли, слабо выписанные в пьесе.

Снискали любовь публики комедии, посвященные теме колхозной жизни: А. Корнейчука «Калиновая роща» (режиссер А.Я. Мандельштам), А. Дьяконова «Свадьба с приданным» (режиссер Н.А. Соболющиков), А. Токаева «Женихи» (режиссер А.П. Белолипецкий). Интерес зрителей и мнение прессы о спектакле не всегда совпадали. В 1951-1952 гг. комедия «Калиновая роща», показанная 58 раз более 9 тысячам зрителей, являлась самым посещаемым спектаклем¹⁰³. Вместе с тем, пресса же критически отнеслась к постановке «Калиновой рощи», отметив, что комедия, повествующая о «трудовых

¹⁰⁰ Андреев Г. «Семья Лутониных» // Бурят-Монгольская правда. 1951. 28 апреля.

¹⁰¹ Сосновская Э. «Земной рай» О.Василева. // Бурят-Монгольская правда. 1953. 23 мая; «Слава» В.Гусева // Бурят-Монгольская правда. 1953. 14 июня.

¹⁰² Девитте Ю. «Девушки-красавицы» // Бурят-Монгольская правда. 1952. 1 октября.

¹⁰³ Ф. 955. оп. 1. д. 96. с. 38. Творческие репертуарные планы 1951-1953. гг.

буднях» и переменах в жизни колхозного крестьянства, на сцене театра «не нашла достойного» воплощения, «искадила действительность»¹⁰⁴.

Критические высказывания в адрес улан-удэнского спектакля по пьесе А.Корнейчука «Калиновая роща» совпали с проходившими в те годы спорами о самой пьесе Корнейчука, которые со времени ее появления в 1950-м г. то затихали, то вспыхивали. Особенно когда в 1952 г. на XIX съезде партии прозвучала критика лакировки действительности и приукрашивания жизни. «Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры бы выжигали из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед» - это заявление Г. Маленкова, сетовавшего, что в литературе и искусстве отсутствует сатирический жанр, позже историки назвали демагогией. Так как и после съезда от литераторов требовали «позитивной сатиры»¹⁰⁵. Но тогда это выступление, а также статья «Преодолеть отставание драматургии», приуроченная к 100-летней годовщине со дня смерти Н.В. Гоголя и напечатанная в «Правде» (от 7 апреля 1952 г.), были указанием к компании по борьбе с бесконфликтностью, проходившей и в центре, и на периферии. И даже сам автор «Калиновой рощи» в выступлении на II Всесоюзном съезде писателей (1956 г.) характеризовал причину недостатков своей пьесы в первую очередь в легком, в чисто внешнем разрешении конфликта. Зрителей же «голосующих сердцем» привлекала пьеса своими остроумными диалогами, юмором, живо схваченными характерами героев, которые в спектакле были ярко исполнены.

Появление в драматургии и на сцене новых сатирических комедий было кратковременным. Как и многие другие, Русский театр Бурятии в это время обратился к сатирической комедии В. Минко «Не называя фамилий», разоблачавшей мещанство и эгоизм. Постановка не стала событием, но получила хорошие отзывы прессы¹⁰⁶.

Развитию национальных литератур в первое послевоенное десятилетие способствовала активизация литературной жизни в

¹⁰⁴ Маланов К., Малых И. «Калиновая роща» // Бурят-Монгольская правда. 1951. 10 мая.

¹⁰⁵ Конев В.П. Советская художественная культура. Новосибирск: Новосиб. Гуманит. Ин-т, 2001. с. 214-215.

¹⁰⁶ Липкович Я. Огнем сатиры // Бурят-Монгольская правда. 1953. 29 ноября.

стране, в Бурятии в те годы писательские ряды пополняются новыми именами: Ц. Шагжиным, Ц.-Д. Дондоковой, Д. Батожабаем, Д. Жалсараевым, Н. Дамдиновым и др. Проводятся совещания молодых писателей, выпуск коллективных сборников, поездки писателей и театральных деятелей по республике, в целях упрочнения связи их с жизнью. Были проведены совещания по критике и литературоведению в 1950 г., по развитию драматургии в 1952 г.

Постепенное оживление в обществе, начавшаяся переоценка ценностей для драматургии и театра имели большое значение. В драматургию пришли новые имена и новые темы. Среди них Виктор Розов, в драматургии которого театры нашли новое качество: внимание и любовь к человеку, к его внутреннему миру. Рождение автора было ознаменовано еще в 1949 г., когда московские зрители впервые увидели на сцене Центрального детского театра пьесу «Ее друзья».

Улан-Удэнские зрители познакомились с этой первой розовской драмой весной 1952 г. Спектакль «Ее друзья» (режиссер А. Мандельштам художник П. Сизых), был по-разному принят. Художественный Совет Управления по делам искусств БМАССР оценил работу театра как удачу. В своем выступлении директор театрально-музыкального училища Е. Д. Прозорова, подчеркнула правдивость пьесы и хороший художественный уровень спектакля. Актерской удачей она назвала и работу М. Лермо - Людмила Шарова. В.А. Закатов, в те годы зам. начальника Управления театров республики, высоко оценив спектакль, отметил актеров П. Гофмана и М. Железнову¹⁰⁷. Однако в статье «Бурят-Монгольской правды» И. Чичеров, положительно отметив игру актрис М. Лермо, Т. Клименко (Оля), М. Железновой (Таня), в целом к пьесе отнесся критически. «В пьесе нет драматического конфликта, нет борьбы и столкновений, различных характеров драматург заменил конфликт, развивающий сюжет пьесы, болезнью»¹⁰⁸. Для нас сегодня понятна причина ее неприятия, так как вместо привычных острых столкновений, драматург разворачивает спокойное исследование внутренней жизни

¹⁰⁷ Ф. 955. оп.1. д. 18. с. 181. Протокол заседания художественного совета Управления по делам искусств СМ БМАССР. 1952. 18 апреля.

¹⁰⁸ Чичеров И. Театру нужна помощь («Ее друзья» В.Розова) // Бурят-Монгольская правда. 1952. 17 мая.

героев. Драма девушки, потерявшей зрение и пережившей кризис, показана В. Розовым как история человека, не оставленного наедине с бедой, окруженной вниманием близких и ровесников. Судя по рецензии, режиссер, а также исполнительницы главных ролей сумели прочесть и точно передать смысл пьесы. Искренне и одновременно сдержанно, без экзальтации сыграла свою героиню М. Лермо, а актрисы Т. Клименко, М. Железнова, сыгравшие одноклассниц героини, передавали атмосферу доброты и желания помочь. И этим спектакль волновал зрителей, но вызвал неприятие критика.

В конце 1940 - начале 1950-х гг. театр редко обращался к классике, и, тем не менее, каждый сезон в афише появлялись новые названия. Обращение к классике часто было связано с юбилейными датами. Одним из самых любимых классик русской сцены продолжал оставаться А.Н. Островский. На сцене шли: «На бойком месте» (1948 г.), «Женитьба Белугина» (1949г.), «Волки и овцы» и «Поздняя любовь» (1950г), «Невольницы» (1951 г.), «Светит, да не греет» (1952 г.). Из названных спектаклей лишь «На бойком месте» был отмечен как настоящая творческая удача ¹⁰⁹. «Актерская режиссура» Н.П. Шейной не изобиловала постановочными эффектами, вместе с тем, позволила проявиться ярким исполнительским дарованиям.

Спектакли по пьесам М. Горького «Зыковы» (1949 г.) и «Последние» (1952 г.), получили разные отзывы ¹¹⁰. Если первая постановка была отмечена как интересная работа, то другая вызвала благожелательную, но неоднозначную оценку критики. Из других классических произведений в репертуарной афише тех лет комедии «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина и «Замужняя невеста» А.С. Грибоедова. Не часто встречающаяся зарубежная классика - «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «С любовью не шутят» и «Даманевидимка» П. Кальдерона – в те годы не стала достижением в творческой жизни театра. К сожалению, рецензий на эти спектаклей нет, кроме сухих оценок из протоколов художественных советов управления по делам искусств республики.

¹⁰⁹ Ф. 955. оп. 1. д. 18 с. 145. Протокол заседания художественного совета Управления по делам искусств СМ БМАССР. 1948. 3 декабря.

¹¹⁰ Девитте Ю. «Последние» на сцене ТРД // Бурят-Монгольская правда. 1952. 3 февраля.

Постановкам классической драматургии, осуществленным многими театрами страны во второй половине 1940-х - начале 1950-х гг., были характерны не сложная символика режиссерского языка и ассоциативность современных актерских трактовок, а добросовестное стремление приблизиться к канонической интерпретации. В хрестоматийном прочтении классических произведений большое внимание уделялось ясности и четкости социального анализа. В русле этих тенденций были поставлены и многие классические спектакли русского театра Бурятии.

Первая в истории коллектива постановка «Ревизора» Н.В. Гоголя (1952 г.), в числе ряда спектаклей к 100-летию юбилею драматурга, получила самую доброжелательную оценку публики и прессы, как в принятии режиссерского решения, так и актерской игры. Не отличаясь оригинальностью, социально-обличительная трактовка образов комедии не порывала со сложившейся сценической традицией. Городничий в исполнении Д. Терентюка – «типичное порождение и воплощение бюрократического режима». Пройдоха, плут и взяточник – эту характеристику героя, по мнению прессы, актер «мастерски раскрывал перед зрителями»¹¹¹.

Хлестаков в исполнении А. Исупова – «ничтожнейший человек», с необыкновенной легкостью приспосабливающийся к любым жизненным обстоятельствам. Самой колоритной фигурой уездного дворянства стал попечитель богоугодных заведений Земляника, созданный П. Гофманом. Интересны в исполнении, но традиционны в интерпретации были работы М. Лермо (Мария Антоновна), А. Беляева (Осип), Ю. Прошина (судья Ляпкин-Тяпкин), В. Шитова (Бобчинский), В. Шитикова (Добчинский).

Достоинством постановки стало оформление художника Н. А. Быстрова. Декорации и костюмы «Ревизора» отличались продуманностью и точностью художественного стиля той эпохи.

Продолжая осваивать классику, театр впервые обратился к чеховской драматургии. Спектакль «Дядя Ваня» режиссера ГА. Морева отличался вкусом и исполнительской культурой. Тему одиночества, обреченности героев, вынужденных прозябать, режиссер

¹¹¹ Зубкова Т., Маланов К. Удачный спектакль // Бурят-Монгольская правда. 1952. 15 апреля.

раскрыл, избегая избитых сценических приемов, показал за серой будничной жизнью глубокую трагедию и дяди Вани, и Сони, и Астрова. В рецензии на спектакль Ю. Девитте отмечал «правдивый и внутренне убедительный образ Войницкого», который создал артист Д. Терентюк¹¹². В его исполнении умный и одаренный дядя Ваня, осознавший, что жизнь не задалась, в кульминационной сцене вызывал у зрителей чувство глубокого сопереживания. Актриса М. Лермо создала цельный, полный внутренней гармонии и красоты образ Сони. Ее героиня полна любви и понимания жизни, людей, предстая в финале спектакля верной помощницей дяде Ване.

Рецензент критиковал актрису Н. Мазуркевич, отказавшуюся от характерной в те годы трактовки Елены Андреевны как хищницы, и сыгравшую ее страдающей и мечущейся натурой. На наш взгляд, именно актерская интерпретация этой роли, кажется ближе авторскому замыслу. Критик упрекал исполнителя роли Астрова П. Словцова, игравшего своего героя однозначно - прозаичным и грубоватым, как в сцене с Еленой Андреевной, так и в финале с дядей Ваней. Поэтому монолог о лесах – эта сокровенная мечта Астрова в устах актера звучал как предлог для беседы с Еленой. Актеру, на взгляд Ю. Девитте, не удалось показать «второго плана» своего героя, его поэтическую душу. От того тема надежды, тема будущего прозвучала приглушенно. Однако, недостатки спектакля «не сгладили хорошего впечатления, которое осталось от правдивой атмосферы найденной режиссером Моревым», - резюмировал автор в заключение статьи¹¹³.

В статье о работе театра по итогам сезона 1952-1953 гг. режиссер Г.А. Морев отмечал, что коллектив в силах ставить серьезные произведения советской и классической драматургии¹¹⁴.

Однако, пресса, большую часть постановок отнесла к числу средних и проходных. Критикуя спектакли «Калиновая роща», «Светит, да не греет», «Голос Америки», «Бурят-Монгольская правда» писала о том, что в них нет настоящего актерского ансамбля, нет высокой требовательности к актерскому исполнению. «Слабая пьеса и

¹¹² Девитте Ю. «Дядя Ваня» // Бурят-Монгольская правда. 1952. 10 июня.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ Морев Г. За подлинное творчество, против ремесленничества // Бурят-Монгольская правда. 1953. 10 июля.

средний по художественному уровню спектакль знак явного художественного неблагополучия в театре» - таков вердикт статьи «Театру нужна помощь»¹¹⁵. Разговор о недостатках спектаклей стал поводом для размышлений о проблемах русского драматического театра. Причину появления подобного уровня спектаклей критик видел в погоне за параллельными спектаклями, дающими хороший доход. Руководство театра, в лице исполняющего обязанности директора Паперного, разделило труппу на две самостоятельные группы, не думая о том, что это наносит серьезный ущерб качеству работы. В статье звучала критика в адрес партийной организации театра и ее секретаря Исупова.

Действительно, высказанная им критика во многом справедлива, но, думается, существующие проблемы имели гораздо более глубокие причины, чем те, что указывал автор статьи. На качество постановок негативно влияли многие факторы, и, прежде всего большая текучка кадров главных и очередных режиссеров, нехватка которых приводила к тому, что к постановке спектаклей привлекались актеры, что не всегда заканчивалось хорошим результатом. Столь же часто менялись и директора в театре, за 5 лет директорами были Ф. Ветлужский, М. Колотилин, В. Закатов, А. Михайловский, В. Норин. Говорить о стратегии и тактике репертуарной и кадровой политики в данном случае было просто невозможно.

Одной из главных причин тяжелого положения театра являлось отсутствие дотации на постановочные расходы. Кредиторская задолженность театра на 1952 г. составила 218,5 тысяч рублей, что особенно затрудняло работу коллектива¹¹⁶. Театр был вынужден ставить параллельные спектакли, 12 новых постановок в год. Это приводило к тому, что на постановку спектакля приходилось не более трех недель, нередко еще меньше, или, как говорил один из членов Худсовета «1, 5 пятницы»¹¹⁷. Скудное снабжение влияло на качество постановочных работ. Невыплата несколько месяцев заработной

¹¹⁵ Чичеров И. Театру нужна помощь. // Бурят-Монгольская правда. 1952. 17 мая.

¹¹⁶ Ф.Р. 955. оп.1 д.50. с.4. Отчеты и справки о работе учреждений подведомственных Управлению по делам искусств СМ БМАССР (1950-1952 гг.).

¹¹⁷ 114. Ф. 955. д.10. с.25. Протокол заседания художественного совета Управления по делам искусств СМ БМ АССР.

платы порождала текучесть кадров, не хватало артистов высшей категории. За эти годы почти полностью обновился актерский состав театра. При труппе в 30 человек работа над параллельными спектаклями затрудняла репетиционный процесс. Театру нередко приходилось брать небольшие и несложные пьесы. Основные роли нередко играли неопытные артисты, что при небольшом репетиционном времени не позволяло им достигнуть необходимого художественного уровня. Добиваться ансамблевой игры при ежегодной смене почти половины труппы было очень сложно. Это отрицательным образом сказывалось на художественном уровне спектаклей, так же как и скудное снабжение на качество постановочных работ. Именно по этой причине не удалось хорошо оформить спектакли «Ее друзья», «Калиновая роща» и другие. В конце 1940 - начале 1950-х гг. театр переживал немалые трудности с производственной стороной дела. Здание, в котором работал театр, нуждалось в серьезном ремонте. Тем не менее, удачные постановки свидетельствовали о потенциале коллектива, способного достичь больших результатов.

Несмотря на трудности, к 1953 г. становление коллектива можно заключить состоялось. Период становления Русского театра Бурятии длился по ряду обстоятельств, внешних и внутренних факторов, о которых говорилось выше, в течение двадцати пяти лет. Театр за этот долгий период времени пережил немало финансовых и организационных трудностей, безусловно, влиявших на творческую жизнь коллектива. Вместе с тем, в лучших своих работах коллектив не раз подтверждал жизнеспособность, постепенно завоевывая позиции центра культуры, являвшегося важной составляющей в культурной жизни республики.

Выводы. Анализ первого этапа деятельности Русского театра Бурятии показывает, что его становление происходило в соответствии с динамикой общероссийского театрального процесса и в рамках укрепления тоталитарной системы советского государства. Новый тип культуры - советский - определял важнейшие составляющие театральной деятельности (производственно-творческий процесс создания художественных ценностей; продукт, результат

производственно-творческого процесса; процесс восприятия этого продукта).

Согласно методу социалистического реализма репертуарную политику театра определяли пьесы о советской действительности. В современном репертуаре преобладала тема революционных преобразований. Однако художественные достижения театра в 30-е гг. в основном связаны с интерпретацией классики и лишь в отдельных случаях реализовывались в современных советских пьесах того времени. Главным критерием оценки художественных произведений в 30-е гг. являлось их соответствие официальной идеологии и классовый поход. Специфика массовой аудитории 30-х гг. (прежде всего низкий уровень образования и культуры) обуславливала ее интерес, прежде всего к наиболее понятным и доступным формам культурной жизни. Для зрителей 30-х гг. непосредственность восприятия спектаклей, вера в подлинность, первоизданность происходящих событий приближалась к абсолюту. Возможности искусства использовались для создания мифа о счастливой жизни народа, строящего социализм.

Резюмируя изложенное, можно утверждать, что организация театрального дела в республике связана с Московским Оргтеатром, с деятельности которого началась история первого профессионального театра в Бурятии, а именно, Русского драматического театра (1928 г.). Мощный потенциал труппы помог подготовить артистов для создания Бурятского национального драматического театра (1932 г.). Методическая помощь Оргтеатра самодеятельным коллективам способствовала культурному росту жителей города, укреплению связи «театр-зритель». Становление Русского драматического театра, продолжавшееся четверть века было обусловлено влиянием внешних (пожары, война, структурные реорганизации) и внутренних (финансовые и материальные трудности, кадровая нестабильность с частой сменой состава труппы, руководства театра и художественно-постановочных цехов) факторов.

Исследование показало, что стратегию и тактику творческо-производственной деятельности коллектива в период его становления определяли сильные талантливые личности (руководители, режиссеры, актеры).

Все это время (1930-1950-е гг.) репертуарную политику диктовала государственная и партийная идеология. Но наряду со средними постановками соответствующими требуемым идеологическим установкам, создавались высоко художественные спектакли.

ГЛАВА III

РАЗВИТИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА БУРЯТИИ В ПЕРИОД КРИЗИСА МОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ И СТАНОВЛЕНИЯ ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ (1954-2004 гг.)

3.1 Традиции и новаторство в творчестве театра во времена «оттепели» и перехода к неосталинизму (1953-1970 гг.)

Творческий подъем Русского театра Бурятии совпал с историческими переменами в жизни страны – приходом к власти Н.С. Хрущева и начавшейся либерализацией общественных отношений. Переосмысление многих ценностей, разоблачение культа Сталина, возобновление издания журнала «Иностранная литература», публикации произведений Э. Ремарка, Э. Хемингуэя – все эти важные моменты процесса духовного обновления общества повлияли на многое происходившее в 50-60-е гг., вошедшие в историю как период «оттепели». Однако и в это время, несмотря на ослабление тоталитарного режима, суть коммунистической идеологии не изменилась, но гуманизировались ее понимание и способы ее утверждения. Контроль над всеми сферами жизни, включая, культуру сохранялся.

Изменения в обществе способствовали и начавшемуся обновлению в жизни многих театров страны. Наметившиеся перемены в судьбе Русского театра Бурятии в 1953 г. были связаны также с рядом положительных факторов и событий внутреннего порядка. В связи с постройкой нового здания театра оперы и балета было постановлено передать прежнее помещение коллективу Русского драмтеатра. Однако решение этого вопроса без других – финансирования и кадрового обеспечения – улучшить кардинально ситуацию, не могло. Для планомерной и плодотворной работы необходим был постоянный и сильный лидер, способный увлечь коллектив в решении творческих и административных проблем.

Такой личностью, лидером с перспективным мышлением оказался Г.А. Иофин (1905-1963), в августе 1953 г. возглавивший Русский драматический театр. Он начал свою деятельность в

искусстве с середины 20-х гг. по окончании в 1934 г. режиссерско-педагогического факультета ГИТИСа (ныне РАТИ), в котором им был к тому же приобретен опыт работы с национальными студиями из автономных республик. Иофин исповедовал «русскую психолого-бытовую реалистическую школу переживания» был последователем системы К.С. Станиславского»¹.

Г. Иофин и новый главный режиссер Б. Ратов, также направленный на работу в Улан-Удэ в 1953 г., присматривались к труппе, подбирали репертуар. Первый сезон не принес видимых изменений, однако исследование показало, что процесс стабилизации деятельности коллектива начался уже тогда. Опорой новому руководству стали работавшие в театре много лет мастера сцены В.А. Закатов, В.С. Гусев, П.Р. Гофман, и уже уверенно заявившие о себе М. Лермо, В. Шитиков, Н. Мазуркевич, М. Железнова, Д. Терентюк, К. Никулина.

Свидетельством наметившегося подъема стало пополнение труппы новыми творческими силами, приход в театр молодого одаренного режиссера И.Г. Петрухина, укрепление состава художественно-технических работников. Поступившие в труппу опытные и молодые артисты Р.С. Бенская, А.Н. Исупов, А.И. Беделов, З.И. Вишневецкая, Б.П. Федоров, М.И. Чернова, Б.Р. Ромин, Г. Стефанеску, Б.Т. Красиков составили основной состав исполнителей в 1950-е гг.².

Открытие сезона 6 ноября 1953 г. премьерой спектакля «Огненный мост» Б. Ромашова (режиссер Б.М. Ратов), а также ряд других новых постановок - «В сиреневом саду» Ц. Солодаря (режиссер Г.А. Иофин), «Мещане» М. Горького (режиссер Г.Я. Мандельштам) - были приняты вполне благожелательно.

Исследование репертуара первых сезонов деятельности нового руководства показало, что заслуженное внимание привлекли премьеры: «Сердце не прощает» А. Софронова (режиссер Г.А. Иофин, художник П.В. Иовлев), «История одной любви» К. Симонова

¹ Найдакова В.Ц. Театральная школа ВСГАКИ (История и метод) / Театр Восточной Сибири: фрагменты истории и теории (XX век): Сб. статей. - Улан-Удэ. ВСГАКИ, 2004. С. 61-62

² Театр перед открытием сезона // Бурят-Монгольская правда. 1953. 9 октября.

(режиссер Б.М. Ратов, художник П.М. Тюлькин), «Пролитая чаша» А. Глобы (режиссер Г.Я. Мандельштам, художник – Э.В. Чарномский)³.

В то же время средними и неудавшимися работами были оценены «Женитьба Белугина» А. Островского, «Свадебное путешествие» А. Дыховичного⁴. Прошли незаметно «Страница жизни» В. Розова, «Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега. Коллективу еще предстояло немало работы по повышению художественно-постановочной культуры, уровня исполнительского мастерства. Однако пресса не замедлила отметить положительные перемены: «за последнее время улучшился подбор репертуара, повысился идейно-художественный уровень спектаклей»⁵.

Самой большой удачей театра стал спектакль «Мать своих детей» А. Афиногенова, открывший сезон 1954–1955 гг. (постановка главного режиссера Б.М. Ратова, художник – Н.А. Быстров). В нем не был достигнут ансамбль актерской игры, но отмечался высокий уровень исполнения главных ролей. Екатерину Ивановну Лагутину замечательно сыграла Р.С. Бенская. В рецензии на спектакль отмечался многообразный психологический рисунок роли, созданный актрисой. Положительные отзывы вызвали: М. Чернова (Таисия), Р. Красикова (Марат), Г. Ломако (Чагин), П. Иовлев (Федор Лагутин), П. Гофман (Степанов)⁶.

Улавливая изменившиеся потребности постсталинского общества, требовавшего нового героя и новых способов отображения жизни, театр в драматургических ориентирах и стилистических постановочных приемах стремится к выбору, обозначенному как «естественность и условность». Устремление к ясности, почти документальной правдивости письма пришло вместе с психологическими драмами и героями розовских «пьес жизни». И театр чутко откликнулся на них⁷.

³ Липкович Я. Недостатки одного спектакля // Бурят-Монгольская правда. 1954. 26 февраля.

⁴ Уваров Р. За высокую культуру спектаклей // Бурят-Монгольская правда. 1955. 15 января.

⁵ Сергеев В. По пути роста // Бурят-Монгольская правда. 1954. 22 октября.

⁶ Сосновская Э. Творчески работать над каждым образом // Бурят-Монгольская правда 1954. 14 октября.

⁷ История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник – М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. С.650

С комедией «В добрый час!» (1953 г.) вошли в историю театра герои- максималисты, измерявшие жизнь и поступки близких людей нравственным долгом, прежде всего перед самим собой. Постановка «В добрый час!» новым режиссером И.Г. Петрухиным и художником Н.А. Быстровым была оценена как творческая удача⁸. Успех ее был связан с хорошим исполнением ролей М. Лермо, Р. Красиковой, Г. Стефанеску, М. Железновой. Однако, прежде всего, был отмечен главный герой пьесы Андрей Аверин, сыгранный молодым одаренным актером Б. Красиковым, впервые серьезно заявившим о себе. Важным фактом стало то, что постановку пьесы зрители Улан-Удэ увидели в то же время, что и столичная публика на сцене Центрального детского театра.

Успехи театра оценили не только зрители и пресса, творчество лучших актеров было отмечено правительством республики. В 1953 г. М.И. Лермо стала заслуженной артисткой Бурят-Монгольской АССР, через год главный художник театра Н.А. Быстров был удостоен звания «Заслуженный деятель Бурят-Монгольской АССР», Р.С. Бенская - звания «Заслуженная артистка Бурят-Монгольской АССР»⁹.

В Бурятии процесс «оттепели» способствовал оживлению духовной жизни интеллигенции; в 1955 г. вышел новый общественно-политический и литературно-художественный журнал на русском и бурятском языках «Свет над Байкалом» («Байкал» с 1961 г.). Новые веяния отразились на творчестве бурятских писателей, художников, композиторов. Центром музыкальной жизни Улан-Удэ и республики был музыкально-драматический театр. Пресса и общественность поддерживали происходившие положительные перемены в Русском и Бурятском драматических театрах.

Укрепление творческих позиций было связано с приходом в театр в сезоне 1956-1957 гг. опытных режиссеров М.Г. Левантовского и Ю.Ю. Коршуна, художника И.И. Сторожева. 55-летний режиссер М.Г. Левантовский имел за плечами харьковскую театральную школу им. Тарханова (артист драмы), которую он окончил в 1919 г. 49-летний актер и режиссер Ю.Ю. Коршун, окончивший Центральный техникум

⁸ Петрова П. «В добрый час» // Бурят-Монгольская правда. 1955. 4 июня.

⁹ Указ Президиума Верховного Совета БМАССР // Бурят-Монгольская правда. 1954. 5 декабря.

искусств (ГИТИС) в 1929 г. в Москве, также к этому времени обладал обширным практическим опытом работы. И.И. Сторожев (1901 г.р.) довольно успешно работал в искусстве почти 40 лет.

В середине 50-х гг. репертуарная афиша представляла жанровое разнообразие - драма, комедия, даже водевиль, сказки для детей. Значительно возросла в коллективе исполнительская культура. Творческие успехи коллектива были связаны со спектаклями «Порт-Артур» А. Степанова, И. Попова (гл. режиссер Б.М. Ратов, художник Н.А. Быстров), «Домик на окраине» А. Арбузова (режиссер Г.А. Иофин), «Кража» («Волчьи души») Дж. Лондона (режиссер В.И. Молчанов, художник П.М. Тюлькин). Вспоминая спектакли того времени, артист А.Ф. Родин, тогда юный зритель и поклонник театра, отмечал хороший уровень постановочной части и актерской игры¹⁰. Вызывали аплодисменты мастерством исполнения засл. артист Бурят-Монгольской АССР Д.Ф. Терентюк, артисты П.В. Иовлев, Б.П. Федоров, Н.Л. Мазуркевич, Р.С. Бенская. И все же, пожалуй, одним из самых крупных мастеров сцены был любимец публики, яркий комедийный и характерный актер П.Р. Гофман.

Петр Ромуальдович Гофман пришел в улан-удэнский театр в 1942 г. Воспитанник ленинградской театральной школы, он принес на сцену высокую исполнительскую культуру, опыт работы с такими большими мастерами, как Л.Вивьен, Н.Хмелев, Б.Ливанов. Но главное – свой беспокойный талант, неистовую работоспособность и требовательность к себе. За плечами артиста были работы в кино, он снялся в фильмах «Чудесный корабль», «Балтийцы», «Леночка и виноград», «Порт-Артур», «Танкер Дербент», «Человек в футляре», «Девушка спешит на свидание». С 1931 г. Гофман работал в ленинградском театре «Пролеткульт», в августе 1941 г. был эвакуирован из Ленинграда в Читу, а затем оказался в Улан-Удэ. Тогда в 1942 г. на сцене ТЮЗа он завоевал признание зрителя в спектакле «Осада Лейдена». В его большой творческой биографии 80 ролей. Среди них в 40-е гг. такие заметные работы, как матрос Жухрай в «Как закалялась сталь» по роману Н. Островского, Вожак в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. В середине 1950-х гг.

¹⁰ Запись беседы с заслуженным артистом Бурятской АССР А.Ф. Родиным. 2004. 15 апреля.

актер выходит в ролях генерала Стесселя в «Порт-Артуре» А. Степанова, И. Попова, Хомутова в «Сердце не прощает» А. Софронова. Не случайно в 1954-м г. П.Р. Гофман был удостоен звания народного артиста Бурят-Монгольской АССР¹¹.

Тенденции репертуарной политики сохранялись и в 50-х гг. Театр, прежде всего, обращался к современной пьесе и ее героям. Усилия коллектива были направлены на то, чтобы, как отмечал Г.А. Иофин: «...показать события современности в живых характерах»¹². В этом стремлении случались и просчеты, и неудачи, но сам выбор пьес, по мнению Г.А. Иофина, был плодотворным. В репертуар включались произведения не только известных, но и малоизвестных авторов: «Хрустальный ключ» Е. Бондаревой, «Любовь Ани Березко» В. Пистоленко, «Наша дочь» Л. Кулиджанова, Я. Сегеля, «Сельские вечера» В. Леканова. За десятилетие (1948-1958 гг.) коллектив поставил около 80 современных пьес.

Самым значительным событием стала постановка современной пьесы М. Каца и А. Ржешевского «Олеко Дундич» (1957 г.). Режиссер М.Г. Левантовский, тяготеющий к пафосным, ярким краскам, в спектакле передавал героическую атмосферу гражданской войны, славил патриотическую устремленность. Режиссерский замысел проявился в трактовке основного персонажа. Главному герою было присуще «бесстрашие, жизнелюбие, самоотверженность». Таким играл его Б.Т. Красиков¹³. Спектакль принес актеру популярность, зрители, по воспоминаниям его коллег, «постоянно узнавали в кассе театра о том, не играет ли он сегодня вечером»¹⁴.

Несмотря на то, что число пьес о современности на сценических подмостках заметно превосходило классические произведения, именно с классикой, безусловно, связаны творческие достижения театра. Постановка драмы Виктора Гюго «Мария Тюдор» режиссером И.Г. Петрухиным вошла в историю театра как один из лучших спектаклей этого периода. Примечателен сам выбор материала. В

¹¹ Музей истории им. М.Н.Хангалова. Личный фонд актера П.Р.Гофмана.

¹² Иофин Г., Гуревич П. Русский драматический театр. Искусство БурАССР. Бурятское кн-ное изд-во, 1959. С.90.

¹³ Фролова Н. Спектакль о народном герое // Восточно-Сибирская правда. 1957. 8 сентября.

¹⁴ Воспоминания народного артиста России С.Л. Панкова.

рецензии на спектакль Д. Прибрежный отмечал, что «режиссер умело передал непримиримость королевской власти и народа»¹⁵. Однако самой выразительной сценой романтической драмы страстей стала встреча королевы с соперницей Джен (К. Никулина). Равнодушное и высокомерное отношение к людям – одна из сторон образа королевы, крупно вылепленного А. Голубчиковой. Но королева уступала место женщине и над всеми другими чувствами брала верх любовь к Фабиано – такова была другая сторона образа. И обе стороны сливались в одно целое, так широка оказывалась гамма интонаций актрисы, так естественно были сыграны ею переходы от глубокого драматизма любящей женщины к холодной жестокости и расчетливому лицемерию разгневанной королевы.

Во втором драматически насыщенном акте происходил своеобразный моральный поединок между королевой и Гильбертом. В своем герое В. Епишин сочетал обаятельную простоту и душевную чистоту человека из народа с его чувством собственного достоинства. Артист был убедителен и в проявлении глубокой любви к Джен, и в гневном обличении Фабиано Фабиани. Рецензент также отмечал игру артиста П.Р. Гофмана (тюремщик Джошуа). В исполнении артиста Б.Т. Красикова Фабиани – пылкий любовник, тонкий плут, хладнокровный убийца. Д. Прибрежный сетовал, что актеру не хватало драматического накала в сценах, когда королева отдает Фабиано в руки палача. Трогательно звучало признание Джен в любви к Гильберту в исполнении артистки К.Т. Никулиной, ее жертвенная готовность быть даже служанкой любимого. Зрители с замиранием наблюдали за душевными переживаниями главных героев.

Слабым местом в спектакле были массовые сцены, безликая группа придворных казалась статичной и участвовала в действии лишь в меру текста, отведенного каждому придворному.

Скупое, но выразительное оформление спектакля художником Н.А. Быстровым, воссоздавало «колорит места», определяло «не только обстановку, в которой разворачиваются события, но и их драматический характер»¹⁶. К жанру романтической драмы театр вновь обратится лишь спустя пятьдесят лет. Такой драматургический

¹⁵ Прибрежный Д. «Мария Тюдор» // Бурят-Монгольская правда. 1957. 1 июня.

¹⁶ Там же.

материал позволяет режиссеру и артистам творчески развиваться, обогащать палитру своих постановочных выразительных средств.

