

А. Б. Корецкий

«САМАРСКАЯ ГАЗЕТА» О ПРОБЛЕМАХ РУССКОГО ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА (1884—1894 гг.)

Среди первых периодических изданий дореволюционной Самары большой известностью пользуется «Самарская газета» (1884—1906 годы, редакторы-издатели И. П. Новиков, с 1894 года — С. И. Костерин). Связанная с именами А. М. Горького, А. Л. Бостром, В. Г. Короленко, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Н. И. Михайловского, А. П. Чехова, С. Г. Скильца, Н. Г. Гарина-Михайловского и других видных деятелей русской культуры, публиковавших на ее страницах свои произведения, эта газета привлекает внимание исследователей¹.

В наши дни, в пору широкого развития краеведения, материалы газеты представляют определенную историческую ценность, особенно при изучении культурного наследия прошлого, интерес к которому возрастает с каждым днем.

В данной статье делается попытка обобщения газетного материала по театральной культуре города конца прошлого столетия. Хронологически исследование охватывает первое десятилетие издания газеты, то есть время зарождения и развития самарской театрально-художественной критики.

Постоянными рецензентами «Самарской газеты» по вопросам театра, как, впрочем, и всей художественной жизни, были в 80-е годы фельетонисты А. Подуров² (псевдонимы: Педро; П.; А. Пр-в), «талантливый юморист, писавший рассказы, фельетоны, сценки... и в столичных юмористических журналах...»³ и Г. Григорьев (Гри-Гри).

В 90-е годы в газете сотрудничают театральные критики А. Наливко (А. Н-ко; Н. А.), весьма способный художественный критик; В. А. Соколов (Ю. Веррон), Н. А. Соколов (С.; А. С-ов), Е. Ф. Кони (Е. Юшин), происходивший из семьи артистов и литераторов, брат известного юриста А. Ф. Кони.

Одним из плодовитых и даровитых журналистов газеты был Е. М. Ещин (Марков Е.; Новый человек; Маркиз Алексис ди Резеда), впоследствии присяжный поверенный в Нижнем Новгороде.

¹ Материалы газеты широко использованы в сборнике «Максим Горький в Самаре». Куйбышев, 1968; в книге Ю. Оклянского «Шумное захолустье». Куйбышев, 1969 и других изданиях.

² Есть разнотечение фамилии А. Подурова — А. Падуров.

³ К. Разуваев. Самарские литераторы. — В кн.: Вся Самара за 1925 год. Издание Самарского университета. 1925, с. 38.

Много материалов давал ответственный секретарь, а на деле фактический редактор газеты, Валле де Барр (Х.; ; Бр.; Е. Александров и без подписи).

Часто выступали в газете со статьями по культуре и театру присяжный поверенный К. К. Позерн (К. П.), уездный предводитель дворянства Н. К. Реутовский, писательница А. Л. Бостром и особенно частный поверенный и гласный думы А. М. Михайлов (А. М-в.; А. М.; Чертенок; Мефистофель), которого ценили как «знатока городских дел и интересов».

В рассматриваемый период Самарский городской театр, по свидетельству П. С. Стрепетовой, считался одним из неплохих провинциальных театров. Этому в значительной степени способствовало выгодное географическое положение Самары на пересечении двух магистральных путей — водного и железнодорожного, центральное расположение среди всех крупных волжских городов, что обеспечивало ей постоянный приток первоклассных сил.

На сцене театра играли В. Н. Андреев-Бурлак (1884, 1885), М. Н. Иванов-Козельский (1885, 1887, 1888), А. К. Любский (1884).

Здесь начинали свой творческий путь П. Стрепетова, М. Писарев, А. Ленский, М. Дальский.

Из года в год в Самару приезжали на гастроли почти все знаменитости того времени. За рассматриваемый период в городе побывали Е. Горева (1885, 1886), Ф. Горев (1886), М. Савина (1887), Г. Федотова (1890) и другие артисты. Здесь бывали драматические группы театров Петербурга и Москвы, в том числе группа лучшего русского театра — МХАТа.