К крупным работам этого периода следует отнести «Василису Мелентьеву» А. Островского. Осуществляя свое намерение поставить русскую классику, театр вновь обратился к пьесам великого драматурга, чье имя на протяжении двух с лишним десятилетий истории театра не сходило с афиши. Но не всегда удачно удавалось выбрать пьесу, которая могла быть интересно воплощена имеющимся составом исполнителей. Приход новых талантливых актеров и стабилизация труппы позволили сделать этот выбор менее затруднительным, дали возможность решать сложные художественные задачи. «Василиса Мелентьева» – творческая удача труппы и режиссера Ю. Коршуна. Постановщик, следуя за автором, не стремился к предельной исторической достоверности: «театр стало интересоваться не столько традиционно-живописное и достоверно бытописательское воплощение произведений А.Н. Островского, сколько острое, образное, социально-целенаправленное решение спектакля»¹⁷.

Прежде всего, влекли к себе полнокровные живые характеры. Персонажам драмы свойственна многозначительность и глубина. В изображении сильных натур, в исследовании диалектики их поступков видел режиссер свою задачу. Основной персонаж драмы Островского Василиса Мелентьева – сильная натура. Согласно трактовке образа главной героини не только честолюбие является скрытой причиной ее поступков. Находясь при дворе, Василиса видит, что царь велик и слаб, грозен и податлив. Обстоятельства, в которые попала героиня, вызвали в ней неумную активность. Василиса – не мелодраматическая злодейка, а живой характер своей эпохи. Режиссер и исполнительница центральной роли А.А. Голубчикова стремились к глубокому психологическому раскрытию характера героини. Образ Василисы получился значительным и выразительным по своей глубине. Критика также отметила игру Т. Жуковской – другой исполнительницы центральной роли царицы Анны.

¹⁷ Иофин Г., Гуревич П. Русский драматический театр. Искусство Бурятской АССР. Бурятское книжное изд-во. 1959. С.87.

Ю. Коршун, исполнивший Ивана Грозного, «смело и интересно раскрыл образ, сценическая история которого изобилует всевозможными театральными напластованиями...»¹⁸. Ему удалось избежать иллюстративности и в то же время «не впасть в иконописную лакировку образа Грозного», создать острый, психологически точный рисунок внутренней жизни царя. Серьезный и взыскательный мастер, следуя авторскому замыслу, нашел возможность проникнуть в него с позиций современности. Спектакль стал исторически достоверным, страстным и целеустремленным, что и вызывало такой горячий интерес зрителей. Для режиссера Ю.Ю. Коршуна, вдумчиво и изобретательно работавшего над созданием спектаклей, деятельность в Улан-Удэ стала один из плодотворных этапов в творческой биографии.

Вместе с тем ряд работ театра получил неоднозначную оценку критиков В. Найдаковой¹⁹ и П. Гуревича²⁰. В числе них оказался «Доктор философии» Б. Нушича. Вызвали отрицательные отзывы спектакли «Транзитный пассажир», «Когда цветет акация», «Мораль пани Дульской». На взгляд П. Гуревича, несмотря на отдельные находки, в постановке трагикомедии «Мораль пани Дульской» Г. Запольской не было современного режиссерского решения пьесы. В спектакле «Когда цветет акация» жанр лирической комедии был обозначен лишь внешними эффектами²¹. Водевиль Н. Синева и И. Золотаревского «Транзитные пассажиры» тоже не был положительно оценен, так как драматургическая основа пьесы оказалась крайне слаба. Заниженная требовательность – такую резкую оценку высказал автор статьи, после просмотренных спектаклей. Насколько объективна эта критика – судить сегодня трудно, так как других высказываний по этим спектаклям нет, а значит, нет и полноты картины. Безусловно, что работа любого коллектива не может быть полна лишь одними победами. Через ошибки и сомнения театр продолжал творчески расти. И подтверждением тому стали успешно проведенные гастроли в Чите.

¹⁸ Там же. С. 88.

¹⁹ Найдакова В. «Доктор философии» // Бурят-Монгольская правда. 1957. 10 мая.

²⁰ Гуревич П. «Доктор философии» // Бурят-Монгольская правда. 1957. 20 мая.

²¹ Гуревич П. К итогам сезона // Бурят-Монгольская правда. 1957. 28 июня.

Гастроли – новое направление деятельности Республиканского русского драматического театра, начало которому было положено в середине 50-х гг. Первые гастроли коллектива связаны с ближайшими городами – Читой и Иркутском. Показ спектаклей в другом городе – важный и ответственный момент для любого коллектива, позволяющий проверить готовность режиссуры и труппы представить на незнакомую публику свое творчество. Полномасштабные гастроли, состоявшиеся в Чите в июне 1957 г., стали примечательным фактом в театральной биографии²².

После успешных гастролей требования к театру возрасли. Сезон 1958 – 1959 гг. был отмечен еще одним творческим испытанием – подготовкой к декаде Бурятского искусства в Москве²³. И коллектив стремился быть на высоте этих требований. В репертуаре тех лет «Походный марш» А. Галича, «В поисках радости» В. Розова, «Сонет Петрарки» Н. Погодина (режиссер М.Г. Левантовский), «Улица 3-х соловьев, 17» Д. Добричанина (режиссер Ю.Ю. Коршун). Самыми популярными у зрителей конца 1950-х гг. были комедии украинских драматургов - «Почему улыбались звезды» А. Корнейчука и «Веселка» Н. Зарудного в постановке Г.А. Иофина и художника Н.А. Быстрова. Спустя много лет о спектаклях с теплотой вспоминали очевидцы-актеры²⁴.

Особенность репертуарной политики русского театра, работавшего в национальной республике, заключается в обращении к местным авторам. В конце 50-х, спустя 20 лет со времени постановки «Межи» С. Метелицы, в афише появились «Конец семьи Шаралдая» С. Метелицы, Н. Балдано и «Несносный характер» Я. Липковича. Отсутствие рецензий не дает возможности судить о художественных достоинствах обеих работ, но стремление театра выстраивать репертуар в этом направлении видится фактом положительным.

В течение пяти лет достаточно стабильной работы в театре сложилась труппа с яркими актерскими индивидуальностями. Каждый из спектаклей был отмечен интересными актерскими открытиями. Так, в «Веселке» с правдивостью и обаянием щедрого таланта П.Р.

²² Информация о гастролях в Чите.

²³ Гуревич П. К итогам сезона // Бурят-Монгольская правда. 1957. 28 июня.

²⁴ Почему улыбались звезды // Бурят-Монгольская правда. 1958. 30 сентября.

Гофман сыграл главного героя Кряжа – темпераментного, противоречивого, искренне честного в своих заблуждениях. В комедии «Почему улыбались звезды» зрителям запомнился образ маленькой хищницы Жанны в исполнении М.Н. Железновой. Заразительно играла в этом спектакле и другая актриса – М.И. Чернова, трактовкой острохарактерной роли Клеопатры подчеркивавшая жанровые особенности пьесы с ее сатирическим зарядом. Выразительная игра А. Голубчиковой в роли Екатерины Бесмертной по-новому раскрывала актрису, создавшую не только замечательные драматические образы Марии Тюдор, Василисы Мелентьевой, но и комедийный образ в пьесе «Почему улыбались звезды». Плодотворно работали в театре недавно пришедшие в театр опытные мастера сцены Г. Стефанеску, Б. Мостовой, Л. Панков, Ф. Левашов²⁵.

В сезон подготовки к декаде иной гранью своего таланта открылся зрителям очень популярный в те годы Б.Т. Красиков, поставивший спектакль «О личном» по пьесе В. Пистоленко. Судя по отзывам в печати, зрители тепло приняли режиссерский дебют любимого актера²⁶.

В конце 50-х гг. Русский драматический театр был сильным не только режиссурой и исполнительским составом, в нем плодотворно работала художественно-постановочная часть и, прежде всего, заведующая музыкальной частью Л.А. Люкшина, одаренный человек и опытный профессионал, чье музыкальное оформление спектаклей всегда отмечали коллеги и публика.

В течение нескольких лет Г.А. Иофин осуществлял не только художественное, но и административное руководство театром, совмещая должность директора и главного режиссера, что налагало на него особую ответственность, с которой он достойно справлялся. Заведующий труппой театра в те годы Ф.В. Левашов, приехавший в Улан-Удэ по приглашению Г.А. Иофина в 1955 г., вспоминал, каким уважением пользовался директор Иофин среди руководителей

²⁵ Гуревич П., Иофин Г. Русский драматический театр // Искусство Бурятской АССР. Улан-Удэ. 1959. С. 94-95.

²⁶ Информация о премьере спектакля «О личном» // Бурят-Монгольская правда. 1958. 21 октября.

предприятий города, какие крепкие связи были у театра с трудовыми коллективами.

Фактором столь тесного сотрудничества являлось то, что период 1956-1964 гг. характеризовался ростом социальной активности, прежде всего это коснулось деятельности профсоюзов и комсомола. Общественная активность молодежи, как и повышение образовательного, культурного уровня, в том числе выражалась и в усилении интереса к искусству.

Участие Русского драматического театра во II Декаде Бурят-Монгольского искусства в Москве в 1959 г. – знаменательное событие для коллектива. К Декаде была поставлена пьеса «Сквозь грозы» уральского драматурга И. Кычакова о периоде ссылки Ленина в селе Шушенском приглашенным режиссером, засл. арт. РСФСР В. Познанским. Роль Ленина исполнил М. Глазков, Крупскую сыграла К. Никулина. М. Глазков добивался почти точного портретного сходства, нашел верные средства внешней характеристики и, по отзывам критиков, «сумел вскрыть внутренне содержание роли умно и уверенно»²⁷. Показанный в Москве, в Дни II декады искусства и литературы Бурятии, спектакль заслужил признание и был освещен в прессе. В ряду актерских удач были отмечены крестьянин Сосипатыч В. Гусева, золотопромышленник Окулов – Ю. Коршун, полицейский надзиратель Заусаев в исполнении Л. Панкова²⁸.

Большой резонанс получила и другая работа – «Василиса Мелентьева» А.Островского. Показ спектаклей в Москве стал большим стимулом для дальнейшего творческого роста коллектива.

Таким образом, успешное выступление Республиканского русского драматического театра на Декаде бурятского искусства подвело итог десятилетней работы полной сложностей и проблем.

Известный искусствовед П.А. Марков, размышляя о художественном процессе 50-х гг., писал: «... за последние годы произошли коренные и благодатные перемены: различие театров, разнообразие приемов, расширение средств театральной выразительности – таковы реально существующие предпосылки, из которых мы обязаны исходить, думая о будущем <...>. Мы,

²⁷ Дубовцева И. «Сквозь грозы» // Восточно-Сибирская правда. 1960. 12 августа.

²⁸ Политов А. Свет славной традиции // Правда Бурятии. 1978. 26 ноября.

несомненно, вступаем в новый и сложный период»²⁹.

Общественный климат начала 60-х гг. помог сформироваться театру, чрезвычайно активному в своих идеях, в своем отношении к действительности. «Театр становился более публицистичным... Личность режиссера, актера и художника с его отношением к миру все сильнее просвечивала сквозь ткань спектакля и роли»³⁰.

Эти годы отмечены поисками «постановочной режиссуры», протекавшими порой сложно, но плодотворно, и для режиссеров, и всего сценического искусства. Современная практика театра убедительно показывает, что расцвет индивидуальности актера возможен лишь при содружестве артистического коллектива и режиссера, который ставит перед собой не только постановочные, но и воспитательные задания, стремится объединить представителей разных поколений в художественно целостный ансамбль. «Лицо» театра определялось и его верностью себе, и его причастностью к общим процессам и формировалось лидером театра – режиссером. Происходившие в театральном искусстве перемены, динамика жизни нашли отражение и на столичных сценах и в провинции.

Крупные периферийные театры России, в том числе и русские театры союзных и автономных республик в 60-е гг., как и ранее, развивались в русле общих тенденций советского сценического искусства. Их движение определялось множеством важных факторов. На репертуар и художественный уровень спектаклей оказывали влияние социально-экономический и культурный рост городов, общее состояние драматургии и театра. Новые пьесы советских драматургов, получившие одобрительные отзывы в центральной прессе и пользовавшиеся успехом зрителей в Москве и Ленинграде, тут же брались в репертуар многими театрами страны.

Эти тенденции были характерны и для репертуарной афиши Республиканского драматического театра Бурятии. Вместе с тем, безусловно, учитывались возможности своей труппы и режиссуры, а также интересы и потребности своих зрителей. Творческое «лицо» коллектива по-прежнему определял его директор и фактически

²⁹ Марков П.А. О театре. – М., 1977. – Т.4. – С. 325

³⁰ История русского советского драматического театра. Кн.2. 1945-1980-е гг. / К.Л. Рудницкий, А.М.Смелянский, М.Н.Строева и др.; Под общ. ред. Ю.А. Дмитриева. – М.: Просвещение, 1987. С.80-81.

художественный руководитель Г.А. Иофин. После декады в Москве спектакли коллектива сохраняли достаточно высокий уровень, театр был популярен у жителей города.

В творческих поисках театр по-прежнему отдавал предпочтение современной пьесе. Были поставлены: «Над Днепром» А. Корнейчука (режиссер Ю. Коршун, художник В.В. Тележинский), «Четверо под одной крышей» М. Крайндель, М. Смирнова (режиссер Л.Н. Панков, художник – з.д.и. БурАССР Н.А. Быстров), «Побег из ночи» бр. Тур (режиссер – Б.И. Ильясов, художник – В.В. Тележинский), «Девушка с веснушками» А. Успенского (одна из последних работ Г.А. Иофина).

В репертуар начала 60-х гг. с его акцентом на современную драматургию внесли разнообразие новые имена – А. Салынский и А. Арбузов. Постановки их пьес прокатились волной от Москвы до Владивостока. В Русском драматическом театре Бурятии тоже поставили «Барабанщицу» А. Салынского (постановка В.Д. Шутова) и «Иркутскую историю» А. Арбузова (режиссер - засл. арт. РСФСР Н.Н. Буторин, художник - засл. арт. РСФСР Г.В. Будрин). И в том и в другом были интересные актерские работы. Арбузовская пьеса особенно привлекала новизной и поэтичностью в чутко уловленных приметах времени. Зрителей покоряла история о людях светлой и цельной души, вышедшая за пределы частных судеб героев.

В сезоне 1959-1960 гг. внимание зрителей вызвали спектакли «Свидание у черемухи» А. Лазарева и «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова. Чувствуя «дыхание времени», театр ставит пьесы адресованные, прежде всего молодежной аудитории. У молодежи города в первой половине 1960-х гг. были особенно популярны «Проводы белых ночей» В. Пановой и «Девушка с кувшином» Лопе де Вега. В них молодые актеры разыгрывали разные истории, но с вечной во все времена темой любви.

Среди обилия постановок современных пьес чеховский «Иванов» на первый взгляд стоит особняком. Однако обращение коллектива к драматургии А.П. Чехова (1960 г.), посвященное 100-летию юбилею великого русского писателя, на наш взгляд, продолжает сохранять тонкую, но прочную связь принадлежности к корневой системе русского театра. Спектакль «Иванов» стал большой

творческой удачей коллектива³¹. В интересном раскрытии главных образов чеховской драмы, в хорошо найденном общем ритме спектакля, в стремлении передать поэтический строй и драматическую насыщенность действия пьесы, была видна серьезная работа режиссера Ю.Ю. Коршуна³². Художественный уровень спектакля свидетельствовал о творческой зрелости режиссуры и исполнительского мастерства труппы.

Первая половина 60-х гг. в жизни коллектива – переходный период. Осенью 1960 г. по приглашению директора театра главным режиссером стал И.И. Прохонов. Будучи больным и много занятым работой во вновь открытом Восточно-Сибирском институте культуры, Иофин в это время искал себе преемника. Произошла смена не только художественного руководства, но и администрации, директором стал А.В. Александров. В это же время по разным причинам уехали ведущие актеры И. Жуковская, Б. Т. Красиков, Б. И. Мостовой, талантливый режиссер Ю.Ю. Коршун. Ушел по болезни народный артист БМАССР П.Р. Гофман. Так в сезоне 1963-1964 гг. труппа театра из 39 человек изменилась почти на треть. Вместе с тем труппу пополнила целая группа новых актеров: Г. Шелкова, В. Цветкова, Г. Белых, Л. Назарчук, В. Андреев, Г. Василенко, В. Доман, М. Иванов, К. Меньшиков, В. Назарчук, Ю. и В. Перуновы, В. Ральчук и др.

Обновление труппы – характерное явление, являющееся как положительным моментом, так и проблемным. Значительное обновление исполнительского состава, безусловно, влияет на репертуар, нередко не в сторону улучшения качества спектаклей. Вместе с тем «костяк» труппы по-прежнему составляли опытные талантливые мастера: В. Гусев, Р. Бенская, А. Голубчикова, М. Железнова, К. Никулина, М. Чернова, Л. Панков, Г. Стефанеску, И. Панкова. Поэтому художественный уровень спектаклей оставался достаточно высоким, и интерес зрителей не ослабевал.

Среди спектаклей этого периода, осуществленных разными режиссерами, необходимо отметить, прежде всего «Перед ужином» В. Розова, «Кредит у Нибелунгов», «Фараоны» А. Коломийца, «Пора

³¹ Сосновская Э. Это по-Чеховски // Правда Бурятии. 1960. 10 апреля.

³² Левикова А. «Встреча с Чеховым» // Восточно-Сибирская правда. 1960. 17 августа.

любви» В. Катаева. Это были средние, рядовые постановки, хотя и с моментами подлинного искусства.

Структура репертуара в период «оттепели» была, как и до этого неизменной, с необходимой иерархией и обязательными рубриками, отведенными для пьес о Ленине, революции, войне и трудовом героизме советского народа. Однако под напором времени менялся взгляд на революционное прошлое. Обращение к ленинской теме в эти годы связано со стремлением партии отделить «чистоту революционных идей» от сталинизма под лозунгом «очищения Революции». Отдал дань этой теме и русский драматический театр Бурятии. Среди постановок начала 60-х гг. «Третья патетическая» Н. Погодина о последнем периоде жизни вождя³³.

В этом же направлении очеловечивания и смягчения культового образа вождя главный режиссер И.И. Прохонов поставил драму «Вечный источник» Д. Зорина (1964 г.)³⁴. Ленинская тема найдет продолжение еще не в одной работе театра, обратится еще раз к ней и Прохонов.

Характерной приметой времени стало обращение к драматургии народов СССР. В этом факте просматриваются и тенденции общей репертуарной политики, и интерес самих театров к творчеству дружественных наций. Так, главным режиссером И.И. Прохоновым в первой половине 60-х гг. были поставлены: «День рождения Терезы» Г. Мдивани, «Юстина» Х. Вуолийоки, «Девятый вал» Ю. Эддиса. Все спектакли имели успех у публики, но разные отзывы прессы³⁵.

В творческом поиске новый лидер театра выстраивал свою художественную программу. Формулируя свои эстетические взгляды, И.И. Прохонов говорил о стремлении строить героико-романтический театр, о тяготении к ярким театральным формам, к выразительности через экспрессивность в искусстве актера³⁶.

Художественные устремления режиссер воплотил в постановке

³³ Гуревич П. Патетика борьбы и победы // Правда Бурятии. 1961. 14 мая.

³⁴ Бальбуров А. «Вечный источник» - в Улан-Удэ // Советская культура. 1964. 9 июля.

³⁵ Архангельская А. О цельности спектакля // Правда Бурятии. 1963. 15 марта; Архангельская А. Диспута не получилось // Правда Бурятии. 1963. 15 мая; Константинов М. День второго рождения // Амурский комсомолец. 1963. 16 июня.

³⁶ Сосновская Э. Лицо театра // Правда Бурятии. 1964. 18 декабря.

трагедии «Гамлет» В. Шекспира, осуществленной к 400-летию со дня рождения великого драматурга (1964 г.). Эта работа вошла в историю театра как этапная. В разные эпохи главный герой имел разные интерпретации. В спектакле И. Прохонова Гамлет – непримиримый борец с несправедливостью. Он показывал его глубоко человеческим, волевым героем, которым руководила большая цель.

«Гамлет в исполнении артиста Ю. Перунова – явление незаурядное не только для республики», – такую высокую оценку дал ученый В.Ц. Найдаков ³⁷. Раскрытию образа в задуманном режиссерском плане способствовали актеры, исполнявшие окружение главного героя: П. Дубовцев (Полоний), К. Меньшиков (Клавдий), И. Панкова (Гертруда), И. Кутянский (Горацио), В. Доман (Лазрт).

Продолжавшаяся полемика о том, каким должен быть театр, активно велась не только на страницах газет и журналах, но и находила свое выражение в проводимых театральными конференциях. В конце 1964 г. конференция «Лицо театра» была организована Бурятским отделением ВТО с участием московских критиков Ю.С. Смелкова, И.П. Уваровой, а также зав. кафедрой Восточно-Сибирского института культуры В.Ц. Найдаковой.

На конференции шел разговор и о Русском драматическом театре, его репертуаре, художественных средствах в достижении целей воздействия на зрителя. Обсуждению творческого состояния коллектива предшествовал просмотр спектаклей: «Рассудите нас, люди» А. Андреева, «Вечный источник» Д. Зорина, «Украли консула» Г. Мдивани, «Таня» А. Арбузова.

По причине отъезда главных исполнителей не был показан «Гамлет», в котором художественная программа коллектива и его лидера нашла яркое отображение. Идеи И.И. Прохонова о стремлении строить героико-романтический театр приходили в противоречие с реальностью, воплотить программу на практике было непросто.

Анализируя репертуарную афишу театра, критики отмечали, что основу ее составили «средние» пьесы, а взятые в работу хорошие пьесы при осуществлении их на сцене оказывались нередко средними или чуть выше по художественному уровню, лишь с некоторыми

³⁷ Найдаков В. Спектакль больших мыслей и чувств // Правда Бурятии. 1964. 22 февраля.

актерскими или режиссерскими находками. Среди просмотренных спектаклей выделялись «Таня» А. Арбузова и «Вечный источник» Д. Зорина.

Большое внимание на конференции было обращено на оформление спектаклей, чей декоративный, пластический язык должен быть предельно выразительным. Художественное оформление показанных спектаклей, по оценке критиков, не всегда соответствовало современным требованиям³⁸.

Немало претензий высказывалось в адрес Министерства культуры республики, которое не решало проблемы об освобождении подсобных помещений театра, занятых под жилье, и необходимых для работы постановочной части. Вызывала беспокойство и текучка кадров, в том числе и по причине отсутствия хорошего жилья.

Вопросы пополнения труппы руководство по-прежнему решало, приглашая артистов и режиссеров на бирже в Москве. Своей школы подготовки артистов не было, несмотря на открытие института культуры, который в то время готовил выпускников для работы в культурно-просветительных учреждениях. Так, в середине 60-х гг. в труппу пришло значительное пополнение - 10 опытных и молодых актеров, среди них Г.А. Карпей, засл. арт. Коми АССР С.А. Волгин. Для укрепления художественно-постановочной части театра были приглашены режиссеры М. Амаспюр, П. Алашеевский и Н. Ухов, художник Э. Фрорип³⁹.

В эти годы творческое состояние театра было довольно стабильным, уровень постановок достаточно высоким («Перебежчик» А. и П. Тур и «Совесть» Д. Павловой). Спектакли пользовались вниманием публики и имели хорошую прессу⁴⁰.

Однако и в рядовых по художественному уровню спектаклях - «С любовью не шутят» П. Кальдерона, «Встреча с юностью» А. Арбузова, «Задержан на улице» К. Финна, «Вызов богам» А. Делендика, «Затейник» В. Розова, «Судебная хроника» Я. Волчека - критика отмечала отдельные интересные режиссерские и актерские

³⁸ Сосновская Э. Лицо театра // Правда Бурятии. 1964. 18 декабря.

³⁹ Прохонов В. С новыми планами, с новыми силами // Правда Бурятии. 1964. 2 октября.

⁴⁰ Справка о работе театров республики критика В.Ц. Найдаковой для Правления Бурятского отделения ВТО. 1967. 1 октября.

находки.

К сожалению, редкое в те годы обращение к классике – драме М. Горького «Зыковы» (режиссер П.М. Алашеевский, художник Н.А. Быстров) и сценической композиции романа «На золотом дне» Д. Мамина-Сибиряка – не получило интересного воплощения, несмотря на хороший актерский состав.

Одной из лучших работ середины 60-х гг. стала «В ночь лунного затмения» М. Карима. Приглашенный из Читы режиссер Б.Д. Рубинов вместе с художником Э.Р. Фрорипом поставил пьесу как драму сильных страстей и трагедийного накала, столкновения сильных характеров. Режиссер создавал напряженную атмосферу, выстраивая динамичные, острые мизансцены. Рубинову удалось создать ансамблевое звучание спектакля. Актриса А.А. Голубчикова, сыгравшая роль Танкабике, властной и волевой по характеру женщины, верной древним традициям рода, сумела показать глубину внутренних противоречий своей героини. Столь же хорошее впечатление производила игра В. Домана – Акьенет, Г. Шелковой – Зуборжат, Л. Шумаковой – Шифак, А. Благовестова – Дервиш, А. Родина – Ишмурза.

Крупным творческим успехом театра стала постановка пьесы А. Салынского «Камешки на ладони». Вошедшая в число программных она продолжала курс театра на большие фундаментальные спектакли, как «Гамлет», «Вечный источник», «Совесть». Для них характерным был большой накал страстей, открытый темперамент, броская форма, яркая театральность.

Постановщик И.И. Прохонов, придавая острому сюжету А. Салынского динамичную форму, избегал полутонов. Художник Э.Р. Фрорип освободил сцену от излишних деталей, несколько условных конструкций давали возможность режиссеру выстраивать графически четкий, энергичный рисунок сложных мизансцен. Быстрая смена картин, кинжальные лучи прожектора, частые выходы героев на авансцену, лица, поданные «крупным планом» в острые моменты действия, ритм всего спектакля усиливали ощущение приподнятости общего тона спектакля, его патетического звучания, во всем

ощущалось желание передать бесстрашие поступков героев⁴¹.

Наиболее убедительно раскрывались в спектакле Николай Вережников (В. Доман) и Иван Бесавкин (Г. Карпей). Снимая налет детектива, режиссер и актеры выдвигали на первый план тему мужества, преданности Родине и подвига во имя ее.

Процесс перехода от «оттепели» к периоду, обозначенному в истории как период «нео сталинизма» начался постепенно. Как отмечают историки сегодня, «оттепель» завершилась еще до отставки Н.С. Хрущева (1964 г.). В 1967 г. страна, «возрождая величавость большого имперского стиля, отметила 50-летие Октябрьской революции»⁴² Было положено начало ритму государственной жизни, размеченной от одного партийного съезда до другого графиком празднования юбилейных дат. Эта особенность начавшейся брежневской двадцатилетней эпохи породила специфический жанр так называемых «датских» пьес и спектаклей, создатели которых отдавали дань политической конъюнктуре, чтобы взамен иметь возможность сделать что-то настоящее.

Для «после оттепельной» поры было характерно разветвление театрального потока по разным направлениям. Основная часть театров и режиссеров выполняла партийно-государственный социальный заказ, но некоторые труппы и творческие лидеры тяготели к собственной интерпретации жизни. Наряду с официальным искусством появляются произведения, противостоящие конъюнктуре, уводящие смысл произведений в подтекст.

С 50-летним юбилеем Октябрьской революции был связан спектакль «Между ливнями» А. Штейна, получивший положительную оценку комиссии на зональной конференции ВТО в Барнауле. Критика отмечала главную удачу – образ В.И. Ленина в исполнении артиста Г.А. Карпея, заставлявшего забыть о внешнем портретном несходстве. «Умение артиста мыслить на сцене убеждало зрителя, он раскрывал внутренний мир вождя, остроту его мысли, живость реакции, обаятельный юмор, тонкую деликатность, интеллигентность», - писала газета, поддерживавшая миф о «великом

⁴¹ Сосновская Э. «Камешки на ладонях» // Правда Бурятии. 1966. 20 февраля.

⁴² История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века. С.664

вожде»⁴³.

В то же время один из самых любимых зрителями спектаклей тех лет «Цыган» Н. Проворотова (по повести А. Калинина) не получил освещения в прессе. Долгие годы не сходящий с афиши он выпадал из числа «датских». «Цыгана» поставил И.И. Прохонов, исполнив в нем главную роль Будулая. Владея богатой актерской техникой, он пел, танцевал, играл на гитаре, что придало всей постановке яркий колорит. В ней покоряли живые человеческие чувства героев.

«Прохонов играл с огромной эмоциональной заразительностью тему человека с незадавшейся судьбой. С такой же покоряющей силой играла роль Клавдии актриса К.Т. Никулина, дарование которой к тому времени окрепло. Игра актрисы была наполнена драматизмом, психологической насыщенностью, что вызывала в зале ответную волну сострадания и сочувствия», - вспоминала о спектакле спустя почти сорок лет театровед В.Ц. Найдакова⁴⁴. Благодаря редкому сочетанию и совпадению актерских индивидуальностей инсценировка романа, изобилующая мелодраматическими элементами, в спектакле «Цыган» прозвучала как серьезная современная драма. Это была последняя работа Прохонova в улан-удэнском театре. В связи с возникшими трениями с официальными властями в 1967 г. он ушел из театра.

Оценивая деятельность главного режиссера И.И. Прохонova, театровед В.Ц. Найдакова отмечала его индивидуальность, режиссерский почерк, отличный от других. В этот период в театре были перепады и взлеты, но ощущалась устойчивость позиций труппы, уверенность, шел поиск своего репертуара, своего творческого лица театра.

Во второй половине 60-х гг. усиление авторитаризма в стране распространяется на все сферы духовной жизни общества. В это время пост главного режиссера театра занял приглашенный Константин Александрович Петров (1926 г.р.). Опытный постановщик, он окончил ГИТИС и был учеником известного театрального режиссера А.Д. Попова. Петров был лидером авторитарным, в манере своей работы он заметно отличался от

⁴³ Найдакова В. «Между ливнями» // Правда Бурятии. 1966. 11 декабря.

⁴⁴ Запись беседы с критиком В.Ц. Найдаковой. 2003. 1апреля.

демократичного стиля И.И. Прохорова. Это со временем неблагоприятно отразилось в работе с труппой театра, и, думается, стало одной из причин его недолгого пребывания в Улан-Удэ. Однако появление этого режиссера осенью 1967 г. было принято с большим интересом, в том числе и со стороны прессы.

Театральный сезон 1967–1968 гг. открылся работой нового художественного лидера – спектаклем «Океан» А. Штейна. Выбор был не случаен. В драматургии и сценическом искусстве 1960-х гг. все большее место занимала тема призвания человека. Режиссеру К. Петрову удалось раскрыть сложный внутренний мир героев, спектакль имел зрительский успех и внимание прессы⁴⁵.

Опытный организатор в свой первый сезон руководства театром К.А. Петров вместо 10 запланированных выпустил 12 премьер, в том числе 2 детских. Среди них были: «Больше не уходи» В. Тура, «Бесприданница» А. Островского, «Далекие окна» В. Собко, «Комедия ошибок» В. Шекспира, «Жажда» А. Гвоздевой, «Лгунья» М. Мейо и другие. Художественный уровень многих из них был достаточно приличен. Интенсивно работая над новым репертуаром, Петров стремился оставить в афише работы прошлых сезонов, однако проблема сохранения спектаклей ушедших режиссеров по-прежнему оставалась.

Среди популярных, хорошо посещаемых зрителями были «Океан» А. Штейна, «Замок Броуди» А. Кронина, «Последние» М. Горького⁴⁶. Анализ деятельности театра в сезоне 1967–1968 гг. показал, что положительные изменения, связанные с выпуском в срок запланированных спектаклей, отразились на улучшении посещаемости и выполнении финансового плана. В этом, безусловно, была заслуга не только главного режиссера, но и опытного директора театра А.В. Александрова.

В 60-е гг. вновь наблюдается тенденция включения в репертуар произведений на местную тему. Литературную редакцию незавершенной оригинальной драмы Л. Никифорова «Павел Балтахинов» о герое гражданской войны сделал С. Метелица.

⁴⁵ Сосновская Э. «Океан» // Правда Бурятии. 1967. 25 октября.

⁴⁶ Справка о работе театров республики критика В.Ц. Найдаковой для Правления Бурятского отделения ВТО. 1968. 20 апреля.

Спектакль под названием «Ангарский военком» осуществил режиссер бурятского театра Г. Цыдынжапов. Этот опыт коллектива, не приведший к большому творческому успеху, был, однако, интересен самим процессом работы⁴⁷.

Новое обращение театра к горьковской драматургии было признано удачным, на зональном смотре постановка была удостоена диплома I степени. Драма М. Горького «Последние» (1968 г.), по мнению журналиста «Правды Бурятии», была прочитана режиссером К. Петровым идеологически правильно, с точки зрения классовых позиций «об исторической обреченности дворянства и разложении самодержавно-помещичьего строя»⁴⁸. Дистанция временем дает возможность по-другому взглянуть на спектакли, в которых идеологические оценки довели над восприятием художественного смысла произведения. Вне идеологических рамок «Последние» позволяли более глубоко рассматривать драматическую историю семьи Коломийцевых. И тогда становится понятным, чем был интересен спектакль для зрителей. Этому способствовал и точно подобранный ансамбль исполнителей. Его составили Г. Опанасенко - Верочка, Т. Кутукова - Надежда, В. Тихомиров - Яков, Г. Стефанеску - Лещ, О. Мизевич - Александр, С. Панков - Якорев, Г. Карпей - Иван Коломийцев.

Свой впервые отмеченный 40-й юбилейный сезон (1968-1969 гг.) коллектив тоже начал премьерой - спектаклем «Иван Грозный» А.Н. Толстого, где К.А. Петров выступил как постановщик и исполнитель главной роли. Писатель обрисовал характер царя во всей сложности и противоречивости, полемизируя с другими, пытавшимися изобразить его односторонне.

Режиссер сосредоточил все действие вокруг решения основного конфликта пьесы – борьбы Ивана IV за создание единого централизованного государства в жестокой схватке с боярством. Как актер К. Петров «создал сценический портрет своего героя масштабно, щедро. Контрасты настроений, смену разноречивых и сильных чувств души Ивана артист доносил рельефно, насыщая роль интересными сценическими находками, острыми пластическими

⁴⁷ Серебряков А. «Ангарский военком» // Правда Бурятии. 1968. 2 января.

⁴⁸ Макальская Р. «Последние» // Правда Бурятии. 1968. 29 мая.

штрихами»⁴⁹.

По мнению рецензента Н. Добронравова, «созданию правдивой и волнующей атмосферы действия» в спектакле способствовали выразительные декорации художника Н. Быстрова и музыкальное оформление Л. Люкшиной. Спектакль радовал общей слаженностью, целеустремленностью режиссерской и исполнительской трактовки⁵⁰.