Такая насыщенная театральная жизнь города во многом способствовала развитию его художественной культуры.

Зрительская аудитория не была однородной, но подавляющее большинство в ней составляли демократические элементы: мелкие чиновники, служащие, учащиеся, политссыльные.

Самарская антреприза принадлежала к числу одной из крупных. В рассматриваемое десятилетие ее держали И. П. Новиков (1880—1886 и 1892—1894) и П. М. Медведев (1888—1890), известный провинциальный актер и антрепренер, с 1890 по 1893 год — главный режиссер Александринского театра в Петербурге. Самарцам Медведев был хорошо знаком по антрепризе 1865—1870 годов, оставившей неплохую память.

Импонировал самарским театралам и Новиков, имевший обычно большую, достаточно сильную труппу, любивший пышно «обставить» спектакль.

Оба антрепренера, пользующиеся большим авторитетом в городе и как ведущие актеры, делали немало, чтобы поднять на должный уровень идейную и эстетическую направленность постановок, но множество объективных причин не дали каждому из них проявить свои способности сполна. Сам коммерческий характер антрепризы находился в вопиющем противоречии с подлинным творчеством, а русскому театру в это сложное время надо было решать множество проблем.



Известный провинциальный актер и антрепренер П. М. Медведев.

очищая его от накипи и скверны реакционной эпохи.

С наступлением пролетарского периода освободительного движения в стране перед русским театром встали новые задачи, главные из которых: дальнейшее повышение идейности и социальной направленности драматического искусства, повышение общей сценической культуры театра, воспитание эрудированного, преданного искусству актера-гражданина.

В 80-е годы в столичных, а к 90-м годам и в крупных провинциальных театрах резко меняется категория зрителя. По словам А. Н. Островского, буржуазия, купеческая аристократия оттеснила всех остальных, пытаясь подражать Западу, перенимая мораль, манеры и внешние нормы поведения. «В этой публике нет собственного понимания, нет восприимчивости, нет движения, нет общности между ней и пьесой,— писал Островский.— Чему эта публика... горячо сочувствует, так это пошлым намекам и остроумию самого низкого сорта».

В этих условиях не мог не измениться и репертуар театра. Взамен классических произведений, поднимающих острые социальные вопросы, появляются пьесы-однодневки, проникнутые пессимизмом, смакующие мещанско благополучие.

Пьесы авторов, подобных Крылову, Невежину, Тарновскому, Мансфельду, из «великосветского» быта ставили «проблемы» незаконного брака, любовного треугольника и т. п. применительно к психологии русского буржуа. Этот пошлый репертуар отдал я зрительскую массу

История Самарского театра — типичный пример истории развития провинциального театра России. Театральное искусство страны этого периода представляет сложное явление. С одной стороны, развивая лучшие традиции русской драматургии начала века, театр продолжал отражать те глубокие социальные процессы, которые происходили в стране, обнажая многие темные стороны русской действительности. С другой стороны, эпоха реакции не могла не наложить свой отпечаток и на театральное искусство.

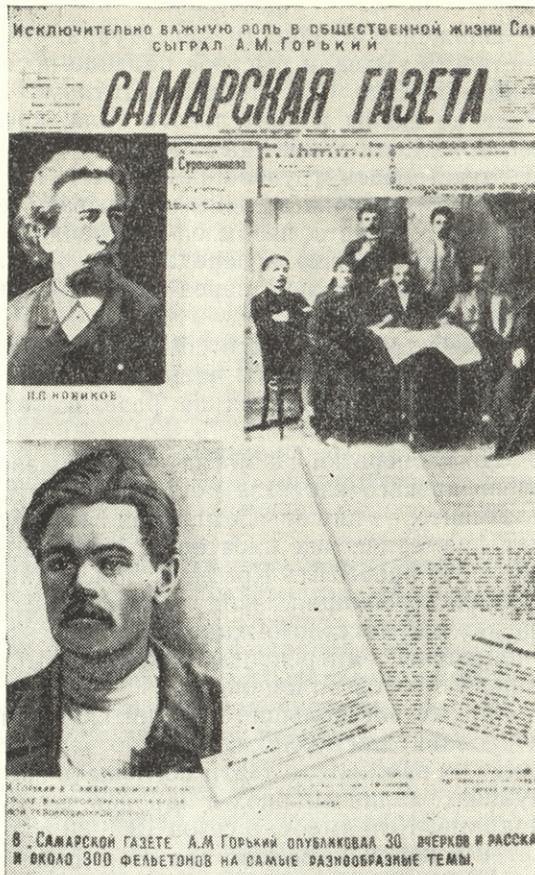
Становится очевидностью факт, что масштабы театральной деятельности не отвечают интенсивно развивающейся общественной и экономической жизни страны. Возросшие духовные и эстетические запросы демократического зрителя требовали решительной перестройки всего театрального дела, очи-

от «беспокойных вопросов», нараставших в демократическом лагере все с большей силой, разворачивал не только зрителя, но и артиста.

«С самого начала сезона, — писал известный артист МХАТа Ленский (в прошлом актер Самарского театра), — я играю роли без содержания, и до конца сезона иного сорта ролей не предвидится. Это такая тоска... такой душевный голод, от которого так же нравственно умираешь, как мрет теперь народ от бесхлебицы».

Актер и драматург Южин в своих записках писал: «Из новых... современных ролей, право, не знаю, что лучше — играть их или нет? Для сценической репутации решительно лучше не играть».

Подобная «драматургия» встречала резкую критику столичной и провинциальной периодики. На страницах «Самарской газеты» можно встретить немало рецензий и статей, в которых журналисты с негодованием говорят о драматургах типа Крылова, об упадке русского театра, тяжелом положении провинциальных актеров, воспитываемых на безыдейных «перлах». «Для того чтобы возбудить творческие силы артиста, — утверждает А. Наливко в одной из рецензий, — его нужно воспитывать на произведениях художественно правдивых, чтобы он видел в одухотворяемых им лицах души — тогда, и только тогда ему будет дана возможность оживить и снабдить эти лица индивидуальными особенностями в проявлении начертанных авторами характеров... Провинциальная публика, например, очень мало знакома с произведениями Островского — произведениями, составляющими честь и гордость русской земли; между тем на сценах провинциальных театров чаще идут «Чернокнижницы», «Ограбленная почта», чем произведения родного великого драматурга»¹.



«Самарская газета».

¹ «Самарская газета», 1891, 13 октября.

Снижение идейности репертуара, его развлекательность и поверхность вызвали быстрое падение посещаемости театра демократическим зрителем. С грустью констатирует самарский рецензент взаимоотношение сцены и зрительного зала, когда в театре идет современная пьеса: «...Если такое тяжелое чувство испытывает зритель, то что должны чувствовать труженики-артисты, глядя на эту горсточку публики, перед которой они должны показывать свое искусство? ...Можно ли требовать от артиста, чтобы он употребил все свое искусство, весь свой талант, всю энергию в передаче своей роли, когда эту роль он должен исполнять не столько перед публикою, сколько перед театральными капитальдинерами?»¹

Отсутствие кассового сбора заставляло антрепренеров бросаться из крайности в крайность, чаще всего пытаясь «выбить клин клином» — откровенно скатываться на развлекательный репертуар с водевилями и опереткой.