Были отмечены актерские работы О. Хлебниковой (старая княгиня Старицкая) и С. Волгина (духовник царя, Сильвестр), Т. Кутуковой (Мария Темрюковна), И. Юхневич (Малюта Скуратов), Л. Панкова (Василий Блаженный). Хорошее впечатление оставляли массовые сцены, в которых выделялась колоритно сыгранная эпизодическая роль купчихи засл. арт. БурАССР К. Никулиной.

Удача спектакля свидетельствовала, что в те годы театр обладал крепкой укомплектованной труппой (40 человек), в которой были сильные творческие индивидуальности. В 60-е гг. ведущее положение занимали актеры: В.С. Гусев, А.А. Голубчикова, Р.С. Бенская, Л.Н. Панков, В.И. Цветкова, В.В. Доман, С.И. Железнова, М.Н. Железнова, М.И. Чернова, И.М. Панкова, С.А. Волгин.

В тоже время в коллективе наметились проблемы, связанные со сложным характером взаимоотношений части актеров и главного режиссера. Возможно, поэтому еще в сезоне 1967-1968 гг. из театра ушло 6 актеров, в том числе ведущих, - В. Доман, В. Цветкова, причиной ухода называлась творческая неудовлетворенность.

Работа в театре в сезон 1968-1969 гг. складывалась творчески сложно. Попытка продолжения постановок пьес крупного исторического плана и больших социально-политических конфликтов в спектакле «Любовь Яровая» К. Тренева не удалась. Рецензент З. Цыдыпов видел причину неудачи в неблагоприятной атмосфере, сложившейся в коллективе⁵¹. Прошла незаметно последняя работа Петрова - «Американская трагедия» по роману Т. Драйзера и летом 1969 г. он ушел из театра.

Отдавая должное деятельности К.А. Петрова в Русском театре, необходимо отметить его режиссерский профессионализм и опыт

⁴⁹ Добронравов В. Спектакль об Иване Грозном // Правда Бурятии. 1968.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Цыдыпов З. Что это-драма или комедия? // Правда Бурятии. 1969. 19 января.

руководителя, результатом чего стало несколько значительных спектаклей, обогативших афишу и получивших признание театральной общественности республики и доброжелательные воспоминания тех, кто находил с ним понимание.

В период гастролей в Чите летом 1969 г. театр подтвердил свой достаточно высокий потенциал, сыграв 30 вечерних спектаклей и 10 дневных для детей и показав 12 наименований пьес, поставленных за последнее время, среди них «Последние» М.Горького, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Бесприданница» А. Островского и др.⁵².

Изменения, происходившие в политической и общественной жизни страны в период конца 60-х - начала 70-х гг., все большее «закручивание гаек» во всех сферах, в том числе и в искусстве, вновь привели к усилению контроля над репертуаром и всем художественным процессом. В 1970-м г. страна отмечала юбилей - 100-летие со дня рождения В.И. Ленина. В репертуаре этих лет преобладают пьесы героического характера. Был не исключением и Русский театр Бурятии.

Пресса весьма благосклонно отнеслась к первой премьере сезона 1969-1970 гг. Постановка «Разлом» Б. Лавренева была оценена как «интересная, плодотворная в поиске героической темы». И хотя «исполнительское мастерство, актерский поиск в создании самобытных глубоких характеров отставали от уровня общей режиссерской культуры постановщика, чувствовалась внутренняя потенция «для дальнейшего совершенствования»⁵³. Необходимо отметить, что с приходом А.Д. Никитина в 1969 г. творческий климат в коллективе постепенно нормализовался. Труппа пополнилась молодыми актерами Л. Скворцовой, В. Марченко, В. Суздалевым, В. Порошиным. Талантливому главному режиссеру, имевшему большой опыт работы и хорошую школу (он был учеником известного педагога, режиссера А.Д. Попова), удалось увлечь актеров своими идеями. Он требовал жесткой творческой дисциплины, которая была необходима при создании больших поэтико-метафорических спектаклей, в которых острая и четкая форма сочетались с тонким глубоким психологизмом, гармонией всех составных слагаемых

⁵² Заречная Т. Гастроли ГРДТ // Комсомолец Забайкалья. 1969. 30 мая.

⁵³ Найдакова В. «Разлом» // Правда Бурятии. 1969. 15 ноября.

постановки для единства формы и содержания.

Спектаклем, в котором уровень актерских работ был на высоте требований режиссерского решения, стала «Семья» И. Попова. Постановщиками создавался образ России 80-х гг. XIX в., быт и нравы Симбирска, судьба семьи Ульяновых. Обозначив жанр спектакля как «драматической поэмы», режиссер А. Никитин создал образный строй сдержанного эмоционального напряжения, через графически четкие мизансцены и глубокое исследование внутренней жизни героев.

Критика подчеркивала, что с первых сцен и Володя Ульянов (А. Родин) и Мария Александровна (К. Никулина) раскрывались перед зрителями как образы конкретно и живо наполненные. В драматических обстоятельствах, переживаемых Марией Александровной, актрисе удавалось выразить и глубину сердечной боли героини, и мужество, с которым она преодолевает себя.

Серьезной удачей спектакля считался образ юного Владимира Ульянова созданный А. Родиным⁵⁴. Рассказ о том, как складывались черты будущего вождя революции в юноше-гимназисте – такова «перспектива» роли, выстраиваемая актером. Отмечался «подлинный профессионализм и творческая отдача каждого исполнителя спектакля, которые воспринимались как общий стиль театра, как признак его театральной культуры» в целом. Даже эпизодические роли были сыграны «с верным ощущением общего стиля спектакля и умением выразить атмосферу времени»⁵⁵.

Сценографическое решение постановки художником Э. Фрорипом было условным и лаконичным. Постановочная часть спектакля, как и музыкальное оформление, отличались высоким уровнем. Хорошо знающий столичные и провинциальные театры московский критик подытожил рецензию на спектакль в журнале «Театр» словами, что «выполнено все с той степенью мастерства, какое не часто встретишь в наших областных театрах». Спустя много лет К.Т. Никулина вспоминала, как трудно было работать над ролью, в которой для актрисы и режиссера было важно показать не мать будущего вождя революции, а женщину с сердцем Матери, болеющую за своих детей.

⁵⁴ Жегин Н. «Семья» // Театр. 4. 1971. с. 3-5.

⁵⁵ Сосновская Э. «Семья» // Правда Бурятии. 1970. 15 мая.

Столь же высокую оценку получил спектакль «Поднятая целина» (постановка И. Кутянским, 1970 г.). Зрители тепло принимали и главных героев, и персонажей второго плана. В первую очередь привлекали внимание «превосходный» Давыдов (В. Порошин), «разбитная станичная красавица» Лушка (В. Трошина), «беспальный казак» Устин (Л. Панков). Но, пожалуй, роль деда Щукаря в исполнении В. Гусева, вызвала наибольшие симпатии и зрителей, и критиков. Сельский балагур дед Щукарь напоминал одного из «деревенских правдоискателей»⁵⁶. Роль старого шутника и задиры артист «вел не только удивительно мягко и искренне, с теплым юмором, без излишнего комикования», «находил трактовку образа во многом свежую и самостоятельную»⁵⁷. За колоритный образ деда Щукаря актер был удостоен диплома первой степени Всероссийского смотра-конкурса.

Сценическая культура, исполнительское мастерство ощущались и в эпизодах, в «живом многообразии массовых сцен...»⁵⁸. Интересную фактуру декорации создал художник Э. Фрорип вместе с режиссером И. Кутянским решившим спектакль в жанре народной драмы.

Таким образом, парадокс заключался в том, что в поставленных к юбилею спектаклях «Семья» и «Поднятая целина» новый главный режиссер А.Д. Никитин силой своего таланта сделал по большому счету творческие открытия.

В то же время другие постановки театра - «Хата с краю» А. Сторожевой, «Бой с тенью» В. Тур, «Иван Рыбаков» В. Гусева, «Мое сердце с тобой» Ю. Чепурина - вошли в число средних. Работа над современным репертуаром привела лишь к отдельным актерским удачам, хотя и получила достаточно благожелательные отзывы прессы.

На фоне перечисленных идеологически правильных, но художественно средних постановок премьеры «Уступи место завтрашнему дню» В. Дельмара (режиссер В. Косенко, 1971г.) привлекла особое внимание. Спектакль стал своеобразным бенефисом старейших мастеров театра В.С. Гусева и Р.С. Бенской,

⁵⁶ Буров К. «Поднятая целина» // Правда Бурятии. 1970. 12 апреля.

⁵⁷ Суходольский В. «Поднятая целина» // Амурский комсомолец. 1972. 5 июля.

⁵⁸ Жегин Н. «Семья» // Театр. № 4. 1971. с. 3-5.

удивительно тонко раскрывших драму своих героев, и был принят зрителем с особым вниманием⁵⁹.

Несмотря на успех спектаклей и поддержку труппы в конце сезона 1970-1971гг. А.Д. Никитин покинул Улан-Удэ. Причиной тому опять стали трения, все более усиливающаяся «мелочная опека» и давление официальных властей республики, что было характерно для периода «застоя», в который все глубже погружалась страна. В это же время ушел из театра и художник Э.Р. Фрорип, чьи работы всегда отличались ярким образным решением.

На рубеже 70-х гг. было положено начало духовной реакции в стране. Театральная деятельность подвергалась жесткому контролю Министерства культуры. Давление на личность негативно влияло на творческую судьбу многих из них. За уходящей «оттепелью» началось время мучительных испытаний, не все это выдержали. Не сложилась в дальнейшем судьба режиссера И.И. Прохонова, мечтавшего создать героико-романтический театр высоких чувств и ярких форм. Так же драматично закончилась творческая деятельность А.Д. Никитина после отъезда из Улан-Удэ. Как ни парадоксально, 60-е – начало 70-х гг. - сложное и противоречивое время в стране – были насыщенным и плодотворным периодом и для режиссеров И.И. Прохонова, К.А. Петрова, А.Д. Никитина, и для коллектива Русского драматического театра Бурятии.

Выводы. Резюмируя, выше изложенное необходимо отметить, что середина 50-х – 60-е гг. в историю театра вошли как период творческой стабильности, зрелости коллектива. Этому способствовал ряд факторов внешнего и внутреннего порядка:

- Несмотря на сохранявшуюся иерархию и структуру репертуара с «оттепелью» в театр пришли новые темы, герои, выражающие приоритет нравственных и духовных ценностей, что благотворно сказалось на художественном процессе, в том числе и деятельности Русского драматического театра Бурятии;

- экономическая стабильность в стране и выделение дотации способствовали упорядоченности организационно-творческого процесса;

⁵⁹ Цыренов В. Таков их сегодняшний день // Правда Бурятии. 1971. 7 мая.

- частая смена кадров, сохранявшаяся во все периоды этапа становления театра, в 50-е гг. – период стабилизации творческо-организационного бытования коллектива – уменьшилась;

- крупные достижения театра были обусловлены деятельностью его лидеров, осуществлявших художественное руководство театром (Г. Иофин, И. Прохонов, К. Петров, А. Никитин);

- сложился основной «костяк» труппы опытных и молодых талантливых актеров, в течение дальнейших 25 лет определявших творческое «лицо» театра;

- заметно повысился общий творческий уровень труппы, показателем этого являлось достижение ансамбля актерской игры в рамках режиссерской концепции спектакля;

- анализ имеющихся статей выявил, что сильной стороной спектаклей тех лет являлся достаточно высокий уровень исполнительского мастерства;

- положительным моментом взаимосвязи «театр-зритель» являлся дифференцированный подход в работе с разными социальными и возрастными категориями жителей города и республики;

- расширению зрительской аудитории способствовало включение в афишу пьесы для детской и юношеской аудитории;

- достаточно высокий художественный уровень спектаклей театра позволил коллективу совершить первые выступления за пределами республики, познакомив со своим творчеством жителей Москвы и соседних городов (Чита, Иркутск).

Таким образом, период «оттепели» в духовной жизни общества благотворно влиял на динамику всего художественного процесса, столь же динамично и творчески продуктивно осуществлялась деятельность Русского драматического театра Бурятии во всех ее аспектах (репертуаре, спектакле как продукте деятельности, отношениях со зрителем). Новые веяния внесли определенные коррективы в этот процесс, но не изменили вектора движения от жесткой системы моностилистической культуры, подспудно заложенного теми, кто вдохнул этот «глоток» внутренней свободы.

3.2 Творческо-организационное бытование театра в условиях

общественного «застоя» и зарождения художественного многообразия культуры (1970-1985 гг.).

От «оттепели» 50-60-х гг. театр 70-х гг. унаследовал проблемно-тематическое и жанровое разнообразие, мощную инерцию развития, навыки самосохранения, приспособления и сопротивления. Художественный процесс 1970-х сочетал с одной стороны усиление цензуры и одновременно появление художественных шедевров, разрешение заключать договоры о создании пьес на «актуальную» и «местную» тематику, на инсценировки классики⁶⁰. Используя эту возможность, театр воссоздавал на сцене жизнь рядового человека, искал новую образность, языковое многообразие. Если середина и конец 60-х гг. в поисках отечественного театра характеризовались дифференциацией режиссерских направлений, то в 70-е гг. на практике утверждена идея синтеза традиций Станиславского и Мейерхольда, постановочной и психологической режиссуры, условности и достоверности на сцене.

Существенной приметой художественного бытия актеров является их постоянное и активное соприкосновение с серьезным отечественным и зарубежным репертуаром. Для актерского искусства 70-х гг. большое значение имело появление на сцене прозаических произведений. Актеры охотно, с интересом участвовали в спектаклях, осуществленных по инсценировкам лучшей современной прозы, здесь множество удач самого разного характера. Подлинно художественная литература, весомая авторская мысль послужили мощной побудительной причиной актерского самораскрытия, полноценного творческого существования.

В русле этих общих тенденций развития отечественного театра шли творческие поиски и Русского драматического театра Бурятии, коллектив которого в 70-е гг. перенес большие испытания. Уже в начале 70-х гг. наметились трудности с режиссерскими кадрами, которые обновлялись почти ежегодно. Возглавив театр на короткий срок, главный режиссер В. Ковалевский никак не проявил себя.

⁶⁰Дмитриевский В.Н. Социальный заказ – театр – зритель: система взаимосвязей / Художественная жизнь России 1970- годов как системное целое. Изд-во «Алетейя», Санкт-Петербург, 2001. с.152

Работа в сезоне 1971-1972 гг. складывался с самого начала сложно, постановка В. Ковалевского «Закон зимовки» Б. Горбатова оказалась слаба. Лишь «Мещане» М. Горького приглашенного режиссера З. Внуковой получили благожелательную оценку зрителей и прессы⁶¹.

Усугубило трудности театра драматическое событие, произошедшее 6 февраля 1972 г., после премьеры «Солдатской вдовы» Н. Анкилова (режиссер З. Внукова). В результате пожара в здании театра коллектив оказался без собственного стационарного помещения, части декораций, костюмов, а вскоре и без главного режиссера. Но коллектив продолжал мужественно переносить трудности, сначала показывая спектакли на сцене концертного зала музыкального училища им. П. Чайковского, а затем и на других площадках, пытаясь сохранять репертуар и творческие силы. Пресса и зрители поддерживали любимый театр.

В рецензии на спектакль «Солдатская вдова» Р. Макальская отмечала режиссерский вкус и художественную взыскательность З. Внуковой, художника С. Панкова. В спектакле о войне и ее последствиях привлекали яркие актерские работы: В. Порошин-Ворохов, К. Никулина-Полинка, Г. Потапенко-Марийка⁶². Через галерею колоритных и правдивых характеров звучала тема солдатских вдов, тема подвига русской женщины. «Солдатская вдова» пользовался любовью не только улан-удэнских зрителей, но и читинцев, и благовещенцев во время летних гастролей коллектива в 1972 г.⁶³.

Ежегодные многомесячные гастроли - характерная особенность в жизни коллектива того времени. В 1972 г. двухмесячные гастроли в Благовещенске и Чите прошли успешно. Театр продемонстрировал все свое мастерство в 13 представленных спектаклях, показанных за два гастрольных месяца 117 раз. Успех у зрителей вызывала игра опытных мастеров сцены и талантливой молодежи: Р. Бенской, К. Никулиной, Л. и И. Панковых, М. Черновой, С. Волгина, Г. Стефанеску, И. Юхневича, О. Хлебниковой, В. Порошина, Г. Шелковой, Л. Архиповой, Л. Богдашиной, С. Панкова и др. Но особой

⁶¹ Алешкин. А. Бессеменов и другие // Забайкальский рабочий. 1972. 8 июня.

⁶² Макальская Р. Лицо времени, лицо современника // Правда Бурятии. 1972. 13 февраля.

⁶³ Шкавро. А. Возвращение к счастью // Тихоокеанская звезда. 1973. 12 августа.

популярностью пользовался засл. арт. РСФСР В.С. Гусев, являвшийся одним из самых ярких актерских дарований труппы⁶⁴.

Сезоном надежд назвал настроение коллектива вернувшегося с гастролей директор А.В. Александров. Но ожидания обрести пусть временное, но полноценное стационарное помещение, где можно было репетировать и показывать спектакли, сбылись только два года спустя. Эти годы были одним из самых сложных периодов для Русского драматического театра. Увеличилась «текучка» актерского состава, уехали талантливые артисты И. Кутянский, В. Порошин и др., исполнявшие ведущие роли в спектаклях, в результате часть из них сошла с репертуара, среди них «Мещане», «Поднятая целина».

Два сезона без творческого лидера негативно сказались на его репертуарной политике. Отсутствие постоянной сценической площадки, недостаточные условия, в которых приходилось работать, также влияли на репертуар и качество работы. Произошла потеря достигнутых творческих позиций, снижение уровня театральной культуры и, следовательно, потеря части зрительской аудитории.

Критика в те годы стала писать об отсутствии стратегии в построении художественной программы театра и снижении качества новых постановок. «Спектакли «Клятва» Ц. Шагжина, «Конец Хитрова рынка» А. Безуглова принадлежали к числу средних. Были и откровенно слабые постановки («Отелло» В. Шекспира, «В лесах» П. Мельникова-Печерского, «Большая семья» Я. Волчека, «Королева тюльпанов» Ю. Мокреева), в которых многое вызывало неприятие за «безвкусицу» и актерскую фальшь. И только единицы (2-3 спектакля) являлись достойными. Такие спектаклями были «Валентин и Валентина» М. Рощина, «Не беспокойся, мама!» Н. Думбадзе, «Старик» М. Горького⁶⁵.

Участие Русского драмтеатра во Всероссийском конкурсе драматических театров к 150-летию со дня рождения А.Н. Островского и выступление на заключительном смотре в Костроме со спектаклем «Светит, да не греет» (режиссер В. Маринин), отмеченное дипломом первой степени, подтверждало, что коллективу все же

⁶⁴ Радько Л. Встреча со старым знакомым // Забайкальский рабочий. 1972. 23 июля.

⁶⁵ Найдакова В. Справка о работе театров для Правления Бурятского отделения ВТО.

удалось сохранить определенный творческий потенциал⁶⁶.

В этот непростой период в жизни театра начавшийся драматический процесс смены поколений, еще более осложнил ситуацию, ушли со сцены, а затем из жизни замечательные актеры В.С. Гусев, С.А. Волгин, Г.Ф. Стефанеску. Этот фактор и другой - продолжавшаяся текучесть части актерского состава, не могли не влиять на снижение динамики творческого развития. Так же уход опытного директора А.В. Александрова, и переход в филармонию долгие годы бессменного заведующего труппой Ф.В. Левашова не могли не сказаться на организационной части функционирования театра.

Получение в аренду помещения учебного театра Восточно-Сибирского института культуры в 1974 г. позволило театру несколько улучшить свое положение. Главным режиссером была назначена З.Ф. Внукова. Трехлетний период ее деятельности в качестве руководителя был отмечен и творческими победами и многочисленными проблемами. Коллектив трудно обживался в недостаточно приспособленном для работы профессионального театра помещении. Медленно привыкали зрители к его новому местонахождению.

Такой фактор как отдаленность нового расположения театра от центра города, безусловно, повлиял на снижение посещаемости спектаклей. В решении этой проблемы администрация в лице директора Н.Г. Шахова и зам. директора М.И. Бронштейна стала искать формы привлечения зрителей на спектакли. Одной из них стало коллективное посещение, так называемые Дни театра для предприятий, учебных заведений и т.д., другой – формирование афиши постановок для «массового» зрителя. Они активно эксплуатировались, что отталкивало театральную публику, вызывая отрицательное отношение к работе коллектива вообще.

Подобная политика администрации театра вызвала немало критики, пишущей, что в погоне за кассовым сбором очень охотно и часто «прокатывала» и на стационаре, и на выездах такие легковесные, чисто развлекательные спектакли, как «Королева тюльпанов» Ю. Мокреева, «Такси в течение получаса» Г. Рябкина, в

⁶⁶ Журавина О. Свет без тепла // Молодой дальневосточник. 1973. 30 августа.

которых хороший вкус изменял и постановщикам и актерам⁶⁷.

Вместе с тем, необходимо отметить общую тенденцию снижения посещаемости театра в 70-е гг. Эта проблема была острой и для многих других, особенно периферийных театров. Фактор, повлиявший на это - развитие массовых видов искусства, какими в то время были кино, телевидение, эстрада, составляющих все большую конкуренцию театру.

Обретения, которые принес сезон 1974-1975 гг., когда в условиях работы на стационаре театр поставил семь новых спектаклей, а также обращение к новым темам и авторам, поиск новых современных форм и средств художественной выразительности в следующем сезоне, позволяет сделать вывод о наметившейся тенденции к творческому подъему. Наряду с постановками пьес «Долги наши» Э. Володарского, «Варшавская мелодия» Л. Зорина, «Сослуживцы» Э. Брагинского, Э. Рязанова, не получившими глубокого сценического воплощения, были успехи.

Художественное многообразие привнесли в работу театра такие произведения как «Характеры» В. Шукшина, «Трамвай «Желание» Т. Уильямса, «В списках не значился» Б. Васильева. Этими спектаклями театр предстал перед зрителем жизнеспособным, имеющим в своем составе и хороших опытных актеров, и одаренную молодежь, недавно пришедшую в театр.

Характерной чертой литературы и отечественного театра рассматриваемого периода становится пристальное внимание к глубинным процессам жизни, стремление к философскому осмыслению и художественному обобщению явлений действительности. Особенно это проявляется в обращении театра к современной прозе, которая в 70-е гг. занимала в отечественной литературе ведущее положение.

Главной особенностью шукшинских рассказов было внимание к «чудикам», простым сельским жителям, обладающим пытливым умом, наивным, доверчивым, на которых держится русская деревня. Русская литература всегда интересовалась жизнью деревни, которая испокон веков считалась хранительницей национального духа и

⁶⁷ Найдакова В.Справка о работе театров для Правления Бурятского отделения ВТО.

национального характера.

Спектакль «Характеры» (режиссер З. Внукова, художник В. Бройко), привлекал вдумчивым отношением к волновавшей проблеме. Он был построен по принципу «сцены на сцене», где зрители – участники собрания, перед которыми происходят события-эпизоды. Сценическая композиция представляла десять новелл-притч⁶⁸. Интересно была найдена взаимосвязь между массовой (собранием) и действующими лицами в эпизодах, каждый из рассказов представлял собой одну из картин композиции. Сюжетно и тематически они были связаны перипетиями товарищеского суда над Венькой Зябликовым (А. Еремин).

Комедийное начало соседствовало с лиричными, порою грустными моментами, необычное – с заурядными ситуациями. Каждый из тридцати трех персонажей представлял собой колоритный характер. В этой работе театр показал достаточно высокий уровень профессионализма. В рецензиях на спектакль об исполнительском мастерстве актеров часто писали в превосходной степени⁶⁹. Однако «пальма первенства» принадлежала замечательному артисту Л.Н. Панкову (Ермоха-сторож, Николай-угодник, Наум Евстигнеевич). Актер не повторялся ни в одном из эпизодов. Режиссеру удалось добиться ансамбля в спектакле.

Спектакль покорял правдой жизни, искренностью, высоким эмоциональным настроением. «Характеры» пользовались любовью и актеров, и зрителей, в течение нескольких сезонов, не сходя со сцены, им не раз коллектив открывал свои многочисленные в тот период гастроли. Ни один из спектаклей в те годы не имел столько хороших отзывов прессы и критики⁷⁰.

Морально-этические проблемы, психология современного человека, раскрываемые на различном драматургическом материале, в различных жанрах, в 60 - 70-е гг. нашли интересное воплощение в постановке пьес зарубежной драматургии. На сценах театров страны

⁶⁸ Политов А. Начистоту о правде // Правда Бурятии. 1975. 6 апреля.

⁶⁹ Андреев Г. Где-то слышна песня // Дальневосточный комсомолец. 1978. 22 июля.

⁷⁰ Тюшин Ю. Характеры // Алтайская правда. 1976. 17 сентября; Вайсман А., кандидат филологических наук. Характеры? Да! // Амурская правда. 1976. 8 июля.

наиболее широко был представлен Тенниси Уильямс. Автор, раскрывающий в пьесах противоречия окружающего мира, был близок своей органической силой любви и сострадания к человеку. Постановка пьесы «Трамвай «Желание» (1974 г.) – режиссерский дебют на улан-удэнской сцене выпускника Ленинградского института театра музыки и кинематографии А. Азаревича и художника, выпускницы того же института П. Храмцовой.

Спектакль современного постановочного стиля демонстрировал активные поиски Республиканским русским театром Бурятии новых выразительных средств как в области художественно-декоративного оформления, так в плане режиссуры и актерской игры. Для него было характерно: стремление к четкости трактовки режиссерского замысла, лаконизму и емкости сценической метаморфозы. Режиссер работал без занавеса, не было одежды сцены и задника, конструкция располагалась в центре площадки – все это, еще до появления актеров вводило зрителей в атмосферу «мерзостного бытия, ничтожного, по сути, и вызывающе наглого по форме». Способствовала передаче настроения и душевного состояния героев музыкальное оформление, сложная световая и звуковая партитура спектакля. Критика отмечала рост постановочной и исполнительской культуры⁷¹.

Актеры, занятые в спектакле - Л. Архипова (Бланш), Н. Зацаринина (Стелла), Е. Путивец (Стенли), В. Левицкий (Митч), Л. Улитина (Юнис), Г. Овчинников (Стив), составляли «впечатление хорошего творческого ансамбля», каждый из них добивался органичного существования в своей роли⁷². Спектакль, призывавший к размышлению, находил горячий отклик в зрителя.

Обогащение афиши мировой современной драматургией – факт примечательный, но, не всегда работа над сложным драматургическим материалом, требующим от режиссера и актеров зрелого мастерства, достигала высокого художественного результата. Так, обращение З.Ф. Внуковой к «Трехгрошовой опере» Б. Брехта в 1976 г. вызвало острую полемику и самые противоречивые отзывы в прессе.

В статье Е. Капов сетовал, что «театр не пошел дальше

⁷¹ Нечаев Н. Пути «Трамвая «Желание» // Молодежь Бурятии. 1974. 24 декабря.

⁷² Вольтцова Т. Человек в западне // Правда Бурятии. 1975. 23 января.

иллюстрации текста пьесы <...> добросовестно выполняя ремарки, используя музыку Курта Вайля и, заставляя героев петь зонги...»⁷³. Поэтому зрители реагировали в основном на текст пьесы. Главным недостатком критика отмечала «формальный режиссерский подход к пьесе», который делал непонятным брехтовский прием отчуждения при исполнении зонгов. От того спектакль получился «нечеткий по мысли, банальный по содержанию, эклектичный по форме» - такую жесткую оценку давал критик А. Политов в своей рецензии⁷⁴. Были и другие точки зрения. А. Погарский признавал спектакль не бесспорным, но получившимся «интересным, темпераментным... обязывающим думать»⁷⁵.

Резюмируя выше сказанное, необходимо отметить, что сам процесс работы театра над сложной брехтовской драматургией был важен, интересен для коллектива. В спектакле были актерские удачи – Г. Шелковой (Дженни-Малина), С. Панкова (Пичем), Н. Зацаринина (Полли). Постановка позволила артистам попробовать себя в новом материале с иным способом сценического существования, и именно поэтому была так необходима.

Произведения о Великой Отечественной войне в литературе предшествующего периода 50-60-х гг. были вторым наиболее значительным жанрово-тематическим течением. В это время в литературу пришло «поколение лейтенантов», знавших войну на личном опыте и открывших новый тип героя. Их интересовал процесс становления характера в трагических обстоятельствах войны. Исповедальная интонация авторов делала образы живыми, а моральный аспект в их произведениях становился главным.

В 70-е гг. опираясь на опыт и традиции театра в воплощении на сцене военной темы, режиссеры и актеры искали новые средства, чтобы передать свой сегодняшний взгляд на природу героизма. А. Азаревич в постановке Русского театра повести Б. Васильева «В списках не значился» (1975 г.) сосредоточил свое внимание на рядовых участниках войны, вынесших на своих плечах все ее тяготы, на внутреннем мире защитников Брестской крепости,

⁷³ Капов Е. Театр играет Брехта // Молодежь Алтая. 1976. 7 октября.

⁷⁴ Политов А. Состоялась ли встреча? // Правда Бурятии. 1976. 13 мая.

⁷⁵ Погарский А. Встреча с Брехтом // Амурская правда». 1976. 23 июля.

раскрывающемся в сценах размышлений, лирических диалогах. Режиссер предпринял «психологическое исследование феномена негибкой силы духа человека». Готовность людей к подвигу порождалась любовью к Родине, и эта нравственная сила помогала молодому герою оставаться человеком в самых нечеловеческих условиях. Лейтенанта Николая Плужникова исполнил молодой талантливый актер И. Волохов. Его «пронзительная игра» захватывала зрительный зал.

Художественный образ спектакля (сценография В. Бройко) был лаконичен и обобщен до символа: условная металлическая конструкция - символ руин крепости - по ходу событий вместе с каждым поворотом круга становилась новым местом действия. Большая часть действия в спектакле была вынесена на авансцену, где были заметны «все оттенки духовной жизни действующих лиц, читаемые во взгляде, в малейших, едва уловимых движениях и жестах»⁷⁶. Критика, пресса и зрители были единодушны в оценке спектакля театра. Журналист Т. Волинцева писала: «Спектакль отмечен определенностью режиссерского замысла, сочетанием психологического реализма с романтико-героическим видением мира в лучших актерских работах <...> актерским ансамблем» - политрук (И. Юхневич), «везучий» солдат Петр Сальников (А. Родин)⁷⁷. О спектакле хорошо отзывалась не только местная пресса, но и журнал «Театральная жизнь»⁷⁸.

В 70-е гг. театр нечасто обращался к классике, потому спектакль «Слуга двух господ» вызвал большой интерес, несмотря на то, что в адрес постановки было высказано немало замечаний⁷⁹.

Тепло приняла публика и критика постановку комедии А. Островского «Не все коту масленица». Работа выпускника школы-студии МХАТ А. Штерна получилась традиционной в режиссерской концепции, но отличалась психологической разработкой образов, выразительными живыми характерами. Хороший актерский ансамбль составили опытные талантливые актеры Л.Н. Панков (купец Ахов), Л. Архипова (Дарья Федосеевна Круглова), Г. Шелкова (Агния), Е.

⁷⁶ Муруева В. Школа мужества // Молодежь Бурятии. 1975. 25 ноября.

⁷⁷ Багаряцкий Б. Размышляя о героическом // Молодежь Бурятии. 1975. 25 ноября.

⁷⁸ Муруева В. Во имя жизни // Театральная жизнь. № 8. 1976.

⁷⁹ Багаряцкий Б. Театр играет Гольдони?! // Молодежь Бурятии. 1975. 18 ноября.

Путивец (Ипполит)⁸⁰.

Художник В. Тевелев «тактично, с чувством меры и хорошим вкусом создал образ традиционного для театра Островского «заборного Замоскворечья», воплотив сценографический принцип единой декорации. Спектакль получился художественно целостным.

В середине 70-х гг. Русский драматический театр Бурятии нуждался в притоке свежих режиссерских сил, поэтому привлечение молодых с хорошей школой режиссеров стало частым явлением во время работы главного режиссера З. Внуковой. Для выпускников, осуществлявших свои дипломные работы, театр предоставлял возможность работы с хорошим драматургическим материалом и опытной труппой. В 1976 г. были приглашены на работу начинающие режиссеры И. Кучер и А. Шаликов.

Однако в деятельности коллектива опять наметился спад. Он выражался в появлении немалого числа художественно слабых работ, которые постепенно стали превалировать в афише. Тогда весной 1977 г. после просмотра спектаклей группой московских критиков, по поводу репертуарной политики театра и спектаклей главного режиссера З. Внуковой прозвучала резкая критика. Отмечалась тенденция зависимости выбора пьес «от кассы», что являлось на взгляд критиков основной проблемой. В оценке последних постановок «Двери хлопают» М. Фермо, «В графе «отец» - прочерк» И. Лазутина, «Такси в течение получаса» Г. Рябкина говорилось о слабой режиссуре. Отмечалось, что «было много изображения, показа, но не было творческого процесса, много характерности без характера». Общей бедой спектаклей было признано «ощущение случайности и в оформлении, и в отсутствие решений»⁸¹.

В унисон с московскими театроведами прозвучала и оценка читинской критики в статье по итогам прошедших гастролей летом 1977 г. Гастрольные спектакли радовали интересными актерскими работами. В то же время, актерская энергия, направленная постановщиками на задачу развеселить, низводила искусство до уровня простого развлекаательства. «Зрители, попадая под обаяние

⁸⁰ Политов А. Наш современник - Островский // Правда Бурятии. 1976. 3 июня.

⁸¹ Найдакова В.Справка о работе театров для Правления Бурятского отделения ВТО.

актерской самоотдачи, несмотря на нередко явную погрешность против вкуса и меры, горячо принимали все»⁸².

Пестрая афиша, по которой трудно определить художественные пристрастия и направление творческого поиска коллектива, имела крен к «театру коммерческому». Соседство в репертуаре разных пьес не было скреплено единой идейно-художественной платформой. В ней был и слабый, художественно несостоятельный материал, как пьесы «Королева тюльпанов» Ю. Мокреева, «Последний допрос» С. Родионова... С другой стороны в афише значились известные произведения, как, «Красавец-мужчина» А. Островского, но постановка этой пьесы не стала безоговорочным успехом театра.

Из гастрольных спектаклей лишь в «Материнском поле» Ч. Айтматова (сценическая композиция Б. Львова-Анохина) театру удалось привести к единому знаменателю все компоненты сценического произведения, когда и актерский ансамбль, и декорации, и костюмы, и музыкальное оформление, и свет «работали» в согласии друг с другом. Творческое событие сезона 1977-1978 гг. – спектакль, поставленный молодым талантливым режиссером А. Шаликовым, получил широкое освещение в прессе⁸³.

«Материнское поле» - спектакль-память, это определило прочтение и обусловило стилистику постановочного решения. Сценография В. Тевелева и музыкальное оформление Л. Люкшиной органично вплелись в художественную ткань спектакля. Действие в произведении Ч. Айтматова разворачивается в разновременных пластах. Своеобразие авторского мышления побудило режиссера к поиску сложного синтеза реалистической достоверности и возвышенной поэтичности, стремлению найти форму, наиболее полно выразившую содержание драматургического произведения. Это определило лаконизм мизансцен, отказ от бытовых подробностей. В нем условность театрального действия сочетается с психологизмом действия, четко обрисованных характеров, не нарушая художественной правды.

В этом спектакле открылся глубокий драматический талант Л.

⁸² Филиппова В. Не терпят суеты // Забайкальский рабочий. 1977. 28 июля.

⁸³ Борисова Т. «Материнское поле» // Правда Бурятии. 1977. 12 мая; Очирова Т. Вся земля – ее дети // Правда Бурятии. 1977. 15 мая.

Архиповой. Роль Толгонай стала этапной в творчестве актрисы. «Исполненная подлинного трагизма» ее героиня, сразу же увлекала внимание зрителей. В этом спектакле-монологе Архипова «уверенно вела», исподволь лепила психологический портрет, соединяя в единое драматургическое целое эпизоды, вызываемые из прошлого воспоминаниями, естественно и органично переходила от повествования к действию в игровых эпизодах. В тщательной нюансировке каждого слова или жеста актрисы критика видела и «большую актерскую культуру, и четкую режиссуру»⁸⁴.

Успеху спектакля способствовала Г. Шелкова, создавшая многоплановый образ любящей и страдающей юной казашки. «Сложнейшее переплетение чувств являет собой Алиман в исполнении актрисы» – так отзывалась пресса о созданном ею образе. Она психологически тонко выявляла контрасты мироощущения своей героини, убедительно проводя ее «от безоблачной, еще детской открытости до трагической ожесточенности»⁸⁵.

Стремясь сосредоточить все внимание на характере Толгонай, режиссер был сдержан в решении массовых сцен и лаконичен в выборе изобразительных средств. Вместе с тем, исполнителям других ролей удалось передать и достоверность характеров, и общую атмосферу киргизского аила.

Гастроли Республиканского русского драматического театра совпали с болезненным процессом смены творческого руководства коллектива. Вместо З.Ф. Внуковой театр возглавил пришедший И.Д. Сибирский. Дистанция временем позволяет сегодня несколько иначе оценить трехлетнее руководство Внуковой в самый сложный период жизнедеятельности коллектива. Нестабильность, отсутствие постоянной сценической площадки, увеличившаяся текучесть труппы, потеря части зрителей, которые перестали ходить в театр, когда он из центра перебрался в здание Восточно-Сибирского института культуры, необходимость времени для того, чтобы обжить новое помещение – все эти факторы не могли не влиять на художественный процесс и его результат.

⁸⁴ Абзаев В. Каждый год, в день поминовения // Молодежь Бурятии. 1977. 7 ноября.

⁸⁵ Герцберг Б. Повесть о матери // Дальневосточный Комсомольск. 1978. 29 июля.

Чтобы привлечь нового зрителя театр нередко обращался к незамысловатым, но вызывающим интерес пьесам. Держать планку художественности и выполнять финансовый план театру далеко не всегда удавалось.

Из трех спектаклей нового главного режиссера И.Д. Раскина-Сибирского, недолго проработавшего в театре, «Так и будет» К. Симонова и «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова получили достаточно сдержанную оценку⁸⁶. И только «Угрюм-река» по роману В. Шишкова имела благожелательные отзывы⁸⁷.

Интерес к спектаклям «Характеры» В. Шукшина «Материнское поле» Ч. Айтматова, «Угрюм-река» В. Шишкова, поставленным по прозаическим произведениям подтверждал, что зрителю необходим глубокий разговор с театром.

В конце 70-х – начале 80-х гг. репертуар театра по-прежнему был разного художественного уровня. Наряду с «любопытной по форме, по режиссерскому поиску» постановкой пьесы Ю. Марцинкявичуса «Миндаугас» были и откровенно архаичные работы («Осторожно, любовь», «В графе «отец» - прочерк»). Попыткой преодолеть силу инерции стали спектакли «Последний срок» по повести В. Распутина и «Привидения» Г. Ибсена И в годы общественного «застоя» пробивались ростки истинного искусства.

Создатели «Последнего срока» (1979г., режиссер А. Шаликов, художник Е. Будажапова) стремились бережно сохранить дух произведения. Режиссер «насытил спектакль ощутимыми приметами народного быта, мыслью о вечном круговороте и неуязвимости жизни». Неспешное повествование о последних днях Анны разворачивалось на фоне дома главной героини, как будто сросшегося с могучим разветвленным деревом. Мысли о «крепкой привязанности к земле, о том, что не должны распасться духовные связи между людьми» были понятны зрителям, чья позиция была созвучна театру⁸⁸.

Валентин Распутин, присутствовавший на одном из показов театра во время иркутских гастролей, благодарил артистов и говорил

⁸⁶ Вольнцева Т. Когда нарушаются законы жанра // Правда Бурятии. 1977. 18 декабря.

⁸⁷ Найдаков В. Прохор Громов и другие // Правда Бурятии. 1978. 12 апреля.

⁸⁸ Дмитриев Г. Когда автора уважают // Советская молодежь. 1979. 30 июня.

об «ответственности художника» перед зрителями⁸⁹.

Многочисленные отзывы зрителей и свое отношение к спектаклю на страницах газет города Иркутска, известного своими театральными традициями, выразили журналисты А. Семенов и С. Верещагина. Спектакль «волнует зрителя, настойчиво заставляет обернуться к забытым корням семейного древа и еще раз почувствовать личную ответственность за близких людей»⁹⁰.

Таким образом, лучшие спектакли конца 70-х, свидетельствовали о хорошем потенциале труппы. Успешное проведение гастролей в Хабаровске и Комсомольске-на-Амуре (1978 г.) и 50-летнего юбилея коллектива с присвоением званий за заслуги в области театрального искусства не только ведущим актерам, но и работникам художественно-постановочных цехов – демонстрировали стабильность деятельности коллектива.

Нужна была новая художественная программа, чтобы театр обрел свою самобытность. Произошедшая в конце 70-х гг. смена административно-художественного руководства театра внушала надежду на перемены. Директором театра стала Ж.А. Буркова, главным режиссером – Н.Е. Логачев, главным художником театра – В.М. Бройко.

Подобные процессы происходили в начале 80-х гг. во многих театрах страны, особенно провинциальных. Республиканские, областные, городские театры в конце 30-х – 60-е гг. на периферии были центрами, вокруг которых концентрировалась культурная, духовная жизнь общества. В начале 80-х ситуация стала меняться. Осмысление не только экономического, но и духовного кризиса в самые «застойные годы» пришло значительно позже, но ощущение необходимости перемен талантливые художники почувствовали уже тогда.

Идеологическое давление в выборе репертуара, постепенная унификация жизни, распространение средств массовой коммуникации как следствие этих и других факторов привело к снижению зрительского интереса к театральному искусству. Театр как «театрально-зрелищное предприятие» по обслуживанию зрителей

⁸⁹ Семенов А. Театр и его герои // Восточно-Сибирская правда. 1979. 30 июля.

⁹⁰ Верещагина С. Вернуться к себе // Восточно-Сибирская правда. 1979. 10 июля.

стал постепенно уходить на периферию духовного сознания общества.

Выбор творческой позиции коллектива в этот период главный режиссер Н.Е. Логачев определил таким образом: «Театр – барометр современности... своими средствами он должен создавать образы, помогающие современному зрителю понять мир во всей его многогранности и противоречивости...»⁹¹. «Вектором движения» современного репертуара стали постановки «Гнездо глухаря» В. Розова и «Присядем перед дорогой» Ю. Черняка. С позиций современности театр стремился «прочсть» классическую комедию Д. Фонвизина «Недоросль», драму Г. Ибсена «Привидения».

Главный аспект для искусства сцены 80-х – духовный, нравственный. Он нашел выражение в пьесе В. Розова «Гнезде глухаря», рассматривавшего злободневные проблемы современности через призму семейных отношений. Драматургический материал позволял постановку, как в жанре трагикомедии, так и в жанре психологической драмы. В спектакле Русского театра режиссер А. Бурков пошел по второму пути и сделал акцент на образе Степана Алексеевича Судакова, главного работника в сфере международных связей и отца семейства (И. Юхневич). Драма нравственной глухоты героя, за материальным благополучием не заметившего разрастающихся в его доме проблем, привела к крушению семейного «гнезда» и позднему прозрению. К пониманию глубоких нравственных проблем, поднятых в пьесе можно прийти только через правду характеров. Эту правду характеров отмечала пресса в работах Н. Тумановой (Наталья Гавриловна), И. Юхневича (Судаков), Г. Шелковой (Искра)⁹².

Другая тема - «производственная» – по-новому раскрывавшаяся в конце 70-х – начале 80-х гг. также нашла выражение в репертуаре театра. Тема современного производства, метода и стиля руководства, варьировавшаяся в пьесах И. Дворецкого «Человек со стороны», В. Розова «Ситуация», А. Гельмана «Заседание парткома», легла в основу пьесы «Присядем перед дорогой» Ю. Черняка (1981 г.). Спектакль, отмеченный прессой, не вызвал большого интереса

⁹¹ Логачев Н. Наш компас – интересы зрителей // Правда Бурятии. 1979. 16 марта.

⁹² Вольнцева Т. Надо услышать (о постановке пьесы В.Розова «Гнездо глухаря») // Правда Бурятии. 1980. 20 января.

зрителей, отдававших предпочтение частым те годы постановкам комедий, трагикомедий, водевилей⁹³. На сцене шли: «Смешной день» В. Покровского, «Дурочка» Лопе де Вега, «Святой и грешный» М. Варфоломеева, «Да, это любовь!..» («Станция Шамбоде») Э. Лабиша.

Вместе с тем в творческой жизни театра незаметно стали происходить перемены, важным моментом которых стал поиск тем и произведений, которые бы могли создать свою художественную программу, свое видение пусть известных произведений. В ряд таких вошла пьеса современного американского писателя Джона Стейнбека «О мышах и людях». Спектакль «О мышах и людях» на сцене Русского театра (постановка А. Буркова, художник В. Бройко) был интересен, прежде всего, режиссерским и сценографическим решением. А в ансамбле актерских работ выделялись С. Гейзель (Ленни), Е. Ноздрин (Джорж), Н. Рагулина (жена Кудрявого)⁹⁴.

Анализ показал, что в первой половине 1980-х гг. афиша Улан-Удэнского русского драмтеатра очень характерна едва ли не для всей театральной периферии, так как в отличие от театров столичных городов провинциальные должны быть театрами для всех.

В те годы пресса писала, что в поисках контакта со зрителями, в стремлении более широкого круга зрителей театр старался так составить свою афишу, чтобы в нее вошли произведения, рассчитанные на самые разные уровни восприятия. «Отсюда и довольно унифицированный подход к формированию репертуара: отдается должное русской и зарубежной классике, непременно вводится пьеса на производственную тему, ставится спектакль и по местному материалу», - писала пресса, оценивая репертуар⁹⁵. Еврипид соседствует с Лабишем, Островский с Джоном Стейнбеком. Ставится публицистическая драма, водевиль, трагедия, мелодрама. Большая драматургия, а рядом – развлекательная пьеса. И все должно было быть достаточно интересно и достаточно квалифицированно.

В труппе в это время было много талантливых исполнителей, ярких индивидуальностей, что позволяло театру ставить разные по стилистике спектакли и достаточно полно раскрывать возможности

⁹³ Титова И. Директор Ломакин и его спутники // Правда Бурятии. 1981. 22 мая.

⁹⁴ Авдохина Т. Уроки Стейнбека // 1982. 1 марта.

⁹⁵ Островская Г. Где ждет успех // Красное знамя. 1980. 18 сентября.

труппы. Русский драматический театр Бурятии, на взгляд журналистки Л. Корсаковой, был интересный, «живой, активно мыслящий, активно работающий». Главным критерием оценки работы театра являлось умение вести диалог со зрителем⁹⁶.

Размышляя о положении театра и критики начала 1980-х годов, известный ученый А. Анастасьев подчеркивал: «Едва ли не у каждого театра были свои счастливые времена. Были и спады в творчестве. Таков закон театрального искусства. О любом коллективе надо говорить строго индивидуально, бережно, с пониманием особых сложностей и условий его существования. В этом насущная, к сожалению, пока не выполненная задача театральной критики. Но притом, что у каждого сценического коллектива – своя судьба и свои трудности, все же испытываешь острое ощущение: в целом наш театр сейчас страдает некоторой творческой недостаточностью, <...> среди множества спектаклей нет – или почти нет – таких, которые представляют собою художественное открытие, крупное событие в общественной, культурной, духовной жизни страны»⁹⁷.

У Русского драматического театра Бурятии таким художественным открытием в культурной жизни республики стала постановка трагедии «Медея» Еврипида (режиссер А. Бурков, художник-постановщик В. Бройко).

Редкость постановок античной драмы связана с отсутствием исполнительниц, способных подняться до трагических вершин. Нина Туманова, обладала тем, что было необходимо трагической актрисе: выразительной внешностью, природной пластичностью, красивым голосом, а главное – силой страсти. В исполнении Тумановой, психологически сложный и противоречивый образ был соткан из контрастов - ее царственно-величавая поступь сменялась исступленными порывами гнева, нежная и любящая мать мгновенно преображалась в неистовую тигрицу. Актриса сыграла свою героиню хрупкой, маленькой женщиной, обладающей огромной силой духа⁹⁸. Прекрасное владение актрисы стихом позволяло ей не впадать в эффектную декламацию, она доносила до зрителей и поэтичность

⁹⁶ Корсакова Л. Диалог состоялся // Тихоокеанская звезда. 1981. 5 сентября.

⁹⁷ Анастасьев А. Человек есть герой драмы. 1980. С.264

⁹⁸ Шостак И. Медея из Улан-Удэ // Советская культура. 1983. 26 мая.

текста, и все переливы мыслей и чувств Медеи.

Режиссер А. Бурков вместе с исполнительницей представляли Медею, в глубине души продолжающей любить ненавистного Ясона, и это давало Тумановой дополнительные краски, обостряя внутреннюю борьбу героини. Такое исполнение Медеи требовало большей психологической нюансировки образа Ясона, которого актер Е. Путивец «изобразил несколько однозначно»⁹⁹. Ее Медея мстила своему возлюбленному не за измену, за клятвопреступление, измена мужа равносильна крушению всех нравственных основ и веры в людей.

Это ощущение сдвинутого, рушащегося мира хорошо передал в своих декорациях художник В. Бройко. Спектакль отличало богатство пластичных, ярких и выразительных мизансцен. Спектакль был решен сложно и пластически, и музыкально. Монументальная выразительность его мизансцен передавала присущую античной трагедии величественность и благородство.

Спектакль «Медея», долгие годы украшавший афишу театра, был отмечен Министерством культуры СССР в числе лучших спектаклей театров страны (1983 г.). Режиссер-постановщик А. Бурков, художник В. Бройко и исполнительница заглавной роли Н. Туманова награждены премией.

Театр в разные годы не раз обращался к творчеству местных драматургов, но прежние постановки были явлением нечастым, творчески спорным, идеологические задачи превалировали над художественными достоинствами. Поиск своего самобытного, близкого по духу материала предпринял впервые главный режиссер Н.Е. Логачев. Таким произведением стал роман «Разрыв-трава» народного писателя Бурятии И.К. Калашникова. Постановочная группа спектакля (режиссер Н. Логачев, художник В. Бройко) создала большое полифоническое полотно. В спектакле «Разрыв-трава» раскрылись идейно-художественные устремления театра, его заинтересованность насущными проблемами времени, способность говорить со зрителем о серьезных проблемах человеческой жизни. Обращаясь к прошлому, пытаясь осмыслить давно минувшее, историю своего края, театр стремился понять день сегодняшний.

⁹⁹ Гусманов И. «Медея» // Орловская правда. 30 июля 1983.

В основу сюжета романа и спектакля легла история о русских крестьянах («семейских»), сосланных Екатериной II в Забайкалье». Спектакль рассказывал о глубинных изменениях в сибирской таежной глубинке после Октябрьской революции, принесшей преобразования в жизнь заброшенного забайкальского села Тайшиха. Спектакль о трудностях и трагических поворотах человеческих судеб, о том, как в жестокой классовой борьбе, ломке старых устоев и обычаях «семейщины» складывалось новое сознание. В спектакле показаны тема любви и поиск счастья главных его героев.

Постановка «Разрыв-травы» привлекла внимание общественности и прессы, не только в Бурятии, но и в Москве. «Литературная Россия» писала тогда: «В спектакль, выстроенный в широких мизансценах, легко и естественно вливаются и многоголосье сельской улицы, и шум колхозного собрания, и хмельное половодье разудалой деревенской гулянки, и оглушающая тишина первых мгновений после объявления по радио о начале Великой Отечественной войны. И в этом многозвучье и многолюлье спектакля не теряются мелодии судеб каждого героя...»¹⁰⁰.

Актеры, точно находя психологическое обоснование поступков своих персонажей, разрабатывая детали и подробности их сценической жизни, подавали их четкими и яркими штрихами в динамическом развитии. Запоминающимися были образы братьев Радионовых - суровый Игнат (С. Рыжов), «себе на уме» Корней (Е. Путивец), вечно ищущий правду Максим (Е. Тихомиров), старый раскольник, отец братьев (И. Юхневич)

Полны обаяния и драматизма были женские образы спектакля, все очень разные: рядом с резкой, страстной Устиньей (Л. Архипова), гордая и сдержанная Настя (Н. Туманова), преданная, немногословная сестра Лазурьки (И. Бабченко).

С размахом, со знанием местного колорита «семейской» деревни режиссером были поставлены народные массовые сцены, делающие спектакль объемным, многомерным. Действие спектакля заканчивалось объявлением войны, и зрители верили, что именно такие люди выдержали ее. Спектакль «Разрыв-травы» И.

¹⁰⁰ Бирюков Г. Новая жизнь романа «Разрыв-трава» // Литературная Россия. 1981. 7 августа.

Калашникова был удостоен Государственной премии Бурятской АССР в области литературы и искусства.

Продолжением создания своего самобытного репертуара стали постановки произведений А. Щитова «Волчий лог» (1981 г.) режиссером А. Шаликовым и В. Митыпова «Инспектора золотой тайги» (1983 г.) главным режиссером Н. Логачевым. Спектакли были отмечены вниманием общественности республики¹⁰¹.

В начале 80-х гг. Русский драматический театр начал сотрудничество с молодым талантливым драматургом Степаном Лобозеровым, которое продолжается и сегодня. Тогда театр открыл незнакомого самобытного автора не только зрителям Бурятии, но и позже столичной публике и критике. Премьера спектакля «Маленький спектакль на лоне природы» С. Лобозерова (художник В. Бройко), состоявшаяся в 1982 г., была принята зрителем с большим интересом. Театр почувствовал, что обрел своего драматурга, чьи герои и проблемы так «цепляют» зрительный зал.

Стремление театра к созданию своего репертуара, и в связи с этим активное сотрудничество с местными писателями и драматургами были поддержаны московской критикой. Русские театры из союзных, а особенно из автономных республик, не часто получавшие возможность показать свои спектакли в столице, вместе с тем, выполняли «важную миссию пропаганды богатых реалистических традиций русского сценического искусства в национальных республиках, они осуществляли взаимосвязь национальных культур»¹⁰². Именно поэтому активная работа коллектива с местными авторами была важна. Участвуя в Днях литературы и искусства Бурятской АССР в Москве в 1983 г. Русский драматический театр представил вниманию московской критики и зрителям «Медю», «Маленький спектакль на лоне природы», «Инспектора золотой тайги».

Доктор искусствоведения Г. Хайченко в статье о спектаклях Русского драматического театра Бурятии отмечал «завидную смелость» привезти в Москву комедию начинающего драматурга С.

¹⁰¹ Уланов Э. Заря над «Золотой тайгой» // Правда Бурятии. 1983. 2 апреля.

¹⁰² Хайченко Г. Представлены все жанры // Правда. 1983. 2 июня.

Лобозерова¹⁰³. «Маленький спектакль на лоне природы» был признан бесспорной удачей театра. Отмечая режиссуру А. Буркова и актерское мастерство, критик, прежде всего, выделил Л. Архипову, создавшую образ Агриппины.

В начале 80-х театр ставит несколько спектаклей, в которых интересно заявили о себе молодые артисты. В сезоне 1983-1984 гг. в спектакле «Счастье мое» А. Червинского о первых годах послевоенной жизни с «проникновенной искренностью» передали внутренний мир своих героев Н. Рагулина (Виктория) и А. Виниченко (Сенечка)¹⁰⁴.

Молодые исполнители Р. Гайнуллин, Д. Панков, Л. Юданова, С. Виниченко, Л. Наливайко, В. Митрошин во главе с молодым режиссером Дридж поведали историю, как весной 1942 года в Москву из-под Ржева, в отпуск по ранению, приехал лейтенант Володька (Р. Гайнуллин). Глубокий уровень правды пьесы «Отпуск по ранению» В. Кондратьева стал определяющим для театра при выборе ее к постановке¹⁰⁵.

В дальнейшем будет поставлен еще не один спектакль для молодежи, и эта активная работа с юношеской зрительской аудиторией привлечет к театру внимание новых поклонников, а начинающие артисты активно войдут в репертуар, приобретая опыт и мастерство. Среди них спектакли «Совершеннолетние» А. Заридзе (1986г.) и «Супер» Р. Солнцева (1988г.).

В первой половине 80-х гг. творчество Русского театра было отмечено расширением поля активного диалога – человек и общество, искусство и человек. Театр чутко реагировал на намечавшиеся общественные сдвиги, что нашло отражение и в выборе репертуара. Стремление к созданию своего репертуара и творческой самобытности будет продолжено театром и во второй половине 80-х, эту репертуарную политику позже критики положительно отметят после гастролей коллектива в Москве (1988 г.).

Выводы. Таким образом, исследуя репертуар театра, было выявлено:

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Сосновская Э. В движении к сценической правде // Правда Бурятии. 1984. 6 января

¹⁰⁵ Богданов Г. Театра оголенный нерв // Забайкальский рабочий. 1987. 28 июля.

- Основой репертуарной политики в 70-е – начале 80-х гг. по-прежнему являлась современная советская драматургия с традиционной тематикой; Однако общая картина театральной жизни не была однородной. Наряду с «датскими» спектаклями, поставленными к той или иной годовщине, на сцену пробивалась правда, случались настоящие духовные откровения.

- Признанным лидером в литературе и театре 1970-х гг. была не драматургия, а проза, чутко реагирующая на изменения в общественном сознании, многоплановая, остроконфликтная. Критика назвала этот период десятилетием инсценировок. Так было и с репертуаром Русского театра Бурятии.

- Художественное многообразие составляла и современная зарубежная драма, все чаще обретавшая сценическую жизнь и в театрах столицы, и на театральных подмостках в провинции.

- Поиск театром своего репертуара выразившийся в обращении к произведениям сибирским, бурятских писателей и драматургов оказался весьма плодотворным и обогатил художественное творчество коллектива, придав труппе новое «дыхание».

В 70-е гг. ряд факторов неблагоприятно сказался на деятельности театра, снизив его творческий потенциал. Среди них:

- потеря собственного здания,
- смена поколений и увеличившаяся текучесть в труппе актеров, приведшая к снижению достигнутых художественных позиций,

В преодолении этих неблагоприятных факторов состояла динамика организационно-творческих процессов театра.

К началу 80-х гг. театр вновь обрел солидный репертуар, пополнил основной состав труппы новыми силами. В Русский театр Бурятии пришло молодое поколение актеров и режиссеров, которые в первой половине 80-х направили усилия на поиск тем и произведений созвучных времени и общественным настроениям, исподволь подготавливавшим перестройку. Спектакли Русского театра, показанные в Иркутске летом 1979 г., и позже в 1983 г. в Москве как лакмусовая бумажка отражали проблемы и возможности коллектива, говорили о попытках вернуться к тем высоким творческим позициям, о которых писал московский критик Н. Жегин в начале 70-х гг.

3.3 Творчество театра в контексте смены социокультурной парадигмы (1985-2004 гг.).

Приход к власти М. Горбачева в стране (1985 г.), попытавшегося путем реформ сохранить идею построения «социализма с человеческим лицом», повлек за собой ряд послаблений - демократизацию общества и свободу слова, снятие запрета на издание и постановку многих произведений литературы. Отклики этих веяний нашли отражение в репертуаре отечественного театра. Возможность открыто говорить о ранее запретных темах социальных и нравственных проблем общества привела к тому, что явными лидерами театральных сезонов 1987-1989 гг. стали произведения «Звезды на утреннем небе» А. Галина, «Свалка» А. Дударева, «Спортивные сцены 1981 г.» Э. Радзинского и др.

В 1985 г. в театре произошла смена художественного руководства, главным режиссером стал А.А. Бурков. Молодой энергичный лидер, возглавивший театр в период «перестройки», чутко откликался на происходившие перемены в обществе и театре.

В Русском драматическом театре Бурятии в эти годы были поставлены: «Завтра была война», «Народный Малахий», «Звезды на утреннем небе», «Лолита» В. Набокова. Постановщиками этих спектаклей стали А. Бурков, а также пришедшие в театр в середине 1980-х очередные режиссеры Ю. Александров и М. Хачатуров.

Благожелательная оценка спектаклей критикой была вызвана, умением театра говорить о важных драматических, а порой и трагических событиях без назидания, но и без примирения. Спектакли были интересны как в постановочном решении, так и хорошими актерскими открытиями. Одной из лучших в спектакле «Завтра была война» стала роль Искры Поляковой в исполнении молодой талантливой актрисы Л. Гордеевой¹⁰⁶.

Спектакль «Народный Малахий» М. Кулиша поставил главный режиссер А. Бурков и художник А. Патраков. Произведения М. Кулиша вслед за «Собачьим сердцем» М. Булгакова, рассказами М. Зощенко, «Котлованом» А. Платонова, отвергнутые в 30-е годы и

¹⁰⁶ Праведников А. Верить отцам (о спектакле «Завтра была война»). Правда Бурятии. 1987. 25 апреля.

возвращенные в 80-е, восстанавливали разорванную цепь в нашей культуре. Вызвавшая в то время острейшие дискуссии пьеса, спустя много лет еще более актуальна, так как «само время остро выдвинуло проблему человеческого фактора». В постановке «Народный Малахий» ярко раскрылся Е. Тихомиров в гротесково-сатирической роли Кума¹⁰⁷.

Одним из лидеров сезонов 1987-1989 гг. стала пьеса «Звезды на утреннем небе». Драматург А. Галин первым вывел на театральные сцены всей страны новых «героинь» времени, в то время когда тема была уже в фокусе внимания газетной прессы, он писал о свете, хотя его героини - заблудшие дочери ночи. Художественная правда о теневых сторонах жизни невозможна без сострадания и человечности.

В постановке Русского драматического театра Бурятии режиссер М. Хачатуров (1988 г.) вслед за драматургом выступил адвокатом героинь спектакля. Обличая ханжеское и лицемерное общество, спрятавшее «ночных бабочек» на 101-й километр во время проведения олимпийских игр в Москве в 1980 г., инфантильных или по-звериному жестоких мужчин, он не давал своим героиням выхода. Режиссер и актеры определяли лишь точную болевую ситуацию этого жизненного явления. Наибольшим успехом публики была отмечена игра Г. Шелковой, пронзительно точно сыгравшей драму Анны, спившейся и раскаивающейся героини, которая вызывала и искреннее сочувствие, сострадание за понимание собственной вины.

Названные спектакли были в фокусе внимания зрителей, культурной общественности Улан-Удэ и тех городов, где в конце 80-х Русский драматический театр бывал на гастролях¹⁰⁸.

Последовательное проведение собственной темы нашло отражение в тесном сотрудничестве театра с драматургом-земляком С. Лобозеровым. Впервые поставив на сцене театра лобозеровские пьесы, А. Бурков почувствовал и раскрыл их самобытный колорит, глубокий философский смысл. С успешного показа в Москве в 1983 г. «Маленького спектакля на лоне природы», а затем в 1988 году двух

¹⁰⁷ Имихелова С., кандидат филологических наук. Услышать смелый зов // Правда Бурятии. 1988. 5 января.

¹⁰⁸ Чернова Г. Дорогу осилит идущий // Приокская правда. 1989. 30 июня.

других его пьес началось повсеместное «шествование» их по городам нашей страны.

Спектакли по пьесам Лобозерова напоминали о простых вещах, которые забываются в суете и гонке современной жизни. Театр апеллировал к духовности. Все три спектакля, поставленные по пьесам С. Лобозерова по жанру – веселые, остроумные комедии, но, говоря словами самого автора, «грустные» комедии. В них поднимались важные нравственные проблемы.

На сцене жили герои «семейщины» – потомки русских поселенцев в Бурятии, сохранившие элементы старообрядчества, со своими ценностями, со своей психологией, спектакли подкупали свежестью материала, близостью тем и героев, их узнаваемостью. Каждая из пьес С. Лобозерова тревожила своей остротой, требуя от театра понимания, игровой, жанровой активностью, смелыми гиперболами, эксцентричными сопоставлениями, хотя и лиричностью тоже. В пьесах С. Лобозерова подкупает доброе отношение к своим персонажам, очень точный слух на народную речь, не суетность размышлений о месте человека на земле, выстраданный разговор о человеке и человечности, о дефиците милосердия.

Спектакль «По соседству мы живем...» С. Лобозерова (режиссер А. Бурков, художник Н. Быстров, 1985 г.) – комическая история непонимания, неумения «живущих по соседству» слушать и слышать друг друга.

Критики отмечали «прекрасные образцы психологического театра, выполненные с редкой для современной сцены тщательностью, вдумчивой наблюдательностью». И, прежде всего, замечательный дуэт бабки Фени в исполнении актрисы Г. Шелковой и деда Василия - О. Мизевича¹⁰⁹.

В отзыве на спектакль, показанный в Москве в 1988 г., критик В.Я. Калиш выделял завершенность и художественный масштаб пьесы - смешной и горькой комедии, мотивы которой «переплетены весьма умело», не случайно именно ее чаще всего выбирают для постановки театры. И спектакль по этой пьесе Русского театра из Бурятии, по его мнению, выделялся своею цельностью¹¹⁰.

¹⁰⁹ Сосновская Э. Только ли смешно... // Правда Бурятии. 1985. 31 марта.

¹¹⁰ Калиш В. Бенефис автора // Советская культура. 1988. 27 августа

Пьеса «От субботы к воскресенью» из двух частей – «Наследство» и «Воскресенье» связан родством их героев, в них обоих рушится семья, дом. Режиссер чутко уловил главное в пьесе – «крик человеческой души, ее всплеск в мертвящем омуте бездуховности»¹¹¹.

Режиссерский замысел раскрывался через высоко профессиональную игру актеров. Одного из главных героев I части – Григория, тракториста и пьяницу, прекрасно сыграл артист О. Мизевич. Характер был решен жестко, узнаваемо, актер не делал из своего героя жертву, но в то же время за внешней озлобленностью в нем ощущалась «потаенная боль, неудовлетворенность, растерянность».

Простодушному Григорию противостоит Кузьма Фомич (И Юхневич), в прошлом то завскладом, то работник конторы. Его Кузьма Фомич уверен в собственной правоте, подминая все под себя, и в чужой дом, входя, как хозяин. Вместе с ним на сцену вторгается «хамство», прикрытое полувежливой иронией, шантаж «портфеля» и якобы «закона».

Замечательный дуэт О. Мизевича и И. Юхневича дополняла игра Н. Тумановой в роли Веры, сестры Григория, еще не старой женщины, оставшейся без мужа, с малолетними детьми. Актриса создала образ несостоявшейся женской судьбы, типичной и потому особенно драматичной. Ее Вера – простая, добрая, несчастная женщина, которую забота о детях заставила унижительно предлагать себя Кузьме Фомичу в жены-работницы, и горько, неизменно плакать в финале I действия.

Жену Григория Катерину исполнила В. Карасева. Актриса создала убедительно бытовой образ, но передать драматизм чувств ей не удалось, поэтому слова о гибельности разрушения дома остались декларацией. Эту гибельность наглядно демонстрировал их сын Михаил (Г. Сизых). Напористому, уверенному в себе Михаилу нравственные проблемы, волновавшие его родных, были чужды герою. Таков итог распада семьи в первой части спектакля «Наследство».

¹¹¹ Едошина И. От субботы к воскресенью, или Назад к человеку // Северная правда. 1989. 27 июня.

Во II части спектакля - «Воскресенье» – один из главных героев Федя (Е. Тихомиров) в лихорадочности движений буквально изнывал от какого-то внутреннего беспокойства. А его жена Клава (Л. Архипова) словно в пику, неподвижно застыла у телевизора. Отчетливо выраженный режиссером конфликт беспорядочного движения и статики вызывал стремление понять, что происходит. Яркий актерский ансамбль дополнял Г. Федоров (Витек).

Разные по характеру герои едины в своей бездуховности, ограниченности, неприкаянности, в городе, чуждом им, недавним сельским жителям. Разлады и потрясения - в душевном мире героев. Так, через героев пьесы и спектакля драматург и театр давали ощущение застойной жизни, вяжущей живого человека.

Работа с новым, ранее нигде не апробированным материалом стала творческой позицией театра. В выборе произведений театр воплощал свое отношение к времени, его проблемам, размышляя о жизни, об обязанностях человека перед собой и обществом.

Вторая часть романа И. Калашникова «Разрыв-трава» была поставлена А. Бурковым как народная драма. Режиссер обозначил жанр спектакля – «хоровая фреска». Важную эмоциональную роль брал на себя хор, подчеркивая драматизм происходившего. Хор женщин, скорбные фигуры деревенских вдов и солдаток в накинутых на плечи серых одинаковых платках помогали воссоздать суровый образ войны. Протяжные, горькие песни составляли эмоциональный фон спектакля.

Действие разворачивалось на фоне вспаханного поля, над которым тяжело нависли грозные тучи. В режиссерских приемах А. Буркова и сценографии В. Бройко чувствовалось стремление к философскому осмыслению народного подвига. Были отмечены современное режиссерское решение постановки, повествующей о годах войны и высокий профессиональный уровень труппы. Опытным актерам удалось создать на скупом материале инсценировки несколько сильных, самобытных характеров: Устинья (Н. Туманова), Игнат Родионов (И. Юхневич), секретарь райкома Тарасов (Ю. Ноздрин).

Теплые отзывы зрителей и прессы спектакль «Разрыв-трава» И.К.

Калашникова вызвал во время гастролей в Барнауле ¹¹². Однако показанный в Москве на сцене Театра дружбы народов спектакль не вызвал того душевного отклика у столичной публики, какой был во время показа этой работы театра в Сибири и на родной сцене. По мнению ряда московских критиков «Разрыв-трава» не стала удачей театра ¹¹³. Причиной являлись недостатки инсценировки романа, сделанной А. Юлиным, вторичность многих исторических и сюжетных мотивов, рваный монтаж.

О театре из Улан-Удэ, после гастролей в Москве в 1988 г. газета «Советская Россия» писала как истинно национальном, выражающем интересы нации, стремящемся пробудить в человеке историческую память, находя опору в местном материале. «В театре живет интерес к человеку и характеру, к перевоплощению и психологическому анализу»¹¹⁴.

Успешное выступление театра в Москве свидетельствовало о творческом росте коллектива, который произошел во второй половине 80-х гг. И в этом, безусловно, была заслуга его творческого лидера А. Буркова, чье становление личности, как актера и режиссера, прошло в Русском драматическом театре Бурятии.

В эти годы театр много и успешно гастролировал. Если в 1970-е ежегодные двухмесячные гастроли проводились в Хабаровске, Владивостоке, Комсомольске-на-Амуре, Барнауле, то в 1980-е гг. коллектив выезжал в крупные города средней полосы России, Белоруссии и Украины. Каждая из этих поездок открывала новые возможности коллектива, становилась экзаменом на творческую зрелость. Встреча с новой публикой была полезна актерам, новые впечатления, встречи и обсуждения творческих вопросов с коллегами, прессой и критикой того или иного города давали толчок коллективу в дальнейшем развитии.

Поиск новых авторов, известных и мало знакомых, включение их в репертуар позволили театру сделать афишу более разнообразной и интересной. Спектакли разного художественного уровня вызывали жаркие споры и у критиков, и у зрителей. И в этом был главный

¹¹² Вахрушев Б. «Разрыв-трава» // Алтайская правда. 1988. 13 июля.

¹¹³ Балашова Н. Долюшка русская, долюшка женская // Московская правда. 1988. 12 августа.

¹¹⁴ Данилова Г. Живем по соседству // Советская Россия. 1988. 24 августа.

смысл, так как в последние годы застоя советского периода нашей страны и в период начавшейся перестройки интерес к театральному искусству вообще стал резко падать, людей все больше захватывал «театр жизни» начавшихся перемен. Вопрос формирования репертуара сложен тем, что поставленный в жесткие экономические рамки театр должен выполнять финансовый план.

В годы «перестройки» политическое руководство страны рассматривало культуру в качестве одной из сфер, где можно было безболезненно для себя продемонстрировать новый курс на демократические преобразования в стране. Ослабление идеологического давления и административного контроля над учреждениями культуры и в том числе театрами повлекли за собой ряд реформ. В прессе, на страницах театральных журналов шло активное обсуждение вопроса о сложившейся в театральном хозяйстве к середине 1980-х «революционной ситуации» - установленные в 1930-е гг. нормы, регламентирующие творческую и экономическую деятельность театров к этому времени уже исчерпали себя.

В 1987 г. в порядке эксперимента в части государственных театров была отменена практика утверждения органами управления культуры репертуаров театров, то есть контроля содержания создаваемых сценических произведений. В 1988 г. приемка новых спектаклей контролирующими органами была отменена по всей стране¹¹⁵.

В 1987-1988 гг. проводился «комплексный эксперимент по совершенствованию управления и повышению эффективности деятельности театров». В основу его была положена идея внедрения в деятельность социально-культурных учреждений принципа, при котором средства хозяйствующих организаций формируются как доходы, получаемые за конкретные результаты работы. Организации вправе были самостоятельно ими распоряжаться, покрывая из них свои затраты. Вступивший в силу эксперимент, называвшийся «комплексным», предполагал многосторонность подхода к проблеме. Среди тех, кто без оглядки хотел «разрушить и построить новый мир»

¹¹⁵ Культурная политика России. История и современность. Москва. Изд-во Либерия. Отв. редакторы И.А. Бутенко, К.Э. Разлогов. 1988г. С. 37.

звучали более осторожные голоса против унификации условий эксперимента, когда в одинаковое положение ставятся солидный столичный и периферийный театры. Практика театрального эксперимента показала, что дирекция ряда театров не устояла перед искушением за счет уступок художественному качеству¹¹⁶.

В конце 80-х для всех без исключения государственных стационарных театрах страны, в целях повышения эффективности деятельности коллективов, обновления и укрепления театральных трупп по творческим и возрастным соображениям, Министерством культуры РСФСР была введена аттестация актеров. Проводимая руководством и членами художественного совета театра, она позволяла заключить с аттестованными актерами новый договор о работе на определенный срок или освободить от работы в данном коллективе.

Об эффективности данных мероприятий говорить сложно, как и в большинстве театральных коллективов, в Русском драматическом театре Бурятии аттестация по переизбранию на новый срок актеров негативно сказалась на творческом микроклимате коллектива, обострила существующие проблемы, в том числе между труппой и руководством театра.

Переход к рыночной экономике оказал неоднозначное влияние на сферу культуры и искусства, особенно театр. На первый план выдвинулась экономическая проблематика. По мере снижения темпов экономического роста, сменившегося в начале 90-х гг. кризисом, государству становилось все труднее поддерживать в социально-культурной сфере все то, что им было создано ранее. Все чаще стали высказывания о том, что «стационарирование» театров, сыгравшее когда-то положительную роль, сегодня становится тормозом для развития театрального дела. В дискуссиях о выходе из создавшегося положения были выражены разные предложения – от многообразия форм организации театральных организмов, до сокращения сети государственных театров. Российский театр входил в новые условия работы.

Начало 90-х в истории страны – переломное время во всех сферах. Распад СССР, вхождение России в рыночную экономику

¹¹⁶ Там же. С.38-39.

были достаточно трудными. В 1991 г. Совет Министров РСФСР принял комплекс решений по развитию культуры, в том числе театров. Намеченные изменения государственной политики в области театрального искусства включали: отказ от административного вмешательства в творческую жизнь театра и освобождение его от навязывания идеологического контроля. В положении «О принципах государственного финансирования государственных и муниципальных театров РСФСР» значилось создание необходимых условий для творческой деятельности театра, предотвращения его коммерциализации, полноценного художественного воплощения творческих замыслов коллектива, поддержания условий оплаты труда в театре на уровне, обеспечивающем достойное существование его работникам. Одной из действенных форм помощи театрам планировалось целевое финансирование на постановку спектаклей, целевые заказы на проведение гастролей, участие в фестивалях и смотрах ¹¹⁷. Однако провозглашенные в документах реформы в практическом осуществлении столкнулись с множеством проблем: не выделение на практике заявленных денежных средств, неподготовленность театральных руководителей к работе в новых условиях.

90-е гг. для профессионального искусства оказались временем трудных испытаний. При всем притом, что театры добились полной репертуарной свободы, экономической самостоятельности экспериментировать, возможности выхода на многие площадки мира, слова «кризис», «упадок» присутствовали почти в каждой статье, посвященной театру.

Ситуация складывающаяся в провинции была еще более драматичной чем в столице. Проблемы финансирования театров страны, приводили многих из них к творческому кризису. Каждый театр искал свои пути выхода из него. Период межвременья для России, когда «старые кумиры порушены, а новые не созданы», не мог не отразиться на творчестве коллективов Бурятии. В силу разных объективных и субъективных причин в 1990 г. с поста главного режиссера Русского драматического театра был вынужден уйти А.А. Бурков. Вскоре театр покинул режиссер Ю. Александров, а затем из

¹¹⁷ Там же С.62.

Улан-Удэ уехали режиссеры М. Хачатуров и А. Исаев, недолго проработавшие в театре.

Директор Русского драматического театра В. Невинский сначала с режиссерской коллегией, а потом с главным режиссером В. Шокуровым в своей репертуарной политике взяли курс на постановку «кассовых спектаклей», рассчитанных на массового зрителя. Однако данный выбор не всегда оправдывался высоким художественным результатом.

В 1991-1993 гг. интерес к театру резко упал. Одной из причин явилось снижение выпуска новых спектаклей. Если в сезоне 1991-1992 гг. коллектив сумел подготовить девять новых постановок, то в следующем году - пять премьер, в сезоне же 1993-1994 гг. - лишь три новых спектакля. Это спектакли «Искусство обольщать» Ж. Пуаре, «Забыть Герострата» Г. Горина, «Без вины виноватые» А. Островского.

Из репертуара прошлых сезонов в театре шли так называемые «кассовые спектакли» - легкие однотипные комедии «Невеста из Парижа» Б. Рацера, В. Константинова, «Без меня - меня женили» Ф. Креца, «Пожалуйста, продайте мне ... вашего мужа» М. Задорнова, «Иностраннный гость» А. Папаяна и постановка 1982 г. «Акселераты» Б. Ласкина. Подобная репертуарная политика театра, безусловно, влияла на творческое состояние труппы театра и на морально-психологический климат в коллективе.

Важными в творчестве театра в эти годы были постановки классической драматургии. Однако, по мнению критики, спектакли «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1993г.) режиссера А. Исаева и «Село Степанчиково и его обитатели» по роману Ф. Достоевского (1992г.) режиссера М. Хачатурова и художника В. Хлыбова открытый не принесли.

Главной слабостью обеих постановок было то, что они «замкнулись в историческом времени великих авторов, не соприкоснувшись с нашими сегодняшними болями, отсюда равнодушие зала к переживаниям героев, не шагнувших к нам из далей прошлого»¹¹⁸.

¹¹⁸ Найдакова В. Русский драматический: плюсы и минусы минувшего сезона // Бурятия. 1994. 7 июля.

Положительным моментом являлось то, что обе работы «встрянули» труппу, дали возможность исполнителям вновь испытать себя в сложном материале, выявили потенциал молодых и утвердили мастерство ведущих артистов.

Лучшие постановки привлекали не оригинальными режиссерскими интерпретациями, а исполнительским мастерством труппы, сохранившейся, несмотря на финансовые трудности и несвоевременную выплату заработной платы, которую коллектив, как и другие театры страны, не получал в начале 90-х гг. в течение нескольких месяцев.

Пытаясь выйти из сложной творческой ситуации в 1994 г., театр вновь обратился к драматургии А.Н. Островского, труппа Русского драматического театра была по-прежнему крепка внутренними ориентирами на правдивое реалистическое искусство, пусть в основе своей традиционное, психологически-бытовое. Свою приверженность традициям и одновременно гибкость театр продемонстрировал в постановке пьесы «Без вины виноватые», богатой мелодраматическим звучанием. В этом, прежде всего, была заслуга постановщика спектакля, заслуженного деятеля искусств России Н.Е. Логачева.

Несвоевременная и маленькая заработная плата, неудовлетворенность труппы репертуарной политикой и творческой атмосферой, выстраиваемой его административно-художественным руководством, стали причиной кризиса в Русском драматическом театре Бурятии. Подобные процессы проходили и в других творческих коллективах.

В 1994 г. произошла смена руководства во всех театрах республики, а также перемены в руководстве министерства культуры республики. С приходом в Русский драматический театр директора Людмилы Николаевны Намсараевой, хорошего менеджера и опытного профессионала, умеющего работать в «рыночных условиях», начался период творческого подъема. Постановка пьесы М. Булгакова «Кабала святош» (режиссер Н. Заряно, художник С. Панков) стала первой победой коллектива.

Художник и время, художник и власть - важнейшие для М. Булгакова проблемы, факты его трагической биографии и судьбы, писатель воплотил через столь же величественную и трагическую

судьбу великого французского комедиографа Жана Батиста Мольера. В постановке прочитывался созвучный и нашему времени смысл. В рецензии на спектакль «Кабала святош» во время гастролей в Иркутске в 1996 г., профессор Иркутского государственного университета Н. Тендитник отмечала, что «Улан-Удэнский театр находится в хорошей профессиональной форме, и ему по плечу овладение столь трудным драматургическим материалом»¹¹⁹.

Спектакль достойно представлял зрителю коллектив исполнителей: Г. И. Овчинников - король Людовик XIV, Г.Д. Шелкова - Мадлена, Д.Л. Панков - Лангранж. Безусловной удачей являлась работа засл. арт. России Ю.С. Серегина, сыгравшего роль Мольера.

В рецензии отмечалась хорошая постановочная культура театра, заслуга в создании «красивого и запоминающегося зрелища» старшего машиниста сцены М. Буркова, старшего бутафора Л. Панковой, старшего художника-декоратора заслуженного работника культуры Бурятии О. Павловой.

Обращение театра к жанру мюзикла и постановка «Вестсайдской истории» Л. Бернстайна (1995 г.) приглашенными режиссером М. Морейдо (г. Москва) и балетмейстером В. Катаевым (г. Санкт-Петербург) привлекла внимание зрителей, особенно молодежь.

Спектакль отличался яркими индивидуальностями, составившими хороший актерский ансамбль. Критика писала об исполнительнице роли Марии М. Ланиной. Скромное обаяние, сила страсти и высота духа - все доступно актрисе в этом спектакле. Ее героиня – как бы основной нерв мюзикла, обнажающего проблему расовой нетерпимости...»¹²⁰. Среди других отмечалась игра Ю. Роголева - в «мягкой и выразительной интерпретации роли Тони», одного из главных героев, О. Островской (Анита), а так же «очень уверенная работа» заслуженного артиста России Ю. Серегина в роли Дока.

Репертуар середины 90-х гг. определяла мировая классическая драматургия, Обращение к вневременным темам бытия человека и

¹¹⁹ Тендитник Н. Театр в мире двух великих сатириков // Советская молодежь (Иркутск). 1996. 7 июня.

¹²⁰ Беркович А. «Гартюф» ничуть не постарел // Советская молодежь. 1996. 10 июня.

общества для осмысления дня сегодняшнего – основа художественной программы главного режиссера театра в 1995-1997 годы Бориса Сергеевича Горбачевского. Он сумел не только улучшить творческое состояние, выстроить новый вектор движения театра в сторону русской и зарубежной классики, но и создать новую репертуарную афишу.

Два сезона работы труппы с трудоспособным и одаренным режиссером позволили коллективу интересно заявить о себе на II Международном фестивале русских драматических театров национальных республик в Йошкар-Оле (Республика Марий Эл) в 1995 г., на гастролях в Иркутске в 1996 г.

Среди лучших спектаклей 1995-1997 гг. был «Тартюф» Ж.Б. Мольера. На II Международном фестивале русских драматических театров национальных республик и стран СНГ в 1995 г Русский театр Бурятии, выступивший со спектаклем «Тартюф», был признан одним из интересно работающих коллективов.

Журнал «Театральная жизнь» писал тогда: «Герои поставленного Борисом Горбачевским «Тартюфа» словно сошли с картин А. Ватто и Ф. Буше. Длинные монологи, обращенные к публике Короля-Солнца, по воле режиссера превратились в прелестные миниатюры, полные действия и страсти. Здесь все живые и страстные натуры, все, кроме одного. Сам господин Тартюф, ханжа и лицемер, по замыслу режиссера всего лишь призрак и фантом»¹²¹.

Московские критики на обсуждении спектакля во время фестиваля отмечали высокий профессионализм режиссуры Б. Горбачевского, актуальное и бережное прочтение известного классического произведения, а также актерский ансамбль, мастерство Г. Овчинникова (Тартюф), Н. Тумановой (госпожа Пернель), Г. Харитоновой (Дорина), В. Барцайкина (Оргон), М. Ланиной (Эльмира), О. Островской (Марианна).

Обращаясь в 1996-1997 гг. к лучшим образцам русской и зарубежной классической драматургии, театр ставит пьесу «Чайка» А.П. Чехова и сценическую редакцию пьес А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Борис Годунов», объединенных в общую композицию.

¹²¹ Карпова Н. Мир вашему дому // Театральная жизнь. № 5. 1995. С.9.

Смелость и неординарность художественного решения Русского драматического театра им. Н.А. Бестужева - в слиянии трех пьес в единое действие под название «Смута». Самой значительной работой в спектакле был царь Федор Иоаннович в исполнении Ю. Роголева, признанного Союзом театральных деятелей республики лучшим актером 1996 г. Режиссер Б. Горбачевский вместе с талантливым актером создал образ доброго, беззащитного, набожного, далекого по своей внутренней сути от власти человека, волею судьбы вынужденного править. Крупный образ боярина Ивана Петровича Шуйского был создан народным артистом России И.В. Юхневичем. Трагически прозвучала роль царицы-бунтарки Марии Нагой в исполнении народной артистки России Н.К. Тумановой.

Сложный режиссерский замысел, соединивший в единое целое актерское исполнение, мизансценический рисунок, музыкально и световое решение, воплотился в масштабное сценическое полотно. Этому способствовало и сценографическое решение спектакля художником С. Панковым.

Новое обращение к сложнейшей драматургии Чехова было встречено публикой с большим интересом, но вызвало разную оценку критиков. Положительно оцененный местными критиками В. Найдаковой, А. Политовым, Е. Дележа, спектакль «Чайка» А.П. Чехова получил критический отзыв театроведа И. Мягковой (г. Москва). Вместе с тем, на гастролях Русского театра в Иркутске (1996 г.) успешно принятая зрителями «Чайка» нашла положительные отзывы и на страницах иркутской печати.

Спектакль Бориса Горбачевского воссоздавал для зрителей, неспешные ритмы загадочной пьесы, он волновал не отдельными актерскими работами, а целостным действием, тонко созданным режиссером и художником, оригинальностью прочтения пьесы, трактовка которой не противоречит ни одному слову Чехова, и так же полна двойственности, неуловимости, неустойчивости, «дуализма любви и безысходности»¹²².

«Режиссер вместе с художником В. Бройко вводили зрителей в мир чудный и чарующий ... Тщательно и с любовью воссозданные

¹²² Констанова Т. Молодое вино надежды // Восточно-Сибирская правда. 1996. 1 июня.

сценические костюмы прошлого века были органичны в декорациях спектакля. Спектакль был пронизан высокой театральной эстетикой» - таковы отзывы о спектакле театра журналистом А. Семеновым¹²³.

В поисках новых форм театр открыл в 1996 г. малую сцену – «театр в кафе». Первой постановкой этого нового направления стал спектакль «Последний пылко влюбленный» Н. Саймона. Малая сцена – это и новая форма общения со зрителями, и новые возможности для раскрытия потенциала труппы.

Бродвейскую комедию с героем, решившим через 23 года супружеской жизни испытать новые ощущения с другими женщинами, режиссер превратил в спектакль, где комедия и драма, смех и лирика сплелись в тончайшую нить человеческих эмоций об ушедшей молодости, и желании чувств романтической любви.

Точно и тонко психологически простроенная режиссером и проживаемая актерами «вязь» сцен, ностальгические ритмы музыки, сопричастность с героями действия делали их близкими и понятными люди.

Б. Горбачевскому удалось по новому раскрыть глубокий драматический талант народного артиста Бурятии Г.И. Овчинникова. Тема одиночества, нереализованных возможностей, несостоявшейся судьбы, впервые прозвучавшая в этом спектакле, была сыграна актером удивительно тонко и глубоко.

Самым сильным впечатлением для зрителей в спектакле стала «изломанная, то взвизгивающая, то переходящая на шепот Бобби», замечательно сыгранная актрисой Н. Рагулиной¹²⁴. В превосходной степени зрители и пресса говорили об игре Н. Тумановой, Г. Шелковой, Г. Харитоновой¹²⁵.

Гастроли театра в Иркутске в 1996 г. - особая страница в истории коллектива. Их важность заключалась в том, что театр через семь лет вновь возобновил гастрольные поездки, и успешно выступил с солидной афишей полномасштабных спектаклей в городе с давними театральными традициями. Работы коллектива привлекли внимание

¹²³ Семенов А. Пятнадцать вечеров // Правда Бурятии. 1996. 28 июня.

¹²⁴ Глашин В. Русская тоска стопроцентного американца // Культура. 1996. 16 марта.

¹²⁵ Вадимиров В. Бестужевцы, наши бижайшие соседи, перставшие быть незнакомцами // Бурятия. 1996. 20 августа.

вице-президента американского фонда «Эрроу» Л. Склочинни и иркутского драматурга Н. Матхановой, предложившими дирекции Русского драматического театра осуществить российско-американский проект и выступить в штатах Калифорния и Орегон США (1998 г.) с двумя специально для этого поставленными спектаклями «Из Америки с любовью» и «Шаманские сновидения».

Выступления артистов из Бурятии тепло приняли американские зрители, которым, безусловно, и, прежде всего, был интересен самобытный материал «Шаманских сновидений» Н. Матхановой. В основу постановки легли бурятские легенды. Созданный фантазией талантливого балетмейстера Н. Дугар-Жабон и режиссера А. Баскакова, спектакль привлекал экспериментом, попыткой соединить музыкально-пластическое действие с текстовой основой в исполнении драматических актеров.

История любви американца и русской женщины в годы холодной войны, их желание быть вместе, победившее государственные препоны, но не болезнь, с броским названием «Из Америки с любовью», привлекла американских зрителей, как и русских артистов, своей человечностью и простотой.

В репертуаре театра в 1997-1998 гг. преобладала классика. Эта политика обращения к сложной для постановки классической драматургии не всегда находила понимание среди части актеров, привыкших играть большей частью бытовой, «кассовый» материал. Трудности выхода труппы из кризиса творческого состояния, в котором она пребывала к середине 90-х, напряженный ритм работы, связанный с необходимостью в короткий период почти полного обновления афиши, и вместе с тем, финансовые проблемы (задержка зарплаты, низкий уровень оплаты труда) происходившие в стране - все эти факторы обостряли атмосферу в коллективе.

Вместе с тем, интенсивная деятельность театра позволила заговорить о его творческом взлете. Многочисленные отзывы критики, театральной общественности республики, и тех городов, где театр показывал свои спектакли, явились подтверждением верности проводимого ими пути. Грамотный менеджмент директора Л. Намсараевой способствовал увеличению посещаемости и доходов театра, улучшению его материальной базы. Однако по-прежнему

низкая заработная плата и проблемы бытового устройства осложняли работу коллектива. Отъезд Горбачевского по этим причинам, безусловно, сказался на творчестве театра постепенным снижением достигнутых за два года позиций, хотя следующий сезон 1997-1998 гг. еще нес ритм работы, заданный Горбачевским, а поставленные им спектакли еще нескольких сезонов составляли основу репертуарной афиши.

Поставленный спектакль «Поминальная молитва» Г. Горина в 1997 г. имел огромный успех. Новый главный режиссер Л.Н. Титов, крепкий и опытный режиссер сумел увлечь новой работой коллектив.

История Тевье-молочника «заставила зрительный зал в течение нескольких часов испытать сладостное чувство сопереживания чужой любви, чужому страданию и горю»¹²⁶. Эта премьера открыла зрителям не только замечательную драматургию, но и замечательное чутье директора Л. Намсараевой, которая не побоялась остановиться на пьесе, известной в стране громкими постановками с громкими именами.

Спектакль вновь открыл «золотой» актерский состав театра. Отмечая великолепное мастерство Н. Тумановой в роли Голды, критики сопоставляли ее с высоким исполнительским уровнем другой работы - с ее Медеей, ставшей этапной работой в творчестве актрисы. Актриса потрясала глубиной трагического накала в кульминационной сцене роли ухода из жизни Голды, передавшей жизнь родившейся внучке. Столь же интересна роль Голды в исполнении Г. Шелковой. Ее Голда мягче, но так же по-женски мудра и обаятельна, столь же драматично, но по своему глубоко звучал ее кульминационный монолог.

Серьезными этапными работами стали роль Тевье-молочника для Сергея Рыжова и Лейзера - для Сергея Леонидовича Панкова. В роли Лейзера-мясника Панков старший нашел удивительное сочетание эксцентрики и лиризма. Удачей постановки стало сценографическое решение художника Е. Будажаповой - образ дома и устремленных из него вверх ветвей дерева жизни семьи, чьи корни вросли в эту родную для всех наций землю, а верхушки тянутся к свету добра, вызывал острое щемящее чувство. Высокой оценкой была отмечена игра Л.

¹²⁶ Кожевникова О. Оптимистическая трагедия // Пятница. 1997. 16 октября.

Панкова (Менахем-Мендл), который виртуозно продемонстрировал свои способности, легко и грациозно живя на сцене.

В рецензии на спектакль журналист О. Кожевникова писала: «Исполненная жизнелюбия и трагизма, любви и мудрости, в нас сегодняшних она отзывается главным: жизнь народа выше всех политических бурь и национальных завихрений. Чертой оседлости не разъять души людей, живущих рядом испокон веков»¹²⁷. «Поминальная молитва» вошла в число редких спектаклей, сохраняющихся в репертуаре более семи лет, его по-прежнему любят актеры и зрители, каждый раз сопереживая истории ее героев как свою.

Новое обращение к творчеству С.Л. Лобозерова возродило содружество коллектива с известным драматургом и земляком. Постановка в 1997 г. комедии «Семейный портрет глазами постороннего» Л. Титовым пользовалась оживленным интересом зрителей, но не стала большой удачей коллектива. Передав внешнюю фабулу с ее комизмом и абсурдностью ситуации, чудаковатость героев пьесы, режиссер не сумел до конца раскрыть глубинные мотивы конфликта пьесы, оказавшейся не близкой по духу ее постановщику. Однако захватывала игра актеров, чувствовалась их любовь к автору и его произведениям.

В 1998 г. в театре снова произошли перемены, была переведена в Бурятский академический театр оперы и балета директор Л.Н. Намсараева. Начало 70-го юбилейного сезона коллектив встретил в ситуации растерянности: конфликт Титова с администрацией театра и министерством культуры и последовавший его отъезд оставили труппу в состоянии временной неопределенности.

Конец 1990-х гг. – сложнейшее время для отечественной сцены. Время испытывало на излом саму идею «театра-храма», «кроме этого внутреннего убеждения, его «обвал» стал едва ли не важнейшим внутренним итогом театрального века» - так оценивал состояние театра А.М. Смелянский. «В условиях рынка «стоимость» театра как

¹²⁷ Там же.

социального института резко упала...»¹²⁸. Понижение статуса происходило во всех видах духовной деятельности. В сотни раз сократились тиражи газет, книг и журналов, система государственной дотации перестала покрывать даже половину расходов театра, пытаясь выжить, театры стали устраивать у себя казино, ночные клубы, проводить молодежные дискотеки. Эти процессы происходили и в столице, и в провинции.

Конец XX века прошел под сильнейшим влиянием классики. Трудно поддававшаяся сценической обработке новая жизнь легко укладывалась в рамки классических сюжетов. А.Н. Островский стал одним из самых репертуарных в новой Москве»¹²⁹. В конце 90-х Русский театр Бурятии, тоже ставит Островского. Его пьеса «Свои люди - сочтемся» (режиссер Г. Эджибия, г. Москва) привлекала актуальностью темы, узнаваемостью типических характеров. Театр эпохи первоначального накопления вписывал в истории современного театра появление нового человеческого типа - «нового русского».

В 1998 г. театр возглавил, приглашенный из Иркутска молодой режиссер А.И. Штейнер, а спустя два месяца директором театра был назначен одаренный и опытный руководитель П.Г. Степанов. Им удалось в короткий период подготовить новую работу и достойно отметить юбилей коллектива.

Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева отметил 70-летие новой постановкой «На дне» М. Горького (1999 г.), показавшей возможности нового главного режиссера и директора и умение труппы мобилизовать силы в сложные критические моменты. Премьера «На дне» была единодушно принята и зрителями, и критикой. Спектакль, созданный на стыке веков и тысячелетий - это попытка иного «прочтения» известного хрестоматийного произведения М. Горького.

Пьеса, написанная в 1902 г., долго интерпретировалась как обличение царизма в дореволюционной России. Постановка А. Штейнера - притча о Правде и Лжи, раздумье, что есть Человек, притча о покаянии и любви к ближнему. Спектакль, как и пьеса, не

¹²⁸ Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.:Артист. Режиссер. Театр, 1999. С.195-196.

¹²⁹ Там же. С.197.

давал готовых решений, но призывал каждого из зрителей к размышлению, «пробуждая личность, его энергию, волю к самопознанию.

«Интересно задуманный спектакль был уверенно воплощен как современная, а скорее всевечная драма жизни, в которой сталкиваются мощные и непримиримые характеры, трагические судьбы, многозначительные отношения и идеи», - писал о спектакле В. Калиш (г. Москва). Критик отмечал, что «трактовка А. Штейнера может рассматриваться как одна из самых конфликтных и трагедийных в нынешней истории этой горьковской пьесы, поставившей в центр ожесточенной полемики самую суть человека. В спектакле театра гуманизм атакован решительным напором бесчеловечности, иногда доходящей едва ли до прямого фашизма, и такой масштаб драмы только подчеркивает жизненность старой пьесы»¹³⁰.

Опорой режиссерского решения служили в спектакле Барон – Д. Панков, Актер – О. Петелин и особенно неожиданный Сатин – Ю. Роголев. Все остальные персонажи являли собой некий средний срез жизни, в недрах которой вызревают трагические взлеты и падения основных фигур спектакля. Спектакль, вошедший в историю театра как этапная работа, был любим и улан-удэнскими зрителями, и самими актерами. В актерском ансамбле спектакля интересно раскрылись Г. Овчинников (Медведев), В. Барцайкин (Костылев), В. Перевалов (Лука), О. Островская (Василиса), С. Васильев (Васька Пепел) и др.

Нетрадиционный образ спектакля был создан и сценографом В.Бройко, который «приоткрыл в пространстве ночлежки очертания более широкого мира»¹³¹.

После показа спектакля «На дне» на IV Международном фестивале русских драматических театров национальных республик и стран СНГ в Йошкар-Оле в 2000 г. критик Н. Карпова дала высокую оценку новой работе Русского театра им. Н.А. Бестужева. Она говорила, что и «Гартюф», показанный Б. Горбачевским (1995г.) и

¹³⁰ Калиш В. Фестиваль принял, одобрил, выразил надежду... // Центральная газета. 2001. 28 марта

¹³¹ Там же.

«На дне» А. Штейнера были украшением фестиваля, и каждый раз успех был беспорным¹³². В числе лучших выступлений, коллектив театра из Бурятии был награжден Министерством культуры России и международной ассоциацией русских театров дипломом «За большой вклад в развитие русской национальной культуры».

Спектакль «На дне», признанный Союзом театральных деятелей Бурятии «Лучшим спектаклем года», получил хорошие отзывы общественности во время показа в рамках юбилейных мероприятий Иркутского академического театра драмы им. Н. Охлопкова, посвященного его 150-летию (2000 г.).

Поставленные к 200-летию великого поэта А.С. Пушкина «Маленькие трагедии» (2000г.) были тоже отмечены Союзом театральных деятелей Бурятии как лучший спектакль года. Спектакль привлекал режиссерским и сценографическим замыслом А. Штейнера и В. Бройко.

«Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы» - в постановке были объединены предлагаемыми обстоятельствами, выстроенными им на сцене. На площади города охваченного чумой пировали и веселились бродячие комедианты, развлекая театральными представлениями, заканчивающиеся отнюдь не весело. Истории о грехах человеческих на фоне задника, с изображением черной космической воронки всевидящего негаснущего ока в центре вселенной, читались как напоминание о близящейся гибели и необходимости покаяния.

Обращение А. Штейнера к сложнейшей пушкинской драматургии, еще раз подтверждало, что «литературное произведение к режиссеру-постановщику может поворачиваться разными гранями. Оно становится либо предметом точного сценического воссоздания, либо по преимуществу толчком, стимулом, «катализатором» собственного театрального творчества. И каждая из этих ситуаций для сценического искусства по-своему перспективна и плодотворна»¹³³.

После просмотра спектакля М. Дмитриевская и Е. Тропп, известные критики из Санкт-Петербурга, писали: «Интересно

¹³² Гончикова Н. Ниже ватерлинии не опускаться // Бурятия 2002. 16 апреля.

¹³³ Хализеев В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство.1978. С.225.

задуманный по режиссерскому замыслу и сценографическому решению спектакль имел компромиссное актерское распределение»¹³⁴. Однако встреча со сложнейшей драматургией, работа над пушкинским стихотворным текстом для актеров-участников постановки была важна, прежде всего, своим процессом, а не результатом.

Ситуация сложившаяся с русскими театрами в эти годы в Абакане, Кызыле, Сыктывкаре, Йошкар-Оле была сложной. Тем большее уважение вызывает поиск театра, стремившегося в трудных условиях рыночной экономики не просто выживать, но жить полноценной творческой жизнью. Русский театр Бурятии в сравнении с другими русскими театрами, работавшими в национальных, бывших автономных республиках страны, по мнению московского критика Н. Карповой побывавшей в Улан-Удэ, жил и работал «полноценной, плодотворной, естественной ежедневной жизнью», в которой были и середина, и взлеты. Среди просмотренных спектаклей критик выделила прежде всего постановку «Маленьких трагедий», подытоживая свой анализ словами, что в каждодневной жизнедеятельности коллектива важнее «ватерлиния, ниже которой не опускается театр»¹³⁵.

Следуя принципу прежних лидеров советского театра - современный театр обязан соединить, сплавить воедино школу с праздником, мудрость с развлечением, урок со зрелищем - театр выстраивал свой репертуар. Репертуарная афиша этого периода включала спектакли: «Кадриль» В. Гуркина, «Пока она умирала» Н. Птушкиной, «Соловьиная ночь» В. Ежова, «Скандалное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун» Д. Пристли, «Делец» А. Толстого, «Эзоп» Г. Фигейредо, «Любовью не шутят» А. де Мюссе, «Дядюшкин сон» по Ф. Достоевскому. Спектакли эти неравнозначны по художественному уровню, были и неудачи, но каждый из них стал попыткой театра освоения нового театрального «пространства» и новой творческой высоты. Они находили отклик у зрителей, и на гастролях, и на сцене родного театра. Хотя отсутствие

¹³⁴ Дмитриевская М., Троп Е. Навстречу утренней заре – по Ангаре, по Ангаре...

// Петербургский театральный журнал. №27. 2002, С. 88.

¹³⁵ Гончикова Н. Ниже ватерлинии не опускаться // Бурятия 2002. 16 апреля.

опыта художественного руководства, конечно же, сказывалось при формировании Штейнером творческой программы театра и его репертуарной политики.

Постановка новой лобозеровской комедии «Семейный портрет с дензнаками» вызвала немало дискуссий, как в период выпуска спектакля, так и в дальнейшем. Суть их, на наш взгляд, заключалась в том, что режиссер А. Штейнер, к сожалению, не сумел найти «ключ» к раскрытию пьесы, на первый взгляд простой в решении, бытовой и одновременно условной ситуации, с ее комизмом и глубинным драматическим смыслом. Лакированным и условно-театральным было и сценическое оформление В. Бройко.

Одной из последних работ А. Штейнера в Улан-Удэ стал «Дядюшкин сон» по Ф.М. Достоевскому. В числе 15 спектакль был показан на III театральном фестивале «Сибирский транзит» в Омске в 2003 г. Рекомендованный для участия в фестивале «Дядюшкин сон» получил благожелательную оценку критиков из Санкт-Петербурга Е. Тропп и Е. Миненко¹³⁶. Их рецензия о спектакле была помещена на страницы солидного Санкт-Петербургского театрального журнала. Вместе с тем во время обсуждения фестивального показа он был резко раскритикован.

Резкую критику вызвала игра актеров, и режиссерская трактовка образов Марии Александровны, Мозглякова, Зиночки. Критики отмечали, что даже хорошие режиссерские приемы, как например «замечательные находки с зеркалами», слишком много эксплуатировались и мотив «двойничества» терялся в иных значениях. Лучшей актерской работой в спектакле была признана роль князя К. народным артистом России С.Л. Панковым¹³⁷. Были так же отмечены актеры: Г. Шелкова (Софья Петровна) и В. Перевалов (муж Марьи Александровны), который «точно попал в жанр». Игра этих актеров всегда вызывала живую реакцию зрителей, доброжелательно относившихся к театру, переживавшему сложные времена.

Помимо участия в фестивалях театр стремился осуществлять

¹³⁶ Миненко Е. Королевство кривых зеркал // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32. С. 106-107.

¹³⁷ Протокол обсуждения спектакля «Дядюшкин сон» на фестивале «Сибирский транзит». 2003.

гастрольную деятельность, за последние годы дважды выезжал на гастроли – в Хабаровск (1999 г.) и Хакасию (2002 г.). Спектакли «бестужевцев» получили теплый зрительский прием и отзывы в прессе. Большим интересом хабаровчан и абаканцев, прежде всего, пользовались «Поминальная молитва» Г. Горина и «На дне» М. Горького... Особое внимание у зрителей вызвали спектакли по пьесам С. Лобозерова «Семейный портрет глазами постороннего», показанный в Хабаровске и «Семейный портрет с дензнаками», привезенный в Абакан.

В течение пяти лет театр продолжал работу в освоении разных форм сценического пространства и взаимоотношений со зрителем. Продолжением эксперимента на малой сцене стали спектакли «На одно лицо» (2000 г., режиссер Р. Маркин) и «Свободная пара» Д. Фо, Ф. Рапе (2003 г., режиссер С. Болдырев).

С 1995 г. для школьников театром была возрождена традиция университета искусств 80-х гг., в которую он стремился внести «новое дыхание». Деятельность коллектива по повышению театральной культуры зрителей, нашла поддержку у педагогов, городской интеллигенции, по-прежнему видящей одной из важнейших задач сценического искусства – воспитательную.

С конца 90-х гг. веянием времени стал выход театра за рамки функционирования как театрально-зрелищного предприятия. Республиканский драматический театр им. Н.А. Бестужева в течение многих лет театр отмечает праздник масленицы. С 2001 г. организует Рождественские и Пасхальные праздники. Рождественские и пасхальные представления, праздничные молебны, выступления артистов театра, студентов академии культуры и искусства, чаепитие вошли в программу празднеств, и нашли в душе их участников отклик.

На наш взгляд закономерной стала и другая инициатива Русского драматического. В 1999 г. по инициативе энергичного директора театра П.Г. Степанова была возрождена старинная дореволюционная традиция бенефисов, кассовый сбор от которого шел бенефицианту. Эта акция как признание творческих заслуг ведущих артистов получила поддержку и одобрение и коллектива, и зрителей. Состоялись бенефисы народного артиста Бурятии Г.И. Овчинникова,

народной артистки России К.Т. Никулиной, молодых актеров Ю. Роголева и О. Петелина. Первой подобной акцией в стране стало проведение «бестужевцами» бенефиса драматурга С.Л. Лобозерова, как дань уважения таланта автора и его вклада в развитие театра.

Проведением бенефисов дирекция и художественное руководство театра не только популяризировали творчество ведущих актеров, но и находили пути и способы восполнить хотя бы в небольшой степени финансовые трудности, которые испытывают все артисты в связи низкой заработной платой, как и большая часть театральных деятелей страны. Многолетние, более 25 лет, проблемы отсутствия у коллектива своего здания влияли и на категорию театра, согласно которой формировалось штатное расписание и выделялось финансирование. Несмотря на хорошее творческое состояние театра, и тот факт, что заработная плата стала регулярно выплачиваться, фонд заработной платы не позволял обеспечить артистам достойную оплату труда, что вновь стало негативно влиять на кадровую стабильность коллектива. Столь же сложная ситуация была и с обеспечением жилья. В результате чего, ушли из театра одаренные актеры Ю. Роголев, Н. Рагулина, А. Архипов, М. Попова, В. Костин и др.

В конце 90-х гг. перед театром встала сложная проблема пополнения труппы молодыми артистами, так как в новых социально - рыночных условиях ушла система распределения в театры выпускников учебных театральных заведений, которая широко использовалась в советский период. С целью решения этой проблемы руководством театра была набрана актерская студия для обучения в Восточно-Сибирской академии культуры и искусств. Не менее острой является и проблема среднего поколения труппы, решавшаяся ранее за счет приглашения опытных актеров из других городов.

Сезон 2002-2003 гг. для театра оказался сложным в связи с уходом А.И. Штейнера с поста главного режиссера. Сотрудничество с театром маститого режиссера С.Г. Болдырева оказалось кратковременным. Первая его постановка в Улан-Удэ пьесы «Мария Стюарт» Ф. Шиллера встретила горячую поддержку труппы, внимание зрителей и «прохладные» отзывы критики. Московские театроведы И. Мягкова и О. Галахова прежде всего критически высказались по поводу режиссерского прочтения знаменитой

шиллеровской трагедии и неровности игры молодых актер-участников спектакля, вместе с тем однозначно отметили высокий уровень исполнения главных героинь актрисами Н. Тумановой – Елизавета Английская и М. Ланиной – Мария Стюарт. Непреложный закон сцены - кто бы ни был твой герой, необходим подлинный темперамент, высокий накал чувств, чтобы зритель напряженно следил за его судьбой - удавалось нести лишь опытным мастерам.

Добротню сделанные, но средние по художественному уровню спектакли «Женитьба» Н. Гоголя (режиссер С. Болдырев) и «Странная миссис Сэвидж» Д. Патрика (режиссер Г. Крук) на наш взгляд свидетельствовали, что труппе необходим постоянный творческий лидер со своей художественной программой. Без такого лидера театр теряет свои позиции. Эти спектакли решали разные необходимые, но локальные задачи театра-дома, каким все время своего существования был Русский драматический. В разные периоды истории страны он решал задачу воспитания и просвещения, будь то советской идеологии или в пост советский период, приобщения зрителя к мировым художественным ценностям, где русская культура как часть единого целого в познании мира, человека и общества.

75-летний юбилей Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева отметил новыми спектаклями, принятыми весьма доброжелательно. Зрительский успех комедии Р.Куни «Он, она, окно, покойник» Р. Куни, поставленной новым молодым режиссером Е. Зайдом накануне юбилея возглавившим коллектив, подтверждал устойчивость позиций коллектива, способного решать проблемы в сложный период работы в условиях рыночной экономики. Премьеры сезона 2004-2005 гг. – «С любимыми не расставайтесь» А. Володина, «Василий Теркин» А. Твардовского (постановка Е. Зайда) еще требует своего осмысления. Важным является то, что коллектив включает в свой репертуар и добротную современную драматургию, и классику – «Мирандолина» К. Гольдони (режиссер Р. Фазлеев), «Вишневый сад» А. Чехова (режиссер С. Болдырев).

В последнее десятилетие творческую стабильность театра обеспечивал, прежде всего, основной состав труппы, стойко переносивший все трудности, связанные и со сменой административно-творческого руководства, и с финансированием

театра. В когорте мастеров народные артисты России С. Панков, Г. Шелкова, Н. Туманова, заслуженные артисты России Л. Архипова, В. Барцайкин, С. Рыжов, народные артисты Бурятии Г. Харитонов, Д. Панков, М. Ланина, заслуженные артисты Бурятии И. Бабченко, О. Петелин, С. Васильев. Новый импульс в творческую жизнь коллектива вносит молодое поколение – А. Зайцева, Е. Аешин, А. Ахтямов, В. Трунов, Е. Овчинников. Сохраняя верность сложившимся традициям русского сценического искусства, и продолжая творческий поиск новых путей, театр откликается на происходившие в жизни страны общественные перемены, наполняет художественное пространство сцены новыми идеями, образами, представляя перед зрителем то зеркалом, то увеличительным стеклом.

Выводы. История Республиканского Русского драматического театра 1950-х - 2004 гг. была полна многими знаменательными и драматическими событиями. Стабилизация организационно-творческой жизни коллектива совпала с периодом «оттепели» в стране. 60-е – начало 70-х гг. для театра - период зрелости, достижения значительных результатов в лучших работах коллектива, получивших общественное внимание не только местной, но и московской критики. Анализируя деятельность театра необходимо отметить, как значительно повысилась его театральная культура. Возглавлявшие в эти годы театр опытные и талантливые режиссеры-лидеры И.И. Прохонов, К.А. Петров, А.Д. Никитин создавали в коллективе творческую стабильность. Крепкая по составу труппа состояла из одаренных и сильных актеров-индивидуальностей. Получив от Г.А. Иофина коллектив с единым пониманием творческих процессов, Прохонов, а затем Петров и Никитин продолжили накапливать актерский потенциал. Это нашло выражение в этапных спектаклях «Гамлет» (1964), «Семья» (1970), «Поднятая целина»(1970), ставших заметными явлениями в театральной жизни республики, об этом свидетельствовали рецензии критиков, в том числе и московских, а так же многочисленные отзывы зрителей того периода.

Разнообразная афиша отражала репертуарные тенденции театра 60-х гг. Лучшие спектакли сочетали в себе психологизм реалистической школы и интересные режиссерские и художественно-

постановочные решения, и даже средние спектакли отличались достаточно крепким уровнем работы постановочных цехов, пусть отдельными хорошими актерскими работами. В эти годы, как и в конце 50-х гг., спектакли и ведущие актеры Русского драматического театра пользовались большим успехом у зрителей. Наряду с Бурятским театром оперы и балета и Бурятским театром драмы Русский драматический театр не раз оказывался в центре внимания культурной жизни республики.

Основу репертуара театра в 1950-1970-е гг. составляла современная драматургия, отображавшая время и его героев. Интересными были постановки произведений русской и зарубежной классики. Развитие лучших традиций русского театра отражали постановки пьес А. Островского, М. Горького, А. Чехова. В 1970-е гг. обращение к художественной прозе Ч. Айтматова. В. Шукшина, Б. Васильева, В. Распутина обогатило театральную афишу коллектива, так же как и западная драма Б. Брехта и Т. Уильямса.

Драматические события, связанные с потерей собственного здания в результате пожара, осложнили жизнь театра. Снижение уровня достигнутых творческих позиций к началу 70-х гг. коллективу удалось преодолеть в результате усилий тех, кто продолжал работать в предоставленном помещении учебного театра Восточно-Сибирского института культуры, приспособив его до необходимых условий. В результате Республиканский русский драматический театр Бурятии достойно встретил свой 50-летний юбилей. В начале 1980-х гг., предвещающих перестройку, театр обращается к творчеству бурятских писателей И. Калашникову, В. Митыпову, С. Лобозерову позволило критике и зрителям уже тогда заговорить о самобытности репертуара. В 70-80-е гг. Русский театр много и довольно успешно гастролирует.

Современный период истории, охватывающий 1985 г. до сегодняшнего дня сложен и многообразен. Перестройка в жизни страны, встреченная значительной частью общества положительно, оказала влияние и на театральные процессы, начавшиеся во второй половине 1980-х гг. Снятие цензуры, постановка запретных тем и ранее запрещенных произведений, эксперименты, связанные с обновлением накопившихся проблем в творческо-организационной жизни театров страны, коснулись и Русского театра Бурятии.

Творческий успех на гастролях в Москве в 1988 г. казалось бы, внушал оптимизм. Однако начавшийся после распада СССР переход России к рынку ухудшил не только экономическое, но и творческое положение театра, как и всех учреждений культуры и искусства страны. Пытаясь выжить в начале 1990-х, в выборе репертуара предпочтение отдавалось «кассовым спектаклям» рассчитанным на невзыскательные вкусы массового зрителя.

Период творческого упадка сменился подъемом и новым возвращением в театр интеллигентной публики, внимание которой привлекла художественная программа театра, в ее основу вошла русская и зарубежная классика, обращавшаяся к общечеловеческим ценностям. Во второй половине 1990-х и начале 2000-х гг. театр вновь возрождает гастроли, участвует в международных и всероссийских фестивалях и проектах, заявляя о себе как о театре с большим потенциалом. Работа в рыночных условиях, когда театр вынужден сам изыскивать финансовые и материальные средства на постановочные расходы и проведение гастролей налагает особую ответственность на руководство театра, предъявляя новые требования менеджмента к директору и формированию художественной программы коллектива к главному режиссеру. Государственный Русский драматический театр имени декабриста Н.А. Бестужева, стремится и в новых сложных условиях сохранять традиции русского сценического искусства, заложенные многими поколениями театральных деятелей на бурятской земле, занимает значительное место в культурной жизни республики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования мы можем заключить, что Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева на протяжении периода более чем 75-летней деятельности осуществлял важнейшую культурную коммуникативную миссию – полифункциональный диалог с обществом.

Автор диссертации пришел к выводу, что процессы формирования театральной культуры, становления и развития профессионального сценического искусства в Бурятии представляют собой сложное и достаточно закономерное явление. Вместе с тем оно имеет свои своеобразные черты, отражающие региональные особенности социально-политической и культурной жизни.

Рассмотрение предпосылок возникновения театра в Верхнеудинске (ныне Улан-Удэ) выявило закономерность формирования этого явления городской культуры, характерного для провинции России XIX в. Исследование показало, что путь становления театральной культуры от любительского театра до профессионального проходил в два этапа: (XIX в. - 1917 г.) и (1917-1928 гг.).

Выявление факторов, повлиявших на развитие театральной жизни в дореволюционный период, позволило проследить тенденции и своеобразие социокультурных процессов:

- зарождение основ русской культуры связано с литературно-музыкальной деятельностью декабристов, оказавшихся на поселении в Забайкалье;

- возникновение театральной культуры происходило в более позднее время, чем в соседних губернских и областных центрах; определялось медленным развитием городской культуры уездного по статусу города Верхнеудинска, его малочисленностью и особенностями социального состава населения, а также наличием небольшого числа социокультурных учреждений

- процесс зарождения и формирования театральной культуры включил в себя как появление любительского театра, так и посещение Верхнеудинска отдельными профессиональными артистами, а затем небольшими гастролирующими труппами;

- создание любительских драматических кружков было связано с благотворительной и просветительской деятельностью небольшого числа местной интеллигенции (1880-е гг.);

- просветительские задачи определяли особенность выбираемого репертуара, достаточно пестрого, отражающего как возможности артистов, так и запросы зрительской аудитории, интересы которой был в первое десятилетие XX в. уже достаточно устойчивыми.

Исследование динамики театральных процессов дореволюционного периода отечественной истории показало количественные и качественные изменения – от первых любительских спектаклей до регулярно действующего клуба «любителей драматического искусства», от редких посещений отдельных исполнителей до постоянных, хотя и не частых посещений гастрольных профессиональных трупп.

Резюмируя выше изложенное, автор находит подтверждение положению о том, что возникновение театральной культуры и любительского театра - закономерное явление культурной жизни Верхнеудинска, одного из небольших городов российской провинции XIX – начала XX вв.

Процессы формирования театральной культуры в 1917-1928 гг. обусловлены политикой советской власти и программой «культурной революции». Новые социально-экономические факторы оказали влияние на динамику развития города и края. Изменение статуса Верхнеудинска, ставшего столицей созданной Бурят-Монгольской автономной республики (1923 г.) способствовало увеличению бюджетного финансирования, ускорению темпов экономического развития, увеличению численности населения. Открытие достаточно разветвленной сети клубов с самодеятельными кружками влияло на оживление культурной жизни Верхнеудинска. Самодеятельные спектакли местных драмкружков и регулярные гастрольные профессиональных и полупрофессиональных коллективов с разного художественного уровня репертуаром способствовали приобщению жителей молодой национальной республики к сценическому искусству и сыграли немаловажную роль в воспитании художественного вкуса публики.

Возросшие потребности жителей и задачи развития бурятского

национального искусства, в том числе национального театра, а также отсутствие необходимых для их решения подготовленных кадров потребовали привлечения специалистов из Москвы и городов центральной части страны к деятельности по открытию студий для обучения исполнителей музыкального и театрального искусства. Важным моментом в культурной жизни республики стало открытие в Верхнеудинске Городского театра (1928 г.) с приглашением профессиональной русской труппы. Таким коллективом стал Московский передвижной Оргтеатр, сыгравший историческую роль не только в рождении первого профессионального театра Бурятии, которым является Русский драматический театр. Оргтеатром были заложены основы театрального дела в республике, открыт Бурятский театр драмы (1932 г.), создан устойчивый интерес зрителей к сценическому искусству.

Анализ репертуара и спектаклей Московского Оргтеатра позволил выявить своеобразие художественной программы и творческого метода. Театр, представлявший «левое» направление в искусстве, обращавшийся к постановке «малых форм» и «диалектических представлений» из репертуара театров рабочей молодежи, в конце 20-х - начале 30-х гг. перешел к созданию спектаклей в традиционных формах реалистического искусства. Изменение модели театра от многообразия к единообразию репертуара и творческого метода - таков вектор развития советского искусства, частью которого был и Московский Оргтеатр, в 20-е – начале 30-х гг.

Динамика становления и развития театра как многоуровневой системы со сложной структурой, интегрирующей в себе производство, потребление и создание духовных ценностей, определялась факторами внешнего и внутреннего порядка.

Становление Русского драматического театра Бурятии проходило, в основном, в условиях укрепления и расцвета тоталитарной системы советского государства (1930-е – начало 1950-х гг.). Проанализировав материалы, мы пришли к следующим выводам:

- репертуар планировался в соответствии с иерархией тематики (героическая, производственная и колхозная темы, лениниана и т.д.);

- в афишу включались, прежде всего, пьесы о советской действительности;
- своеобразие репертуара отражали редкие обращения к произведениям бурятских авторов и местной тематике;
- лучшие художественные достижения театра в 30-е – начале 50-х гг., как правило, связаны с постановкой классики и лишь в отдельных случаях реализовывались в современных советских пьесах того времени;
- режиссерское и актерское искусство воплощало социалистический реализм в сложившихся театральных формах;
- главным критерием оценки ценности произведений в этот период являлось их соответствие официальной идеологии и классовый поход;
- специфика массовой аудитории (прежде всего невысокий уровень образования и культуры) предопределила ее интерес, прежде всего к легкому комединому жанру;
- тоталитарная система обусловила драматизм бытия талантливых деятелей культуры и искусства, вынужденных творить в условиях жесточайшей цензуры.

Деятельность Русского театра Бурятии в рамках единой системы театрально-зрелищных предприятий определялась категорией, объемом финансирования, штатным расписанием. Отсюда, заключаем следующее, что такие факторы, как несколько реорганизаций, сокращение штатов, уменьшение дотации и экономия средств, безусловно, осложняли творческий процесс и в определенной степени влияли на художественный результат, замедляя динамику процессов становления театра. Как следствие, становление коллектива отмечено почти еже сезонной сменой главных режиссеров, нестабильностью актерского состава и постановочной части.

Таким образом, организационно-творческая деятельность коллектива была подвержена всем противоречиям и сложностям этого периода отечественной культуры. Но, несмотря на все перипетии, в период становления театра создаются значительные постановки, свидетельствующие о хорошем творческом потенциале сложившегося «костяка» актерской труппы и крепкой режиссуре.

Новый этап в развитии Республиканского русского

драматического театра Бурятии пришелся на середину 50-х гг. Положительное воздействие на искусство оказала «оттепель» в общественной духовной жизни страны. Стабилизация творческо-производственной деятельности выразилась поиском единых творческих устремлений, укреплением позиций сложившегося основного состава труппы и художественно-административного руководства. Артисты пользовались большой популярностью. Внимание прессы и зарождение собственной профессиональной театральной критики способствовало укреплению диалога зрителя и театра. Крупные постановки, первые гастроли в другие города, участие в Декаде бурятского искусства в Москве – показатели достижения творческой зрелости коллектива.

1965-1984 гг., вошедшие в историю как период «застоя» общественной жизни, но относительной экономической стабильности, для Республиканского русского драматического театра, были также сложны и противоречивы.

Проследивая динамику художественного процесса театра, необходимо отметить характерные для этого периода причины снижения художественного уровня спектаклей, на которые повлияло несколько факторов:

- потеря собственного здания в начале 70-х гг.;
- болезненный процесс смены поколений, отъезд части ведущих актеров по причине осложнений в функционировании театра;
- смена административно-художественного руководства и, как результат, отсутствие стратегической линии репертуарной политики;
- потеря части театральной публики.

Так, отсутствие необходимых условий для работы снизило общий уровень театральной культуры, достигнутый в период расцвета творчества коллектива (60-е гг.).

Авторитарный стиль управления государственного аппарата, и, прежде всего Министерства культуры, создавал неблагоприятные условия для творчества. Тем не менее, находясь в жестких рамках определенных идеологических нормативов, театр сохранил верность общечеловеческим нравственным ценностям.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о правильности выдвинутого положения, что творческая деятельность

Государственного русского драматического театра Бурятии в советский период отражает:

- с одной стороны, иерархию ценностей тоталитарной системы (приоритет партийно-государственной, революционно-патриотической и производственной тематики репертуара, господство единственного творческого метода - социалистического реализма);
- с другой стороны, борьбу с тоталитаризмом методами искусства (аллюзии, уход в камерность, психологизм, мелодраму, развлекательные жанры, детский и классический репертуар).

Тенденция к проявлению художественного многообразия постановочных средств, к расширению репертуара театра за счет отечественной прозы и современной зарубежной драматургии плодотворно сказалась на творчестве театра в 70-е - начале 80-х гг.

Закономерность процессов, происходивших в отечественном искусстве в годы «перестройки» и в условиях рыночной экономики, нашла выражение и в деятельности Русского драматического театра Бурятии.

В то время как русские театральные труппы многих союзных и автономных республик находятся в сложном творческом и организационном состоянии, Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева, несмотря на многолетнее отсутствие своего помещения, трудное финансовое и материально-техническое положение коллектив продолжает творчески интересно работать.

Анализ кадровой политики показал, что на деятельности театра в постсоветский период, ввиду отмены системы распределения специалистов из других театральных учебных заведений, сказалось отсутствие в республике образовательного учреждения по подготовке профессиональных актеров и режиссеров. Ухудшение ситуации по укомплектованию труппы в условиях рыночной экономики побудило театр к решению вопроса набора русской актерской студии совместно с Восточно-Сибирской академией культуры и искусств, имевшей уже опыт обучения актеров для Бурятского театра драмы. Однако по-прежнему острой оставалась проблема с художественными руководителями, недолговременность пребывания которых вела к отсутствию стратегии развития театра.

Репертуарную политику многих театров в контексте смены социокультурной парадигмы в постсоветский период определяет конъюнктурность и коммерческий расчет. Отличительной особенностью художественной позиции Русского театра Бурятии последнего десятилетия стала репертуарная политика, характеризующаяся чертами консерватизма ценностей, приверженностью традициям русского психологического искусства и являющая собой пример сопротивления процессам коммерциализации, маргинализации и варваризации культуры. В связи с этим Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева позиционирует себя как центр русской культуры, выполняющий эстетическую, просветительскую и коммуникативную функции.

Таким образом, нашло подтверждение положение о том, что Русский драматический театр как часть художественной культуры в Бурятии отражает сложную динамику, соответствующую общим и особым процессам развития культуры республики. Исследование выявило – динамика процессов развития зависела от степени участия в его деятельности государства, от творческих возможностей коллектива и от уровня духовной культуры его потребителей. Различные факторы внешнего и внутреннего порядка существенно влияли на художественный уровень спектаклей, подъемы и спады в творчестве коллектива.

В заключение необходимо подчеркнуть, что достигнутая цель исследования - создание целостной картины деятельности Государственного русского драматического театра в Бурятии в контексте социокультурного развития страны и региона - дает возможность продолжить углубленный анализ других аспектов темы. Театр как сложный социокультурный феномен российской провинции еще ждет своего исследования с позиций социологии, семиотики и других наук.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Неопубликованные архивные материалы

1. Национальный архив Республики Бурятия:
Ф.Р. 955. Министерство культуры БМАССР. 1935-1975 гг., 1169 д.;
Ф.Р. 1656. Государственный русский драматический театр 1939-1960 гг., 62д.;
Ф. Р. 10. Верхнеудинская городская управа.1878-1916 гг.», 3211 д.);
Ф. Р. 408. Центральный Совет по культурным делам Бурят-Монгольского автономного округа РСФСР и ДВР. 1922-1923 гг. 6 д.);
Ф. Р. 60. Народный комиссариат просвещения БМАССР. 1922-1936 гг. оп.3, д.32, 99, 172;
Ф. 1778. Семья Танских – старожилы г. Верхнеудинска. 1911-1980 гг., 172 д.
2. Фонд Музея истории им. М.Н. Хангалова.
3. Личный фонд народного артиста БМАССР П.Р. Гофмана.
4. Личный фонд заслуженного деятеля искусств БМАССР А.В. Миронского
5. Личный фонд артиста П.И. Велярского
6. Личный фонд доктора искусствоведения В.Ц. Найдаковой.

2. Материалы периодической печати

Журналы

Театр. 1971г.

Театральная жизнь. 1976-1995 гг.

Петербургский театральный журнал. 2002-2003 гг.

Периодическая печать

Центральные газеты

Советская культура 1964-1988 гг.

Культура 1996-2000 гг.

Литературная Россия 1981-1988 гг.

Советская Россия 1988 г.

Московская правда. 1988 г.

Бурятская республиканская печать

Верхнеудинский листок. 1905 г.

Бурят-Монгольская правда. 1924-1958 гг.

Красное Прибайкалье. 1921гг.

Прибайкальская правда. 1921-1922 гг.

Правда Бурятии 1961-2004гг.

Молодежь Бурятии. 1974-2004 гг.

Центральная газета. 2001 г.

Пятница. 1997-200 гг.

Других городов

Восточно-Сибирская правда (г.Иркутск). 1957-1996 гг.
Амурская правда (г.Благовещенск). 1976 г.
Красное знамя (г.Владивосток). 1980 г.
Тихоокеанская звезда (г.Хабаровск). 1981г.
Молодежь Алтая (г.Барнаул). 1976 г.
Алтайская правда (г.Барнаул). 1988 г.
Советская Молодежь (г.Иркутск). 1979-1996 гг.
Комсомолец Забайкалья (г.Чита). 1969 г.
Забайкальский рабочий (г.Чита). 1972-1987 гг.
Орловская правда. 1983 г.

Литература

1. Агамирзян Р.С. Время. Театр. Режиссер: Монолог о жизни и профессии/Р.С. Агамирзян. - Л.: Искусство, 1987. – 38 с.
2. Алперс Б.В. Искания новой сцены/ Б.В. Алперс. - М.: Искусство. 1985. – 398 с.
3. Альтшуллер А.Я. Провинциальный театр. Русская художественная культура конца XIX – нач. XX вв. (1895 – 1907)/А.Я. Альтшуллер// Сб. статей. Кн.1 1968. - С. 158-176.
4. Анастасьев А. Театр и время/А. Анастасьев – М.: Искусство, 1985. – 318 с.
5. Андреев А.Л. Место искусства в познании мира/А.Л. Андреев. – М.: Политиздат, 1980. – 255 с.
6. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга/А.А. Аникст. - М.:Наука, 1967. – 455 с.
7. Анненский Л. Билет в рай: Размышления у театральных подъездов/ Л. Анненский. – М.:Искусство, 1989. 192 с.
8. Аристотель Пер. с греч. / Под общ. ред. А.И. Доватура – М.: Мысль, 1994. – Т. 1-4. – 830 с.
9. Аристотель: Поэтика: Пер. с греч. М.Л. Гаспарова/ Под общ. ред. А.И. Доватура – М.: Мысль, 1994. Т. 4. С. 645-681.
10. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики/ В. Асмус// Сб. статей. - М.:Искусство, 1968. – 653 с.

11. Барабаш И.А. Условность в драме и театре (современные аспекты)/И.А. Барабаш. – Ташкент: Изд-во «Фай» Академии наук Узбекской ССР, 1991. – 178 с.
12. Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль/ Ю.М. Барбой. - Л.: ЛГИТМиК, 1988. – 201 с.
13. Бедлинский К.Б. Калужский театр/ К.Б. Бедлинский. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1977. – 206 с.
14. Безгин И.Д. Театральное искусство: организация и творчество. Очерки истории отечественного театрального дела./ И.Д. Безгин, Ю.М. Орлов. - Киев: Мыстэцтво, 1986 – 148 с.
15. Белинский В.Г. О драме и театре. В 2-х т./ В.Г. Белинский – М.: Искусство, 1983. – 446 с.
16. Белинский В.Г. О драме и театре. Избранные статьи и высказывания/ Под общ. ред. А.М. Лаврецкого – М.-Л.: Искусство, 1948. – 446 с.
17. Березкин В.И. Советская сценография: 1917-1941/ Отв. ред. К.Л. Рудницкий – М.: Наука, 1990 – 221 с.
18. Бестужевские чтения. XI научно-практическая конференция, посвященная 200-летию со дня рождения декабриста Н.А.Бестужева. Тезисы докладов / Ред. коллегия: С.Ф. Коваль и др. – Улан-Удэ, Новоселенгинск, 1991. – 75 с.
19. Блок Вл. Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения/ Вл. Блок – М., 1983. – 294 с.
20. Богатенкова Л.И. Театр: поиски и надежды: (Государственный академический русский театр драмы им. М.Ю.Лермонтова)/ Л.И. Богатенкова –Алма-Ата: Наука, 1983. – 240 с.
21. В семье единой, братской/ Ред. кол. А.А. Бадиев и др. – Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1983. – 254 с.
22. Взаимодействие искусств на рубеже веков: Материалы научно-практической конференции. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 2002. – 164 с.
23. Вопросы режиссуры: Сб. статей режиссеров советского театра/ Сост. В. Власов. - М.: Искусство, 1954. – 464 с.
24. Всеволодский-Гернгросс В. Краткий курс истории русского театра./ Под ред. П. Новицкого, В. Радомысленского. - М.: Художественная литература, 1936 – 424 с.

25. Давыдова И.Н. В созвездии братских культур. Русские театры на Украине. 1917-1982. Очерки. / И.Н. Давыдова. - Киев: Изд-во «Мистецтво», 1983. – 173 с.
26. Вишневецкая И.Л. Трудовые будни в свете рампы: Пьесы и спектакли 70-х гг./ И.Л. Вишневецкая - М.: Искусство, 1982. – 158 с.
27. Вопросы методологии и социологии искусства: Сб. науч. тр./ Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова/ Ред. - сост. О.И. Притыкина. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – 175 с.
28. Вопросы театра. Сборник статей и материалов / Институт истории искусств МК. – М.: ВТО, 1967. – 197 с.
29. Гвоздев А.А. Театральная критика/ А.А. Гвоздев. – Л.: Искусство, 1987 – 277 с.
30. Григорьев А.А. Театральная критика/ А.А. Григорьев – Л.: Искусство, 1985. – 407 с.
31. Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра/ С.С. Данилов – М.-Л.: Искусство, 1948 – 588с.
32. Данилов С.С. Русский драматический театр XIX века. Т.2./ С.С. Данилов, М.Г. Португалова – Л.: Искусство, 1974. – 384 с.
33. Дележа Е.М. Формирование русского театра в Забайкалье (вторая половина XIX - начало XX вв.)/ Е.М. Дележа – Улан-Удэ: Издательско- полиграфический комплекс ВСГАКИ, 1997. – 118 с.
34. Диалог культур: Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX в.: Сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания. Ред. кол. А.В. Барташевич и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. – 265 с.
35. Дмитриев Ю.А. История русского и советского драматического театра/ Ю.А. Дмитриев, Г.А. Хайченко – М.: Просвещение, 1986. – 160 с.
36. Ермаш Г.П. Творческая природа искусства/ Г.П. Ермаш. - М.: Искусство, 1977. – 320 с.
37. Жидков В. Перестройка системы управления в сфере культуры/ В. Жидков – М.: Б.и., 1988 – 153 с.
38. Жосул В.И. На пути к театру: из истории театрального строительства в Молдове в первые годы Советской власти (1917-1924)/ В.И. Жосул. - Кишинев: Изд-во «Штинца», 1990. – 147 с.
39. Замула И.Ю. Городская культура и общественный быт

Верхнеудинска (1875 –февраль 1917 гг.)/ И.Ю. Замула – Иркутск: Изд-во «Облмашинформ», 2001. – 208 с.

40. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение/ Отв. ред. А.А. Аникст. - АН СССР, ВНИИ искусствоведения Мин. культуры СССР. М.: Наука, 1988. – 382 с.

41. Зись А.Я. Искусство и эстетика. Введение в искусствоведение/ А.Я. Зись. - М.: Искусство, 1967.

42. Зись А.Я. Философское мышление и художественное творчество/ А.Я. Зись. - ВНИИ искусствознания. М.: Искусство. 1987 – 252 с.

43. Зись А.Я. Эстетика: идеология и методология/ Отв. ред. Г.Л. Ермаш. М.: Наука. 1984 – 237 с.

44. Зоркая Н.М. Алексей Попов/ Н.М. Зоркая – М.: Искусство, 1983. – 303 с.

45. Ивашнев В.И. Театральная Лениниана/ В.И. Ивашнев - М.: Просвещение, 1990 – 143 с.

46. Изволина С.А. Театр и философия/ С.А. Изволина – М.: Знание, 1988. № 7 – 64 с.

47. Ионин Л.Г. Социология культуры/ Л.Г. Ионин – М.: Издат. Дом ГУ ВШЭ, 2004. – 427 с.

48. Искусство Бурятской АССР. Улан-Удэ: БКНИИ СО АН СССР, 1959. – 240 с.

49. Искусство. Современные творческие процессы: Сб. ст. Рос. АН, Рос. ин-т искусствознания, Мин. культуры и туризма РФ/ Отв. ред. И.Е. Светлов – М.: Наука, 1993. – 247 с.

50. Искусство театра: Сб. науч. тр. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1987 – 185 с.

51. Исмаилова А. В поисках репертуара/ А.В. Исмаилова – Баку: Язычы, 1982. – 146 с.

52. История Бурятии. XX в. В 2-х ч. 1993-1994. Улан-Удэ: Изд-во Общественно - научный центр «Сибирь». – ч.1 - 76 с., ч. 2 - 94 с.

53. История зарубежного театра. Ч. 1. Театр Западной Европы/ Под общ. ред. Г.Н. Бояджиева. М.: Просвещение. 1971 – 360 с.

54. История культуры Дальнего Востока СССР XVII-XX вв. Дооктябрьский период. Владивосток: ДВО АН СССР, 1989.- 200 с.

55. История русского драматического театра: от его истоков до

конца XX века: Учебник – М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. -736 с.

56. История русского советского драматического театра: в 2 т./ Под общ. ред. Ю.А. Дмитриева и др. – М.: Просвещение. 1984 – 1987. Т.1. - 335 с., Т. 2. - 272 с.

57. История Советского драматического театра: в 6-ти томах. Ред. коллегия: А. Анастасьев и др. – М. Наука. 1966. Т.1: 1917-1920 - 407 с.

58. История Советского драматического театра: в 6-ти томах. – М. Наука. 1966. Т.2: 1920-1925/ Отв. ред. К. Рудницкий - 474 с.

59. История Советского драматического театра: в 6-ти томах. – М. Наука. 1967 Т.3: 1925-1932/ Авт. А. Анастасьев , О. Гозенпуд, Б. Зингерман и др. – 613 с.

60. История Советского драматического театра: в 6-ти томах. – М. Наука. 1968. Т.4: 1933-1941/ Авт. А. Анастасьев и др. – 696 с.

61. История Советского драматического театра: в 6-ти томах. – М. Наука. 1969. Т.5: 1941-1953/ Авт. И. Вишневская, А. Гозенпуд, Е. Перегудова и др. - 736 с.

62. История Советского драматического театра: в 6-ти томах. – М. Наука. 1971. Т.6: 1953-1967/ Авт. А. Анастасьев, В. Березкин, И. Вишневская - 739 с.

63. История театроведения народов СССР. Очерки 1917-1941/ По ред. А.Я. Альтшуллера и др. М.:Наука, 1985. – 304 с.

64. Каган М.С. Морфология искусства. Историческо-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств/ М.С. Каган – Л.:Искусство, Ленингр. отделение. 1972 – 440 с.

65. Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание: Избр. ст./ М.С. Каган - Л.: Изд-во ЛГУ, 1991 – 383 с.

66. Каган М.С. Социальные функции искусства/ М.С. Каган – Л.:Знание, 1978 – 34 с.

67. Кагарлицкий Ю.И. Театр на века/ Ю.И. Кагарлицкий – М.: Искусство, 1987. - 350 с.

68. Ким Н.В. Очерки истории Улан-Удэ (XVIII-начало XX вв.)/ Н.В. Ким - Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1966. – 116 с.

69. Классика и современность. Проблемы советской режиссуры 60-70-х/ Отв. ред. А.М. Смелянский. – М.: Наука, 1987. – 368 с.

70. Кобылецкий Ю. (И.С.) Драматург и время/ Ю. Кобылецкий –

М.: Советский писатель, 1973. – 263 с.

71. Коган Л.Н. Искусство и мы/ Л.Н. Коган – М.: Молодая гвардия, 1970. – 269 с.

72. Коган Л.Н. Художественный вкус. Опыт конкретно-социологического исследования/ Л.Н. Коган - М.: Мысль, 1966. – 213 с.

73. Коган Л.Н. Очерки теории социалистической культуры/ Л.Н. Коган, Ю.Р. Вишневский - АН СССР: Уральский научный центр. Институт экономики. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1972 – 169 с.

74. Конев В.П. Советская художественная культура/ В.П. Конев - Новосибирск: Новосибирский гуманитар. ин-т, 2001. – 416 с.

75. Краев А.И. Долгая дорога к большой сцене. Очерки истории театра на Сахалине/А.И. Краев, И. А. Цупенкова – Южно-Сахалинск: Сахалинское областное книжное издательство, 2004. – 212 с.

76. Крымова Н.А. Любите ли вы театр?: Очерки / под ред. А.П. Свободина. – М. : Дет. лит., 1987. – 208 с.

77. Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему/ Отв. ред. И.А.Бутенко, К.Э. Разлогов. – М.: Либерия, 1998. – 296 с.

78. Лихачев Д.С. Декларация прав культуры // Культурология: Науч.-образ. вестн. 1996. - № 1.

79. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура/ А.Ф. Лосев – М.: Политиздат, 1991 – 524 с.

80. Лотман Л.М. История русской драматургии, вт. пол. XIX – нач. XX в. до 1917 г. / Л.М. Лотман - АН СССР, Институт русской литературы Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987 – 658 с.

81. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства/ Сост. Р.Г. Григорьева – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

82. Лотман Ю.М. Собр. соч. Т. 1: Русская литература и культура Просвещения/ Ред. кол. В.В. Иванов (гл. ред.) и др. - М.: О.Г.И., 2000 – 536 с.

83. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры/ Ю.М. Лотман. - Таллин: Александра. 1992. – 480 с.

84. Луначарский А.В. О театре и драматургии. Избр. ст. В 2-х т. Т. 1 Русский дореволюционный и советский театр/ А.В. Луначарский - М.: Искусство, 1958. – 838 с.
85. Маляревский П. Очерк из истории театральной культуры Сибири/ П. Маляревский – Иркутск, 1959. – С. 197 – 256.
86. Манн Т. Собр. соч. в 10 т./ Пер. с нем. Под ред. Н.Н. Вильмонта, Б.Л. Сучкова. – М.: Гослитиздат, 1960 – 686 с.
87. Марков П.А. О театре. В 4-х т. Т. 4. Дневник театрального критика/ П.А. Марков - М.: Искусство, 1977. – 639 с.
88. Методологические проблемы современного искусствознания: Сб. науч. тр. Выпуск 5. – Л.:ЛГИТМиК, 1990. – 174 с.
89. Миронова В.М. Театр Вс. Вишневого/ В.М. Миронова – Л.: Искусство. Лен. отд., 1986. – 141 с.
90. Найдакова В.Ц. Бурятский советский драматический театр/ В.Ц. Найдакова – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1974. – 276 с.
91. Наука о театре/ Отв. ред. А.З. Юфит. - Л.: ЛГИТМиК, 1975. - 535 с.
92. Неводов Ю.Б. Советская героическая драма 20-х годов (проблематика, структура, жанр)/ Ю.Б. Неводов – Саратов: изд-во Саратовского университета, 1985. - 157 с.
93. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. / В.И. Немирович-Данченко – М.: Правда, 1989. – 576 с.
94. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века/ Г.Л. Нефагина – М.: Флинта: Наука, 2003 – 320 с.
95. Оганов А.А. Теория культуры: Учебное пособие для вузов/ А.А. Оганов, И. Г. Хангельдиева – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 384 с.
96. Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов/ Сост. Г.А. Белая. - М.: РГГУ, 2001. – 455 с.
97. Основы культурологии: Учебное пособие/ Отв.ред. И.М. Быховская. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 496 с.
98. Островский А.Н. Театр и жизнь: Избранные пьесы / Сост. А.И. Журавлева. – М.: Школа-Пресс, 1995. – 576 с.
99. Островский А.Н. О литературе и театре/ Сост. М.П. Лобанов. – М.: Современник, 1986. – 399 с.

100. Очерки истории русского советского драматического театра. В 3-х т. Т.1 / Под ред. Н.Г. Зографа и др. 1917-1934 гг. М.: АН СССР Ин-т исторических искусств, 1954.

101. Очерки истории культуры Бурятии. В 2-х т. Т.1 /Под ред. Е.М.Залкинда. - 1972. - 490 с. Т.2/ под ред. Г.Л.Санжиева. – Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1974. – 647 с.

102. Пави П. Словарь театра/ Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. – 480 с.

103. Паликова Т.В. Культура городов Прибайкалья (вторая половина XIX -1917 г.) Ч.1 / Т.В. Паликова – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 1999. - 78 с.

104. Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20-30-х годов/ Сост. И.Л. Вишневская. – М.: Наука, 1993. – 496 с.

105. Петровская И.Ф. Источниковедение истории русского дореволюционного театра/ И.Ф. Петровская. – Л.: Искусство, 1971. – 199 с.

106. Петровская И.Ф. Театр и зритель российских столиц 1895 – 1917/ И.Ф. Петровская - Л.: Искусство. Ленингр. отд, 1990 – 269 с.

107. Петряев Е. Впереди огни: Очерки культурного прошлого Забайкалья/ Е. Петряев. - Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1968. – 340 с.

108. Политов А.А. Из истории русской театральной культуры в Бурятии (1917-1929 гг.)/ А.А. Политов. – Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1972. – 114 с.

109. Полякова Е.И. Зеркало сцены: Эволюция сценического образа в русском театре XVIII-XIX вв./ Е.И. Полякова – М.: Наука, 1994. – 352 с.

110. Попов А.Д. Творческое наследие. Избранные статьи, доклады, выступления. - М.: Всероссийское театральное общество, 1980. – 479 с.

111. Проблемы методологии современного искусствознания. – М.: Наука, 1989. – 268 с.

112. Проблемы теории и практики русской советской режиссуры 1917-1925. Сб. ст. / Ред. Е. Алексеева. - М., 1978. – 160 с.

113. Прозоровский Л.М. Из прошлых лет. Театральные мемуары/ Литературная обработка С. Гинзбурга. – М. Всероссийское

театральное общество, 1958. – 188 с.

114. Розин В.М. Культурология/ В.М. Розин – М.: Издательская группа «Форум-Инфра-М», 1998. – 344 с.

115. Рудницкий К.Л. Проза и сцена/ К.Л. Рудницкий. – М.: Знание, 1981. – 112 с.

116. Рудницкий К.Л. Театральные сюжеты/ К.Л. Рудницкий. – М.: Искусство, 1990. – 464 с.

117. Рудницкий К.Л. Наш советский театр/ К.Л. Рудницкий. - М.: Искусство, 1958. – 50 с.

118. Русский драматический театр/ Под ред. Б.Н. Асеева, А.Г. Образцовой. - М.: Просвещение, 1976 – 382 с.

119. Русская литература XX века: В 2 т. / Под ред. Л.П.Кременцова. – М.: Академия, 2003. Т.1 - 496 с., Т.2. - 457 с.

120. Русский театр и общественное движение (к. XVIII – нач. XX вв.): Сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМИК, 1984. – 139 с.

121. Русская театральная школа / Сост. Ю.Т.Шилов. – М.: Панъинте, 2004. – 554 с.

122. Рыбаков Ю. Театр, время, режиссер/ Ю. Рыбаков. - М.: Советская Россия, 1975. – 96 с.

123. Скворцова Е.М. Теория и история культуры/ Е.М. Скворцова. – М.: Юнити, 1999. – 406 с.

124. Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века/ А.М. Смелянский. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 351 с.

125. Смелянский А.М. Я понять тебя хочу...(О современном театре)/ А.М. Смелянский – М.: Знание, 1991 – 55 с.

126. Советское актерское искусство 50-70-е годы / Отв. ред. О.Н. Кайдалова. - М.: Искусство, 1982. – 302 с.

127. Социология искусства: Учебник. - СПб.: Изд-во «Искусство-СПБ», 2005. – 479 с.

128. Степанова А. Современная советская драматургия и ее жанры/ А. Степанова. - М.: Знание, 1985. – 112 с.

129. Столович Л.Н. Жизнь – Творчество - Человек. Функции художественной деятельности/ Л.Н. Столович. - М.: Издательство политической литературы, 1985. – 415 с.

130. Сурина Т.М. Станиславский и Брехт/ Т.М. Сурина. - М.:

Искусство, 1975. – 271 с.

131. Танский М.В. Странички из прошлого Улан-Удэ. (Верхнеудинск в 70-80 гг. XIX века)/ М.В. Танский. - Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1966. – 30 с.

132. Театр Восточной Сибири: фрагменты истории и теории (XX век): Сборник статей. - Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2004. – 272 с.

133. Театр и драматургия: Сб. статей/ Ред. кол. Г.А. Лапкина. – Л.: Искусство, 1959. – 452 с.

134. Театр и молодежь: Опыт социологического исследования/ А.Н. Алексеев и др. – М.:ВТО, 1979. – 291 с.

135. Театр XX века Закономерности развития / Отв. ред. А.В.Бартошевич. - М.: Индрик, 2003. – 624 с.

136. Театр между прошлым и будущим: Сб. науч. тр. Гос. ин-т театр. искусства им А.В. Луначарского/ Отв. ред. Ю.М. Орлов. М.: ГИТИС, 1989. – 223 с.

137. Театральные страницы: Статьи и исследования. Публикации, статьи, рассказы, пьесы./ Сост. и ред. Б. Зингерман. - М.: Искусство, 1969 – 540 с.

138. Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами/ Г.А. Товстоногов - М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. – 528 с.

139. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн.1./ Г.А. Товстоногов - Л.: Искусство, 1984.– 303 с.

140. Улан-Удэ: история и современность / Составители А.Б.Иметхенов, Е.М Егоров. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. – 480 с.

141. Ульянов М.А. Работаю актером/ М.А. Ульянов. - М.: Искусство, 1987. – 398 с.

142. Фиалко В.А. Режиссура и сценография: Пути взаимодействия/ В.А. Фиалко - Киев: Мыстэцтво, 1989. – 143 с.

143. Философия культуры. Становление и развитие. - СПб.: Издательство «Лань», 1998. – 448 с.

144. Фохт-Бабушкин Ю.У. Художественная культура: проблемы изучения и управления/ Отв. ред. А.Я. Зись. - М.: Наука, 1986 – 235 с.

145. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство и духовный мир человека (об особенностях воздействия искусства на личность)/ Ю. У. Фохт-Бабушкин. - М.: Знание, 1982. – 110 с.

146. Фохт-Бабушкин Ю.У. Художественная культура и развитие личности: проблема долгосрочного планирования/ Ю.У. Фохт-Бабушкин, В.Я. Нейгольберг. - М.: Наука, 1987. – 222 с.
147. Хализеев В.Е. Драма как явление искусства/ В.Е. Хализеев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
148. Хализеев В.Е. Теория литературы/ В.Е. Хализеев. - М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
149. Хайченко Г.А. Советский театр. Пути развития/ Г.А. Хайченко. - М.: Знание, 1982.
150. Хейзинге Й. Человек играющий/ Пер с нидерл. В.В. Ошиса. – М.: ЭКСМО – Пресс, 2001. – 352 с.
151. Ходорковская Л. Путь режиссера - А.И. Канин 1877-1953/ Л. Ходорковская, А. Клиничин. - М.: Всероссийское общество, 1962. – 272 с.
152. Хренов Н.А. Социально – психологические аспекты взаимодействия искусства и публики/ Н.А. Хренов. – М.: Наука, 1981. – 304 с.
153. Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое/ Ред.кол. Зоркая Н.М. (ответственный редактор). – СПб.: Алетейя, 2001. – 352 с.
154. Художественная жизнь современного общества. Государственная политика в документах и материалах. Т.4. кн. 1./ Отв. ред. Б.Ю. Сорочкин. - СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. – 439 с.
155. Цимбал С.Л. Театр. Театральность. Время/ С.Л. Цимбал. - Л.: Искусство, 1977. – 263 с.
156. Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств/ Е. Шимунек. - М.: Прогресс, 1980. – 248 с.
157. Шор Ю. М. Очерки теории культуры/ Ю.М. Шор. - Л., 1989. - 160 с.
158. Экономика и организация театра: Сборник. Вып. 7. - Л.: Искусство, 1986. – 215 с.
159. Эстетика и теория искусства XX века: Учебное пособие/ Н.А.Хренов, А.С.Мигунов – М.: Прогресс-Традиция, 2005. -520 с.
160. Юзовский Ю. О театре и драме. В 2-х т. Т.2. Из критического дневника / Ю. Юзовский. – М.: Искусство, 1982. – 429 с.

161. Яковкина Н.И. История русской культуры: XIX век/ Н.И. Яковкина. – СПб.: Изд-во «Лань», 2000. – 576 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Репертуар театра.

1928 г. – «Человек с портфелем» А. Файко, «114 статья Уголовного розыска (Взятка)» В. Ардова и Л. Никулина, «Квадратура круга» В. Катаева.

1929 г. – «Молодежь и любовь» В. Державина, «Волчья тропа» А. Афиногорова, «Пять ночей» (Красный орленок) А. Славянского, «Приговор» С. Левитина, «Роман» Шельдона, «Республика на колесах» Я. Мамонтова, оперетта «Женихи» И. Дунаевского, оперетта «Людовик... надцатый» Ю. Сахновского, «Белая моль» Ашкинази, «Вредный элемент» В. Шваркина.

1930 г. – «Ненависть» П. Яльцева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Черный яр» А. Афиногорова, «Болото» Паньоля, «Дружная горка» Н. Львова.

1931 г. – «Зерно» П. Елина, «Клеш задумчивый» Н. Львова, «Зеленый шум» Ю. Болотова, «Альбина Мегурская» Н. Шаповаленко, «Инженер Мерц» Л. Никулина, «Весенние зарницы» Н. Крашенинникова, «Зарево» Гандовского, «Хлеб» В. Киришона, «Класс» А. Арбузова, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина, «Темп» Н. Погодина.

1932 г. – «Лес» А. Островского, «Людское стадо» В. Маргерит, «Без вины виноватые» А. Островского, «Командные высоты» Н. Фалеева, «Междубурье» Дм. Курдина, «Страх» А. Афиногорова, «Разрыв» Д. Касьянова, М. Тригера, «Миллион Антониев» Гр. Градова, В. Орлова, «Первая Конная» Вс. Вишневого, «Разлом» Б. Лавренева.

1933 г. – «Чудак» А. Афиногорова.

1934 г. – «Любовь Яровая» К. Тренева, «Лес» А. Островского, «Счастливая женщина» М. Тригера, «Чудесный сплав» В. Киришона.

1936г.– «Аристократы» Н.Погодина, «Последние» М. Горького, «Бесприданница» А.Островского.

1937 г. – «Слава» В.Гусева, «Большой день» В.Киршона, «Далекое» А.Афиногенова, «Чужой ребенок» В. Шкваркина, «Без вины виноватые» А.Островского, «Коварство и любовь» Ф.Шиллера, «Цветочница» О. де Бальзака, «Пиковая дама» А.Пушкина, «Егор Булычев и другие» М.Горького, «Ревизор» Н.Гоголя, «Очная ставка» бр. Тур, Л.Шейнина, «Интервенция» Л.Славина, «Дети солнца» М.Горького, «Таланты и поклонники» А.Островского, «Ученик дьявола» Б.Шоу.

1938 г. – «Дружба» В.Гусева, «Женитьба Фигаро» О.Бомарше, «Стакан воды» Э.Скриба, «Земля» Н. Вирты, «Корневильские колокола», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А.Островского, «Год 19», «Пограничники» В.Билль-Белоцерковского, «Мария Тюдор» В.Гюго, «Василиса Мелентьева» А.Островского, «Огни маяка» Л.Карасева, «Царь Федор Иоаннович» А.Толстого, «Мещане» М.Горького, «Тропа шпиона» А.Дюма, Любовь Яровая» К.Тренева, «Беспокойная старость» Л.Рахманова.

1939 г. – «Мачеха» О. де Бальзака, «Генконсул» бр. Тур, Л.Шейнина, «Лгун» К.Гольдони, «Человек с ружьем» Н.Погодина, «Тайна Глеба Гончарова» Волина, Логинского.

1940 г. – «Ромео и Джульетта» В.Шекспира, «Взаимная любовь» И.Рубинштейна, «Эмилия Галотти» Э.Лессинга, «Бешеные деньги» А.Островского, «Дети Ванюшина» С.Найденова, «Мой сын» Ш.Гергеля, О.Литовского, «Поздняя любовь» А.Островского, «Простая девушка» В.Шкваркина. «Как закалялась сталь» И.Судакова, Ю.Гегузина (по роману Н.Островского), «Ленин в 18 году» А.Каплера и Т. Златогоровой.

1941 г. – «Межи» С.Метелицы, «Овод» С.Прокофьева (по роману Э.Войнич), «Маскарад» М.Лермонтова, «Трактирщица» К.Гольдони,

«Эмилия Галотти» Лессинга, «Страшный суд» В.Шкваркина, «Продолжение следует» А.Брунштейна, «Слуга двух господ» К.Гольдони, «Соломенная шляпка» Э.Лабиша, «Таня» А.Арбузова.

ТЮЗ

1942 г. – «Бедность не порок» А.Островского, «Партизаны уходят в лес» М.Данилевского, «Приказ по фронту».

1943 г. – «Осада Лейдена» И.Штока, «Большие надежды» В.Каверина, «Весна в Москве» В.Гусева, «Чрезвычайный закон» бр. Тур, Л.Шейнина.

1944 г. – «Ермаковы лебеди» Э.Галина, «Домик в Черкизове» А.Арбузова, «Юность отцов» Б.Горбатова.

1945 г. – «Финист Ясный сокол» А.Шестакова, «Три мушкетера» (по роману А.Дюма), «Правда - хорошо, а счастье лучше» А.Островского, «Хрустальный башмачок» Т. Габбе.

1946 г. – «Дом 5» И.Штока, «Девочки» В. Пановой, «Не все коту масленица» А.Островского, «Наша молодость» С. Антонова.

1947 г. – «Как закалялась сталь» Н.Островского, «Сказка о правде» М.Алигер, «Принцесса Турандот» К.Гоцци, «Сын полка» В.Катаева, «Девочки», «Кошкин дом» С.Маршака, «Золотой ключик» А.Толстого (кукольный спектакль), «Волшебная калоша» Матвеева (кукольный спектакль), «Гусенок и смолка» О.Преображенской (кукольный спектакль).

РДТ

1945 г. – «Так и будет» К.Симонова, «Таланты и поклонники» А.Островского, «Мачеха» О. де Бальзака, «Стакан воды» Э.Скриба, «Последняя жертва» А.Островского, «Хозяйка гостиницы» К.Гольдони.

1946 г. – «Инженер Сергеев» В.Рокка, «Обыкновенный человек» Л.Леонова, «Преступление на улице Марата» М. Казакова, А. Мариенгофа, «Женитьба Белугина» А.Островского, «Свадьба Кречинского» А.Сухово-Кобылина, «За тех, кто в море» Б.Лавренева, «Пигмалион» Б.Шоу.

1947 г. – «Без вины виноватые» А.Островского, «Молодой человек» Г.Мдивани, А.Кирова, «Русский вопрос» К.Симонова, «Под каштанами Праги» К.Симонова, «Любовь Яровая» К.Тренева, «Мужество» Г.Березко, «Старые друзья» Л.Малюгина.

1948 г. – «Чужой ребенок» В.Шкваркина, «О друзьях-товарищах» В.Масса и М.Червинского, «Глубокие корни» Д.Гои и А. Д'юссо.

1949 г. – «На той стороне» А. Барянова, «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Московский характер» А. Софронова, «Особняк в переулке» бр. Тур и Л.Шейнина, «Солнечный дом» А. Симукова, «Зыковы» М. Горького, «Повесть о неизвестном» савельева, «Старинные русские водевили», «Женитьба Бальзамина» А. Островского.

1950 г. – «Наследники» А. Брунштейна, «Овод» Е. Войнич, «Волки и овцы» А. Островского, «Свадьба приданым» Дьяконова, «Кандидат партии» А. Крона, «Поздняя любовь» А. Островского, «Потерянный дом» С. Михалкова, «Красный галстук» С. Михалкова, «Аленький цветочек» Липеровского.

1951 г. – «Невольницы» А. Островского, «Дама – невидимка» П. Кальдерона, «Замужняя невеста» А. Грибоедова, Н. Шаховского, Г. Хмельницкого, «Два лагеря» Якобсона, «Калиновая роща» А. Корнейчука, «Последние» М. Горького, «Голос Америки» Б. Лавренева, «Семья» И. Попова, «30 серебрянников» Г. Фаста, «С любовью не шутят» П. Кальдерона, «Тайная война» Вл. Михайлова, Л. Самойлова, «Семья Лутониных» бр. Тур и И. Пырьева.

1952 г. – «Иван–да–Марья» В. Гольдфельда, «Ревизор» Н. Гоголя, «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина, «Светит, да не греет» А. Островского, «Ее друзья» В. Розова, «Женихи» А. Токаева, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Высокая волна» Г. Николаевой и Э.Радзинского, «Завтра будет нашим» К. Мюфке.

1953 г. – «Девушки – красавицы» А. Симукова, «Вей, ветерок» Я. Райниса, «Земной рай» О. Василева, «Слава» В. Гусева, «Не называя фамилий» В. Минко, «Огненный мост» Б. Ромашова, «Профессор Полежаев» Л. Рахманова, «Страницы жизни» В. Розова.

1954 г. – «Женитьба Белугина» А. Островского и Н. Соловьева, «Назар Стодоля» Т. Шевченко, «Мещане» М. Горького, «Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега, «В сиреневом саду» Ц. Солодаря, «Свадебное путешествие» А. Дыховичного, «Пролитая чаша» А. Глобы, «Мать своих детей» А. Афиногенова, «Сердце не прощает» А. Софронова, «История одной любви» К. Симонова, «Тартюф» Ж. Б. Мольера.

1955 г. – «Порт–Артур» А. Степанова, И. Попова, «Домик на окраине» А. Арбузова, «Мария Тюдор» В. Гюго, «В добрый час!» В. Розова, «Кража» («Волчи души») Дж. Лондона, «Хрустальный ключ» Е. Бондаревой, «Любовь Ани Березко» В. Пистоленко, «Сельские вечера» Леканова, «Персональное дело» А. Штейна, «Угрюм–река» по роману В. Шишкова, «Шельменко–денщик» В. Квитко–Основьяненко.

1956 г. – «Сады цветут» В. Масса, Н. Куличенко, «Забытый друг» А. Салынского, «Свои люди–сочтемся» А. Островского, «Несчастный случай» М. Макляревского, Д. Холендро, «Наша ночь» Л. Сегеля, Л. Кулиджанова, «Олеко Дундич» М. Каца, А. Ржевского, «Мораль пани Дульской» Г. Запольской, «Второе дыхание» А. Крона.

1957 г. – «Когда цветет акация» Н.Винникова, «Сонет Петрарки» Н. Погодина, «Василиса Мелентьева» А. Островского, «Походный

марш» А. Галича, «Конец семьи Шаралдая» Н. Балдано, С. Метелицы, «Доктор философии» Б. Нушича, «Транзитный пассажир».

1958 г. – «Улица “3-х соловьев, 17”» Д. Добричанина, «О личном» В. Пистоленко, «Веселка» М. Зарудного, «В поисках радости» В. Розова, «Почему улыбались звезды» А. Корнейчука, «Кто будет жить» Б. Костюковского, «Филумена Мартуруано» Э. де Филлиппо, «Сказка об Иване-царевиче, о земле родимой, о матушке любимой» В.Гольдфельда.

1959 г. – «Сквозь грозы» И.Кычакова, «Василиса Мелентьева» А.Островского, «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А.Островского, «Над Днепром» А.Крнейчука, «Миллион за улыбку» А.Софронова.

1960 г. – «Иванов» А.Чехова, «Барабанщица» А.Салынского, «Два цвета» А.Зака, И.Кузнецова, «Свидание у черемухи» А.Ларева, «Неравный бой» В.Розова, «Иркутская история» А.Арбузова, «Колосок – золотые усики» Н.Антонова.

1961 г. – «Третья патетическая» Н.Погодина, «Остров Афродиты» А.Парниса, «Ради жизни на земле» С.Табачникова, «Девушка с веснушками» А.Успенский, «Четверо под одной крышей» М.Крайнделя, «Николай Иванович» Л.Гераскина, «Побег в ночи» Бр. Тур, «Красная шапочка» Е.Шварца.

1962 г.- «День рождения Терезы» Г.Мдивани, «Проводы белых ночей» В.Пановой. «Перед ужином» В.Розова, «Кредит у Нибелунгов», «Фараоны» А.Коломийца, «Девятый вал» Ю.Эдлис.

1963 г. «Пора любви» В.Катаева, «Перед ужином» В.Розова, «Юстина» Хеллы Вуолийоки, «Девушка с кувшином» Лопе де Вега.

1964 г. – «Гамлет» В Шекспира, «Вечный источник» Д.Зорина, «Таня» А.Арбузова, Украли консула» Г.Мдивани, «Рассудите нас, люди!» А.Андреева.

1965 г. – «Совесть» Д.Павловой, «Чти отца своего» В.Лаврентьева, «Задержан на улице» К.Финна, «Камешки на ладонях» А.Салынского, «С любовью не шутят» П.Кальдерона.

1966 г. – «Между ливнями» А.Штейна, «Перебежчик» А. и П.Тур, «В ночь лунного затмения» М.Карима, «Вызов богам» А.Делендика, «После двенадцати» В.Константинова, Б.Рацера, «Цыган» Н.Прворотова.

1967 г. – «Океан» А.Штейна, «Бесприданница» А.Островского, «Ангарский военком» С.Метелицы, Никифорова, «Замок Брудиди» И.Романовича, «Затейник» В.Розова, «Судебная хроника» Я.Волчека.

1968 г. – «Больше не уходи» В.Тур, «Сохрани мою тайну» В.Собко, «Когда нет свидетелей» Г.Мазина, И.Шапиро, «Лгунья» М.Мэйо и М.Эннекен, «Последние» М.Горького, «Иван Грозный» А.Толстого, «Любовь Яровая» К.Тренева, «Жажда» А.Гвоздевой.

1969 г. – «Другая» С. Алешина, «Причины и следствия» («Стакан воды») Э. Скриба, «Разлом» Б. Лавренева, «Люди, которых я видел» С. Смирнова, «Тайна цветка» Иванова, «Разлом» Б.Лавренева.

1970 г. «Поднятая целина» (инсценировка Д. Демина по роману М. Шолохова), «Отчего море соленое» Л. Митрофанова, «Хата с краю» М.Сторожевой, «Иван Рыбаков» В. Гусева, «Семья» И.Попова, «Бой с тенью» В. Тур.

1971 г. – «Страшный суд» В. Шкваркина, «Единственный свидетель» А. и П. Тур, «Закон зимовки» Б. Горбатова, «Уступи место завтрашнему дню» В. Дельмара.

1972 г. – «Солдатская вдова» Н. Анкилова, «Мещане» М. Горького, «Летят женихи» А. Софронова, «Светит, да не греет» А. Островского, «Большая семья» Я. Волчека и М. Овчинникова, «Уступи место завтрашнему дню» В. Дельмара, «Пакет из Африки» Л.

Гарабина, «Два мастера» Ю. Елисеева, «Когда нет свидетелей» Л. Мазина, А. Шапиро.

1973 г. – «Не беспокойся, мама!» Н. Думбадзе, «Конец хитрого рынка» А. Безуглова) Ю. Кларова, «Клятва» Ц. Шагжина, «Домик-пряник» А. Стеглика, «Два клена» Е. Шварца, «Королева тюльпанов» Ю. Мокреева.

1974 г. – «Судья» («Старик») М. Горького, «Королева тюльпанов» Ю. Мокреева, «Валентин и Валентина» М. Рощина, «Долги наши» Э. Володарского, «Такси в течение получаса» Г. Рябкина, «Катя и чудеса» Н. Гернет, Г. Ягфельда, «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса.

1975 г. – «Ожерелье Сюдбея» А. Клейна, «Характеры» В. Шукшина, «Красавец-мужчина» А. Островского, «Варшавская мелодия» Л. Зорина, «В списках не значился» по повести Б. Васильева, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Хрустальный башмачок» Т. Габбэ.

1976 г. – «Трехгрошовая опера» Б. Брехта, «ЧП в бригаде Потапова», «Драма из-за лирики» Г. Полонского, «Последний допрос» С. Родионова, «Не все коту масленица» А. Островского, «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова.

1977 г. – «В графе “отец” – прочерк» И. Лазутина, «Двери хлопают» М. Фермо, «Материнское поле» Ч. Айтматова, «Так и будет» К. Симонова, «Миндаугас» Ю. Марцинкявичуса, «Сказка зимней ночи» В. Васильева, «Бронепоезд 14–69» Вс. Иванова, «Муж и жена снимут комнату» М. Рощина, «РВС» А. Гайдара.

1978 г. – «Серьезный разговор» Г. Мамлина, «Кот в сапогах» С. Прокофьева, Г. Сапгир, «Угрюм–река» В. Шишкова, «Безумцы» Г. Никитина, «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» Е. Черняк, Е. Гелоди.

1979 г. – «Дурочка» Лопе де Вега, «Мои надежды» М. Шатрова, «Последний срок» В. Распутина, «Привидение» Г. Ибсена, «Недоросль» Д. Фонвизина, «Гнездр глухаря» В. Розова, «Три волшебных конверта» П. Шаранди, «Гусенок» Н. Гернет, «Волшебные буквы» А. Сычева.

1980 г. – «Первые ласточки» Ш. Шагалиева, «Медея» Еврипида, «Белоснежка и семь гномов» О. Табакова, Л. Устинова, «Святой и грешный» М. Варфаломеева, «Да, это любовь!» Э. Лабиша, «Смешной день» В. Покровского.

1981 г. – «Музыкальный домик» А. Сычева, «Разрыв–трава» И. Калашникова, «Присядем перед дорогой» Ю. Черняка, «О мышках илюдях» Д. Стейнбека, «Квадратик неба синего» А. Штейна, «Сказ о плотнике Никите, Синеглазке и страхолудине» В. Гольдфельда, «Волчий лог» А. Щитова, «Поздняя любовь» А. Островского, «Серебрянные фанфары» А. Антокольского.

1982 г. – «Красные дьяволята» П. Бляхера, А. Полевого, А. Толбузина, «Пьеса, не названная «Платонов» А. Чехова, «Деньги» А. Софронова, «Акселераты» С. Ласкина.

1983 г. – «Инспектор золотой тайги» В. Митьпова, «Стихийное бедствие» Б. Рацер, В. Константинова, «Маленький спектакль на лоне природы» Ст. Лобозерова, «Поющий поросенок» Б. Козлова, «Счастье мое» А. Червинского, «Конек–горбунок» П. Ершова, «Антошка с гармошкой» В. Шульжина, Ю. Фридмана.

1984 г. – «Порог» А. Дударева, «Чудаки» М. Горького, «Вечер» А. Дударева, «Новогодние похождения знаменитых котов» М. Кушнир.

1985 г. – «Разрыв–трава» И. Калашникова, «По соседству мы живем» С. Лобозерова, «Филумена Мартурано» Э. де Филиппо, «Бабайка» Яна Макариуса, «Волшебный календарь» Е. Тихомирова.

1986 г. – «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Совершеннолетие» А. Заридзе, «Бабоньки» И. Серкова, А. Кучерова, «Девочка на две недели» А. Жуховицкого, «День рождения Белого Дива» Е. Тихомирова.

1987 г. – «Завтра была война» Б. Васильева, «Живой портрет» А. Морето, «Народный Малахий» М. Кулиша, «Репка» П. Маляревского, «За светлыми шторами» С. Лобозерова.

1988 г. - «Супер» Р. Солнцева, «От субботы к воскресенью» С.Лобозерова, «Приятная женщина с цветком и окнами на север» Э.Радзинского, «Звезды на утреннем небе» А.Галина, «Два клена» Е.Шварца.

1989 г. – «Волшебник изумрудного города» А. Волкова, «Диоген» В. Рацера, Б. Константинова, «Правда - хорошо, а счастье лучше» А. Островского, «Лолита» В. Набокова, «Игра в фанты» Н. Коляды.

1990 г. – «Коммерсанты» С. Лобозерова, «Горя бояться – счастья не видать» и «Волшебный сундучок» С. Маршака, «Лев зимой» Д. Голдмана, «Жанна» А. Галина, «Любовь – книга золотая» А. Толстого, «Без меня, меня женили» Креца, «Погоня» Ж. Сименона, «Скамейка» А. Гельмана.

1991 г. – «Мятежники» В. Геллера, «Последняя попытка» М. Задорнова, «Главная тайна кота Макмурра» С. Белова, «Женский стол в охотничьем зале» В. Мережко, «Шила в мешке не утаишь» А. Некрасова, «Невеста из Парижа» В. Рацера, Б. Константинова, «Дикарь» А. Касона, «Бизнесмен» А. Заридзе.

1992 г. – «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. Достоевского, «Три поросенка» С. Михалкова, «Иностранный зять» А. Папаяна, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера.

1993 г. – «Забыть Герострата» Г. Горина, «Искусство обольщать» Ж. Пуаре, «Маленькая фея» В. Рабадана.

1994 г. – «Шуршик» В. Орлова, «Без вины виноватые» А. Островского, «Чудеса с доставкой на дом» Л. Успенского, А. Хайта.

1995 г. – «Кабала святош» М. Булгакова, «Волшебная кисточка» В. Зиминая, «Гартюф» Ж.Б. Мольера, «Я люблю тебя, эскадрилья» А. Яковлева, «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, Э. Лемана, «Золушка» Е. Шварца,

1996 г. – «Последний пылко влюбленный» Н. Саймона, «Вождь краснокожих» З. Сагалова, «Чайка» А. Чехова, «Смута» А. Толстого, «Любовь к одному апельсину» В. Синакевича, «Саламанские пройдохи» М. де Сервантеса.

1997 г. – «Двенадцатая ночь» В.Шекспира, «Любовь, любовь...» Ф.Кони, «Кот Васька и его друзья» В.Лившица, «Поминальная молитва» Г. Горина, «Василиса Прекрасная» С. Прокофьева, Г. Сапгира.

1998 г. – «Шаманские сновидения» Н. Матхановой, «Из Америки с любовью» Н.Матханова, «Любовное безумие» Ж.Ф.Реньяра, «Семейный портрет глазами постороннего» С.Лобозерова, «Свои люди – сочтемся» А.Островского, «Царевна-лягушка» Е.Черняка.

1999 г. – «На дне» М.Горького, «Пока она умирала» Н.Птушкиной, «Кадриль» В.Гуркина, «Снежная королева» Е.Шварца, «Эти свободные бабочки» Л.Герша.

2000 г. – «Соловьиная ночь» В.Ежова, «Маленькие трагедии» А.Пушкина, «Скандалное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун» Дж. Пристли, «Два мастера» Ю.Елисеева, «Поющий поросенок» С.Козлова, «Малыш и Карлсон» А.Линдгрена.

2001 г. – «На одно лицо» М.Фрейна, «Здесь живут люди» А.Фугарда, «Семейный портрет с дензнаками» С.Лобозерова, «Делец» А.Толстого, «Эзоп» Г.Фигейредо, «Плутни Скапена» Ж.Б.Мольера, «День рождения кота Леопольда» А.Хайта, Б.Савельева.

2002 г. – «Дядюшкин сон» Ф.Достоевского, «Странная миссис Сэвидж» Д.Патрика, «Прошлым летом в Чулимске» А.Вампилова, «Любовью не шутят» А.Мюссе.

2003 г. – «Мария Стюарт» Ф.Шиллера, «Женитьба» Н.Гоголя, «Свободная пара» Д.Фо, Ф.Раме, «Кот в сапогах» Л.Макарьева, С.Дилина.

2004 г. – «Он, она, окно, покойник» Р.Куни, «С любимыми не расставайтесь» А.Володина, «Мирандолина» К.Гольдони.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Творческие портреты.

Народная артистка России, лауреат Государственной премии Бурятии К.Т. Никулина

Клавдия Тимофеевна Никулина - участница Великой Отечественной войны. Молоденькая москвичка была принята в труппу театра г. Улан-Удэ в 1947 году. Ее первая роль Тоси Чижовой, девушки-фронтовички, в спектакле «Встреча с юностью» А. Арбузова сразу обратила внимание публики своей искренностью, открытостью и душевной чистотой.

За долгие годы служения театру К. Никулина сыграла более 300 ролей, воплотила немало сценических образов русской и зарубежной классики, показала разные грани женского характера. Она с успехом сыграла: Вальку в «Иркутской истории» А. Арбузова, Джейн в «Марии Тюдор» В. Гюго, Марианну в «Тартюфе» Ж.-Б. Мольера, Нину Куприянову в «Угрюм-реке» В. Шишкова, Таню в «Поисках радости» В. Розова, Полину в «Солдатской вдове» Н. Анкилова, Любовь Яровую в одноименном спектакле К. Тренева и другие.

В колоритном исполнении героинь А. Островского блеснул комедийный темперамент, живая веселость К. Никулиной. Это удачное воплощение Реневои («Светит да не греет»), Сесипатры Семеновны («Красавец-мужчина»), Мавры Тарасовны («Правда - хорошо, а счастье лучше»).

Лучшие сценические создания Никулиной объединяют сила творческого духа, стремление души к добру, идеалу, справедливости. Знаток женского сердца, она умеет вскрыть и показать вечно «женственное» в сочетании с твердой волей и мудростью сердца. Таковы ее героини в пьесах Горького, Ибсена, Проворотова: Софья («Последние»), Нора («Кукольный дом»), Клавдия («Цыган»). Среди крупных сценических образов, созданных Никулиной, стоит отметить Фру Алвинг в «Привидениях» Г. Ибсена, Ганну в «Вечере» А. Дударева, Жанну в одноименной пьесе А. Галина, госпожу Пернель в «Тартюфе» Ж.-Б. Мольера.

В этих небольших, ярких и комедийных ролях - мать Менахема Мендла в «Поминальной молитве» Г. Горина (по произведениям Шолом-Алейхема) и бабка в «Семейном портрете с дензнаками» по пьесе С. Лобозерова - талантливая актриса воплотила весь накопленный опыт и мастерство.

Народный артист России С.Л. Панков

Сергей Леонидович Панков судьбу с театром связал в 1960 году после окончания театральной студии. Яркая, насыщенная творческая деятельность вмещает более 200 ролей. Среди первых, наиболее значительных работ 60-90-х годов: донской казак Нагульнов («Поднятая целина» М. Шолохова), черкес Ибрагим-Оглы («Угрюм-река» В. Шишкова), черный летописец («Миндаугас» Ю. Марцинкявичуса). Творческая удача артиста — яркие, колоритные образы в спектаклях «Трехгрошевая опера» Б. Брехта (Пичем), «Святой и грешный» М.Ворфоломеева (Тудышкин), «Характеры» В. Шукшина (Ефим Пьяных). Поклонники Панкова до сих пор помнят его удивительные персонажи — маркиз де Шаррон («Кабала святош» М. Булгакова), Шамраев («Чайка» А. Чехова), Распер («Делец» А. Толстого).

В 1993 году за исполнение Ростанева в спектакле «Село Степанчиково и его обитатели» по Ф. Достоевскому Министерство культуры и Союз театральных деятелей Бурятии признали Панкова «Лучшим актером года».

Среди значительных работ последних лет особо выделяются: Лейзер-мясник («Поминальная молитва» Г. Горина), Барон («Маленькие трагедии» А. Пушкина). Это роли, требующие высочайшего мастерства, виртуозного владения словом, жестом, искусством внутреннего и внешнего перевоплощения.

Работа Панкова - Князь К. («Дядюшкин сон» Ф. Достоевского) - высоко оценена московскими критиками на фестивале «Сибирский транзит» в Омске: «... таких артистов очень мало осталось не только в Москве, а в России — тем более. Это артист с потрясающей способностью к эксцентрике с одной стороны, с другой — с глубоким психологическим проникновением в образ. Сразу вспоминаешь тему «маленького человека» и все ниточки, тянущиеся от Гоголя:

сострадание, переживание... Щепкиным в свое время начаты. Таких актеров, которым это все подвластно встречаешь редко. Остается снять шляпу перед такими мастерами». Так, отозвался об актере театральный критик А. Вислов.

Народная артистка России, лауреат Государственной премии Бурятии Г.Д. Шелкова

Галина Дмитриевна Шелкова творческий путь на сцене театра Улан-Удэ начала в 1961 году. Ее первые роли сразу же привлекли внимание любителей театрального искусства. А все богатство артистических возможностей стало очевидным в спектаклях «Девушка с кувшином» Лопе де Вега (Лаура), «День рождения Терезы» Г. Мдивани (Аманда), «Камешки на ладони» А. Салынского (Анна), «Ночь лунного затмения» М. Карима (Зубаржат).

Творческой зрелостью были отмечены работы актрисы в классическом репертуаре, среди которых спектакли по пьесам А.Островского, Б. Брехта.

Яркими и эмоционально наполненными, полнокровно живыми драматическими образами, созданными Галиной Шелковой в 1970-1980-е годы, стали ее Валентина («Валентин и Валентина» М. Рощина), Мирра («В списках не значился» Б. Васильева), Алиман («Материнское поле» Ч. Айтматова), баба Феня («По соседству мы живем» С. Лобозерова). Это роли этапные в творчестве актрисы и самые дорогие.

Актриса владеет искусством создания разноплановых и убедительных психологических портретов: Мадлена Бежар в «Кабале святош» М. Булгакова, Полина Андреевна в чеховской «Чайке», Жанет Фишер в «Последнем пылко влюбленном» Н. Саймона.

В каждой роли Галина Шелкова удивляет глубоким и тонким проникновением в духовную суть своих героинь. Ее исполнение всегда отмечается искренностью и свежестью интонаций, будь то Софья Ивановна - «Пока она умирала» Н. Птушкиной или Голда в «Поминальной молитве» Г. Горина.

В сегодняшнем репертуаре театра сценические создания Г. Шелковой во многом определяют интерес публики к каждой новой постановке: франтиха Анна Николаевна Антипова в «Дядюшкином

сне» по одноименной повести Ф. Достоевского, смешная деревенская бабка в «Семейном портрете с дензнаками» С. Лобозерова. Работа актрисы в спектакле «Мария Стюарт» Ф. Шиллера — новая ступень в достижении вершин мастерства, еще одна грань таланта женщины и актрисы.

Народная артистка России Н.К. Туманова

Нина Константиновна Туманова окончила Ташкентский театрально-художественный институт. В труппе улан-удэнского театра работает с 1977 года. Первые работы — Нина Куприянова («Угрюм - река» В. Шишкова), Маша («Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова), Надя Родионова («Мои надежды» М. Шатрова) - показали незаурядное мастерство и талант молодой актрисы.

Героини Тумановой - Наталья Гавриловна («Гнездо глухаря» В. Розова), Надя («Последний срок» по повести В. Распутина), Настя («Разрыв-трава» по роману И. Калашникова), Валерия («Бабоньки» И. Серкова и Н. Кучерова), Елизавета («По соседству мы живём» С. Лобозёрова) - наделены чувством собственного достоинства. В них такая человеческая прочность и основательность, такой высокий кодекс нравственности, что сразу ощущаешь незаурядность личности актрисы.

Среди многих интересных сценических созданий актрисы Медея в одноимённой трагедии Еврипида выделяется особо. Эта роль с наибольшей силой раскрыла всю уникальность ее дарования. О Мее Тумановой написано множество рецензий в центральной прессе.

Госпожу Пернель в исполнении Тумановой в спектакле «Тартюф» Мольера московские критики признали лучшей на Международном фестивале в Йошкар-Оле в 1995 году.

В Аркадиной («Чайка» А. Чехова) и царице Марии Федоровне Нагой («Смута» А. Толстого) с блеском проявились самобытная сила, обаяние, искрометный талант и широкий диапазон возможностей актрисы.

Отзвук «загадочного» и «вечно женственного» живёт в героинях Тумановой - в Жанет Фишер («Последний пылко влюблённый» Н. Саймона) и в Татьяне («Пока она умирала» Н. Птушкиной).

Удачная, эксцентричная и откровенно фарсовая роль актрисы мадам Компас в спектакле «Делец» А. Толстого. Эту роль московский критик Н. Карпова назвала моно-спектаклем. Постоянный поиск новых средств выразительности, подкреплённых профессионализмом, помогает актрисе находить оригинальные решения даже в самых незначительных эпизодах и всегда по-новому удивлять зрителя. Пример тому - Настасья Петровна Зяблова в «Дядюшкином сне» Ф. Достоевского.

Очередная творческая победа актрисы — роль Елизаветы, королевы Англии, в спектакле «Мария Стюарт» Ф. Шиллера.

Заслуженный артист России В.Ф. Барцайкин

Владимир Федорович Барцайкин - выпускник театральной студии Куйбышевского (ныне Самарского) академического театра имени М. Горького. Он впервые выступил на сцене театра г. Улан-Удэ в 1975 году и сразу же влился в активную жизнь коллектива.

Природная органичность, эмоциональная заразительность артиста вызвали искренний интерес у зрителей. Многим запомнились и стали любимыми его персонажи: Андрей Ерин («Характерь» В. Шукшина), Володя («Валентин и Валентина» М. Рощина), следователь Рябинин («Последний допрос» С. Родионова).

Любимые персонажи артиста: Митрофанушка («Недоросль» Д. Фонвизина), Ваня Малый («Смешной день» В. Покровского), Юрий Михайлович («Стихийное бедствие» В. Рацера и Б. Константинова), Шаргаев («Порог» А. Дударева), Фёдор («Скамейка» А. Гельмана).

Особый резонанс получили такие образы как Шмага («Без вины виноватые» А. Островского), Оргон («Гартюф» Ж.-Б. Мольера), сэр Тоби («Двенадцатая ночь» В. Шекспира), Терция («Любовь, любовь...» Ф. Кони), Рисположенский («Свои люди - сочтёмся» А. Островского), Костылев («На дне» М. Горького). В них наиболее ярко проявилась творческая индивидуальность мастера сцены, раскрылись характерность и комедийный талант.

Все герои В. Барцайкина наделены обаянием и юмором, они просты и естественны. Таковы: Николай Звягинцев («Кадриль» В. Гуркина), фон Шмиттау («Делец» А.Толстого), мистер Генри Мун

(«Скандальное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун» Дж. Пристли).

Большим творческим достижением артиста стал Скупой в «Маленьких трагедиях» А. Пушкина. Его герой создан психологически убедительно. Глубина и драматизм образа выражены через трагифарсовое существование актёра.

Как в классическом репертуаре, так и в пьесах современных отечественных драматургов внешность и природная органика артиста работают на него. Каждый его герой - персона значительная, яркая, запоминающаяся.

Заслуженная артистка России, лауреат Государственной премии Бурятии Л.Е. Архипова

Лилия Ефимовна Архипова была принята в Русский драматический театр в 1968 г. после окончания Дальневосточного института искусств. В репертуаре актрисы самые различные роли: от эпизодических до главных. Наиболее значительные для становления актрисы и ее творческой биографии роли - Марина Богачева («Отчего море соленое» Л. Митрофанова), Глаша Васильцева («Мое сердце с тобой» Ю. Чепурина), Любовь Яровая в одноименном спектакле по пьесе К. Тренева.

Среди ярких творческих достижений актрисы в последующие годы выделялись образы учительницы-комсомолки Оюн в «Клятве» Ц. Шагжина, Клавдии Вороховой в «Солдатской вдове» Н. Анкилова, Бланш Дюбуа в «Трамвае «Желание» Т. Уильямса. С подлинной психологической и художественной убедительностью актриса осваивала классический и современный репертуар: она была Лундышевой в «Красавце-мужчине» и Дарьей Кругловой в «Не все коту масленица» А. Островского, современницей, «замужней женой»-сельчанкой Зоей Ериной в спектакле «Характеры» по рассказам В. Шукшина.

Глубоким проникновением в авторский материал, большой творческой отдачей отличалось выступление актрисы в роли Толгонай из «Материнского поля» Ч.Айтматова. Особая и счастливая страница в творчестве Л.Архиповой - работа в спектаклях по пьесам С. Лобозерова. Ею создана целая галерея ярких и самобытных женских

образов — Агриппина Журавлева («Маленький спектакль на лоне природы»), Клава («От субботы к воскресенью»), бабка («Семейный портрет глазами постороннего», Катерина («Семейный портрет с дензнаками»).

Зрители помнят ее Кручинину - ранимую и очень женственную в «Без вины виноватых» А. Островского, агрессивную, нервную даму Элейн Мациони в «Последнем пылко влюбленном» Н. Саймона.

В спектакле «Фонд счастья, или странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика Архипова играет главную роль. Ей удалось создать достоверный образ женщины, сумевшей сохранить чистоту и искренность в мире, одержимом торгашеским обманом. Миссис Сэвидж Архиповой признана Союзом театральных деятелей Бурятии лучшей женской ролью.

Заслуженный артист России С.Г. Рыжов

Сергей Григорьевич Рыжов работает в труппе театра с 1977 года. Актер с большими потенциальными возможностями. В Милоне («Недоросль»), Марасанове («Мой друг, Моцарт»), Игнате («Разрыв-трава») ярко проявились одухотворенность, драматическая одаренность, умение раскрыть глубину человеческой мысли.

Рыжов — артист разноплановый. В его репертуаре яркие острохарактерные персонажи — Лерман (в водевиле «Девушка-гусар»), Андрей (в комедии М. Задорнова «Продайте мне вашего мужа»). Артисту доступен глубокий психологизм в постижении характеров героев — Вурм («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Мухояров («Правда - хорошо, а счастье лучше» А. Островского), Александр I («Мятежники» В. Геллера).

Благодаря отличным сценическим данным, постоянной и кропотливой работе над ролью, высокой требовательности к себе артист Рыжов всегда активно занят в репертуаре. В его творческой биографии немало сложнейших и ответственных ролей: жестокий властелин и любящий отец, патриот Руси — таков царь Борис Годунов в «Смуте» по трилогии А. Толстого.

Артист интересен в классическом репертуаре: купец-самодур Большов («Свои люди — сочтемся» А. Островского), картузник Бубнов («На дне» М. Горького). Он увлеченно играет разнообразные

комедийные роли: Игорь («Пока она умирала» Н. Птушкиной), Саня Арефьев («Кадриль» В. Гуркина), советник Хардейкр («Скандалное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун» Дж. Пристли).

Среди множества сыгранных ролей - Тевье-молочник в «Поминальной молитве» Г. Горина - этапная для С.Рыжова. Органически перевоплощаясь, актер убедительно показал многогранность характера, силу духа героя, на долю которого выпали тяжелые испытания.

Успех в спектаклях: «Эзоп» Г. Фигейредо (Ксанф), «Мария Стюарт» Ф. Шиллера (Эмьяс Полет), «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (Помигалов), «Фонд счастья, или странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика (Доктор Эммет), принес артисту заслуженную любовь зрителей. Щедро одаривая публику своим обаянием, он демонстрирует каждый раз новые грани таланта.

Народная артистка Бурятии Г.Б.Харитонова

Галина Борисовна Харитонова пришла в театр в 1975 г. За время работы в труппе она прошла путь от молодой начинающей актрисы до зрелого признанного мастера сцены.

В репертуаре актрисы самые различные роли: Верочка («В списках не значился» Б. Васильева), Виктория и Фаина («Провинциальные анекдоты» А. Вампилова), Епистимея («Разрыв-трава» И.Калашникова), Варвара («Угрюм-река» В. Шишкова), Тая Косицкая («Драма из-за лирики» Г. Полонского), Люся («Последний срок» В. Распутина).

В спектаклях «Скамейка» А. Гельмана, «Живой портрет» Тирсо де Молина актриса создала образы своих героинь тонко, ярко и талантливо.

Увлеченно и ярко сыграны: Катюша («Красные дьяволята» Б.Полевого), Анна Сергеевна («Акселераты» С. Ласкина), Метелица («Хрустальные фанфары» А. Антакольского), Василиса («Инспектор золотой тайги» В. Митыпова).

Опытной и мастеровитой мы видим актрису в ролях Клары («Звезды на утреннем небе» А. Галина), Риты («Лолита» В. Набокова), Марлен («Искусство обольщать» Ж. Пуаре). Она идет к искусству роли от жизненной достоверности и характерности, ищет правду

предлагаемых обстоятельств и находит способы убеждать внутренней серьезностью и глубиной.

Комедийный темперамент Галины Борисовны особенно ярко блеснул в колоритном исполнении героини Дорины в пьесе Мольера «Тартюф». Искрометность, отточенные жесты и слова вместе с умением передать психологические нюансы ставят эту работу в разряд творческих побед. Это признано и оценено московскими критиками на международном фестивале в Йошкар-Оле.

Успех выпал на долю ее героини Квашни («На дне» М.Горького). Сильные женские характеры сибирячек Харитоновы создала в спектаклях: «Кадриль» В. Гуркина, «Семейный портрет глазами постороннего» и «Семейный портрет с дензнаками» С. Лобозерова. За последнюю работу актриса получила диплом Союза театральных деятелей Бурятии в номинации «Лучшая женская роль».

Народный артист Бурятии Д.Л. Панков

Дмитрий Леонидович Панков в труппе театра с 1976 ода. С первых же ролей, сыгранных на сцене, заявил о себе как »даренный и работоспособный актер. Значительные работы в 1980-е годы - Федос («Разрыв-трава» И. Калашникова), Платон «Правда - хорошо, а счастье лучше» А. Островского), в 1990-е оды — Фердинанд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Миловзоров («Без вины виноватые» А. Островского), Лангранж («Кабала святош» М. Булгакова).

Большая творческая удача актера - роль Герострата в спектакле «Забить Герострата» Г. Горина.

Дмитрий Панков — артист большого творческого диапазона - от драматического до комедийного и характерного. Он хорошо владеет техникой, умеет создавать яркие, запоминающиеся образы. Особое место занимает в творческой биографии актера роль Треплева в «Чайке» А. Чехова. Глубоко проникнув в сложный внутренний мир чеховского персонажа, Панков сделал драматический образ одинокого героя одним из самых интересных в спектакле.

Барон в спектакле «На дне» М.Горького был отмечен московскими критиками в числе лучших актерских работ на IV Международном фестивале в Йошкар-Оле. Дон Гуан («Маленькие

трагедии» А. Пушкина) — одна из интересных работ периода "творческой зрелости и мастерства. Артист в совершенстве владеет техникой речи и пластики, полон сценического обаяния.

В работе над ролями артист умеет соединить внутреннюю глубину с максимально выразительным внешним обликом героев, что характеризует его как подлинного мастера перевоплощения. Таковы его персонажи: Менахем-Мендл («Поминальная молитва» Г. Горина), Подхалюзин («Свои люди — сочтемся» А. Островского), Шаманов («Прошлым летом в Чулимске» А. Зампилова), Ричард Уилли («Он, она, окно, покойник» Р. Куни), Роберт Дидли, граф Лейстер («Мария Стюарт» Ф. Шиллера).

Нередко Панков выступает в качестве художника по костюмам. С большим вкусом и выдумкой выполнены костюмы к спектаклям: «Коварство и любовь», «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «Кабала святош» М. Булгакова, «Тартюф» Ж.Б. Мольера.

Народная артистка Бурятии М.М. Ланина.

Мария Михайловна Ланина начала творческий путь в 1986 г. после окончания Красноярского института искусств. Первые же роли, созданные М. Ланиной, выявили незаурядные творческие возможности молодой актрисы: одухотворенность, пластику, драматизм, умение раскрыть глубину образа и характера в свойственной только ей творческой манере. Многие помнят яркие работы актрисы — Лолиту в спектакле по произведению В. Набокова, Лоран в спектакле «Звезды на утреннем небе» по пьесе А. Галина.

Умение правдиво сыграть трагизм своей героини — несомненно, дар актрисы, который в полной мере раскрылся в спектаклях: «Любовь - книга золотая» А. Толстого, «Женский стол в охотничьем зале» В. Мережко, «Поминальная молитва» Г. Горина.

Образ Василисы в спектакле «На дне» по пьесе М. Горького создан актрисой с тонким вкусом и необычайным внутренним психологическим рисунком. Героиня Ланиной — красивая, страстная, властолюбивая женщина, жадная до любви и богатства, неутомимая в ласках и страшная в мести. Яркая и интересная работа актрисы отмечена критикой и прессой на IV Международном фестивале в Йошкар-Оле (Республика Марий Эл).

Клея в спектакле «Эзоп» Г. Фигейредо - этапная работа актрисы. Лучшие черты дарования актрисы: проникновенный лиризм, острый драматизм, психологическая углубленность, — все эти свойства позволили ей подняться до высот подлинной трагедийности.

Творческую и профессиональную зрелость можно наблюдать в одной из последних работ — Зиночке («Дядюшкин сон» Ф. Достоевского). Подкупают искренность и откровенность героини, умение понять и сопереживать. Все это достигается способностью глубоко проникать во внутренний мир героини, органически перевоплощаться.

Главная роль в спектакле «Мария Стюарт» Ф. Шиллера — актерская удача. В этой работе сочетаются прекрасные сценические данные и пластичность актрисы, что помогает передать душевные переживания героини, раскрывая ее глубокий внутренний мир.

Заслуженная артистка Бурятии Н.В. Вершинина

Нина Викторовна Вершинина работает в труппе театра с 1977 г. Выпускница Ярославского училища и театральной студии (г. Владимир) поразила улан-удэнского зрителя разнообразием репертуарных возможностей. Местные театральные критики восхищались актерским профессионализмом высокой пробы - умением воплощать разные возрасты и характеры, соответствовать разным режиссерским почеркам. Успешно «солировать на сцене и аккомпанировать» партнерам, быть красивой и некрасивой в интересах спектакля. Актриса честно работала в этапных для коллектива спектаклях в центральных ролях: Соня («Характеры» В. Шукшина), Анфиса («Угрюм-река» В. Шишкова), Алена («Мои надежды» М. Шатрова), Милованова («В графе «отец» - прочерк» И. Лазутина), Екатерина Вторая («Любовь - книга золотая» А. Толстого).

В спектакле «Дядюшкин сон» по Ф. Достоевскому актриса играет главную роль - Марию Александровну Москалеву. Это несомненная удача Н.Вершининой. Властная и мягкая, грубая и чувствительная, жадная и хитрая и при этом умная и дальновидная героиня вызывает самые разнообразные чувства у зрителей. В ней раскрылись новые грани таланта острохарактерной актрисы Нины Вершининой.

Н. Вершинина — актриса с прекрасными вокальными данными. Она неизменная участница вокально-поэтических циклов, проводимых в театре, а также активно занята в культурно-массовых мероприятиях города, в телепередачах, радиопередачах.

Одна из последних работ актрисы — Памела Уилли, «интересная дама с опытом» в остросюжетной комедии Р. Куни «Op, opa, okno, rokoіnik». Роль небольшая, но благодаря очень точным деталям, оригинальным жестам, найденным актрисой, сыграна ярко, талантливо.

Актриса награждена знаком «За достижения в культуре».

Заслуженная артистка Бурятии И.С. Бабченко

Ирина Сергеевна Бабченко работает в Русском драматическом театре с 1979 г. после окончания Дальневосточного института искусств. Молодая, очаровательная актриса стремительно вошла в основной репертуар театра: Финея, Сельо («Дурочка» Лопе де Вега), Софья и Палашка («Недоросль» Д. Фонвизина), Зоя («Гнездо глухаря» В. Розова), Лилька («Совершеннолетние» А. Заридзе), Даша («Срок проживания окончен» М. Ворфоломеева).

Она принимала участие в Днях культуры Бурятии в Москве в 1983 г. со спектаклем «Медея», в 1988 г. - в юбилейных гастролях в Москве, играла в «Маленьком спектакле на лоне природы» С. Лобозерова.

90-е гг. в творческой биографии актрисы — ровные, стабильные, она продолжает оттачивать мастерство в каждой роли: Прасковья Ильинична («Село Степанчиково и его обитатели» Ф. Достоевского), Незнакомка в маске («Кабала святош» М. Булгакова), царевна Ксения («Смута» А. Толстого), Бобби Митчелл («Последний пылко влюбленный» Н. Саймона).

В «Последнем пылко влюбленном» И.Бабченко играет «психически неуравновешенную особу». Умело, передавая все оттенки чувств и настроений молодой девушки, тонко проникает она во внутренний мир героини. В комедии «Пока она умирала» актриса блестяще сыграла комедийную роль Дины — продавщицы из овощного магазина. Веселая, неунывающая, добрая героиня своим появлением вызывает у зрителей смех, смешанный с грустью.

Одна из последних ролей Ирины Бабченко - Флоренс в комедии «Фонд счастья, или Странная миссис Сэвидж» Джона Патрика. Созданный ею образ получил высокую оценку московских критиков. О.Галахова-Королева отметила: «... актриса нашла очень верную индивидуальную пластику, ее игра убедительна и трогательна».

Интересные работы в спектаклях: «На дне» М.Горького — роль Анны, «Дядюшкин сон» Ф.Достоевского — Антипова Анна Николаевна (спектакль - участник фестиваля «Сибирский транзит», г. Омск, 2003 г.). Актриса много занята в спектаклях детского репертуара: тетка Дарья в «Поющем поросенке», Василиса Прекрасная в одноименной сказке, Снежная королева в пьесе Е. Шварца.

Заслуженный артист Бурятии О.А. Петелин

Олег Анатольевич Петелин - выпускник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. В труппе театра работает с 1994 г.

Молодой артист плотно занят в репертуаре, играя самые разноплановые роли: от героя-романтика до деревенского простачка. Подкупают искренность и откровенность героев Петелина. В роли Федора в спектакле «Поминальная молитва» по пьесе Г. Горина актер пылко и ненавязчиво передает душевные переживания героя, при этом раскрывая глубокий внутренний мир молодого человека. Играя Михаила из спектакля «Семейный портрет глазами постороннего» по пьесе С. Лобозерова актер, напротив, демонстрирует открытость и эмоциональность влюбленного человека.

Герои О. Петелина всегда удивительно разные. Для каждого он находит свои «краски», точные выразительные средства: Актер («На дне» М. Горького), Лепорелло и Иван («Маленькие трагедии» А. Пушкина), Петр Бородин («Соловьиная ночь» В. Ежова).

Главный герой в спектакле «Эзоп» Г. Фигейредо — смелая, неожиданная работа. Артисту удалось проникнуть в глубину характера, не ограничиваясь внешним рисунком роли.

Заслуженный артист Бурятии С.А. Васильев

Сергей Александрович Васильев приглашен в труппу театра в 1994 году. Выпускник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. Вдумчивый и перспективный артист с чувством стиля, тонкого юмора, с особой внутренней гибкостью, которая помогает мгновенному перевоплощению.

С подлинной психологической убедительностью актер играет Ваську Пепла в спектакле «На дне» М. Горького. Его работу отличают глубокое проникновение в авторский материал, яркая эмоциональная полнота образов. Два персонажа - Дон Гуан и Дон Карлос в «Маленьких трагедиях» А. Пушкина были отмечены острой характерностью, интересным пластическим рисунком, экспрессивностью. Каждый носит индивидуальные черты, наделен индивидуальными интонациями, неповторимым обликом.

За главную роль в спектакле «Эти свободные бабочки» А. Герша Союз театральных деятелей Бурятии назвал С. Васильева «Лучшим актером сезона». В этой работе ему удалось найти узнаваемую пластику, человека, имеющего физические недостатки. Справился он и с внутренними переживаниями героя, создавая интересный психологический рисунок роли.

Роль Мебиуса С. Васильева в спектакле «Делец» А.Толстого стала «Лучшей мужской ролью» в 2002 году.

В последних работах - Сенатор Тит («Фонд счастья, или Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика), Дреджен Друри («Мария Стюарт» Ф. Шиллера), Кочкарев («Женитьба» Н. Гоголя) - артист демонстрирует иную пластику, гротескную игру, что говорит о больших возможностях исполнителя.

С. Васильева отличает высокая работоспособность. Актер пробует себя и в режиссуре. Сказку «Поющий поросенок» С. Козлова в его постановке очень любят маленькие зрители.

Заслуженная артистка Бурятии О.С. Островская

Ольга Сергеевна Островская принята в труппу театра в 1982 году после окончания театрального училища в городе Иркутске. Одаренная актриса героического плана, она умеет сделать яркими и запоминающимися для зрителя чувства и мысли исполняемых ею героинь. Умение органически перевоплощаться, передавать сценическими средствами переживания своих персонажей Островская продемонстрировала в «Чайке» А.Чехова в роли Н.Заречной и в «Смуте» А.Толстого в роли царицы Ирины.

Прекрасные сценические данные и пластичность актрисы сделали необычайно интересным ее Аниту в «Вестсайдской истории». Врожденная органика существования на сцене, искренность, эмоциональность приносят актрисе успех и признание в спектаклях: «На дне» М. Горького (Василиса), «Фонд счастья, или Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика (Лили Балл).

Мастер тонкого психологического рисунка, Островская проникновенно и сочувственно раскрывает судьбу своей героини Кашкиной в спектакле «Прошлым летом в Чулимске» (А. Вампилов).

В этой работе актрису волнуют драма современной женщины, одиночество и часто непонятность окружающими.

Творческой зрелостью отмечена трагическая роль Марии в спектакле «Мария Стюарт» Ф. Шиллера. Эта роль стала доказательством умения глубоко чувствовать «аромат правды» на сцене и доносить его до зрителя.

Актриса не пытается «брать» публику отдельными приемами, а выстраивает полноценный образ - от начала до конца, неотступно следуя психологической правде.



MoreBooks!
publishing



yes i want morebooks!

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн – в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов! окружающей среде благодаря технологии Печати-на-Заказ.

Покупайте Ваши книги на
www.more-books.ru

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com



VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de
www.vdm-vsg.de