Но и оперетка не могла спасти разваливающиеся антрепризы из-за очень низкого качества постановок. «Нравственные результаты еще плачевнее, — пишет «Самарская газета», — нет репертуара, нет труппы, нет драматических писателей. Неизменными поставщиками пьес продолжают пребывать Крыловы, Мясницкие, Мансфельды... Материальная картина провинциальной театральной жизни та же — преобладание опереточно-кассового жанра над серьезной бытовой драмой, в изобилии «лопнувшие» антрепризы и несчастные «артисты», пробирающиеся из города в город по шпалам»...²

Отсутствие больших и значительных пьес, обладающих притягательной силой для публики, бросало театральную дирекцию в другую крайность — заставляло театр поглощать громадную драматургическую продукцию различных эпох и народов, в которой опять же преобладала мелодрама. К примеру, в сезон 1888/89 года, знаменовавший собой первый сезон в новом каменном театре и длившийся почти пять месяцев, труппа Медведева, состоявшая всего из пятнадцати артистов, осуществила постановку почти 200 (!) пьес и водевилей. Причем лишь 30 из них были показаны в сезон два и как крайность — три раза.

Театральная «машина» работала с предельной нагрузкой, «перемалывая» все новую и новую драматургическую продукцию.

О качестве постановок при такой системе говорить не приходилось, да и что говорить, если любая пьеса откровенно рассчитывалась скорее на «игру» супфлера, чем артиста, который иной раз и текста-то не знал, не то чтобы как-то пытался вжиться в образ. Получалась не игра, а схема, вместо правды жизни — откровенная фальшивка, и, конечно же, никакой согласованности артистов, никакого сценического ансамбля.

В рецензии на пьесу Невежина «Вторая молодость», прошедшую на самарской сцене 8 октября 1891 года, А. Наливко так описывает игру актеров: «В этом спектакле большинство артистов выражали только то, о чем говорили сами; выражение же впечатлений от воздействий друго-

¹ «Самарская газета», 1889, 1 октября.

² Там же, 1893, 8 января.

го лица являлось или запоздалым, или вовсе не являлось: скажет артист свои слова и, в ожидании реплики, положительно не знает, что с собой делать, какой ему вид принять. И выходило то, что каждый играл сам за себя, гармония общего пропадала и ход пьесы представлялся отрывочным и эпизодичным¹.

Какого-либо направленного отбора современных пьес в провинциальном театре не существовало. П. А. Стрепетова, начинавшая свой сценический путь на самарской сцене, вспоминала: «Пьесы ставились как-то сами собою: посоветует один, другой из более опытных артистов — и делу конец. О генеральных репетициях мы и понятия не имели — какие же генеральные, когда и простых-то редко случалось три, а зачастую и двум бывали рады. На рождественских праздниках и на масленице приходилось играть почти совсем без репетиций, ограничиваясь считкой по ролям и планировкой сцены. Вот как стояло дело».

Такая постановка театрального дела не могла не возмущать зрителя и театральную критику. «Для того, чтобы понять характер одухотворяемого лица и воспроизвести его индивидуальные черты, артисту нужно время, нужна не одна репетиция; между тем нынешнего артиста впрягают в роли ежедневно, в большинстве случаев с одной репетиции», — с негодованием писал А. Наливко.

Тяжелые условия работы актера, невозможность творческого роста на подобном драматургическом материале были одной из серьезных причин упадка сценического искусства. Но поскольку материальная сторона театрального дела находилась в прямой зависимости от репертуара, точнее, от того количества зрителей, чьи деньги шли в кассу антре-репренера, а затем в карман актера, театральная дирекция да и сами артисты, даже понимая всю пагубность подобной практики, вынуждены были идти на это. Получался заколдованный круг, разорвать который было невозможно или — только исключительными мерами. И примечателен тот вывод, который делает самарский критик: «...подобное положение драматического искусства невольно наводит на мысль — может ли это искусство служить предметом частной предприимчивости»².

Немаловажное, если не главное, значение для качества спектаклей имела образованность, культура самого провинциального актера, от чего зачастую зависел ансамбль всей труппы, успех спектакля в целом. Именно сценической культуры, эрудированности, профессионального мастерства не хватало не только провинциальному, но и столичному театру.

К самообразованию, к поднятию мастерства и сценической культуры призывает актеров «Самарская газета». «Для серьезного артиста мало выучить свою тетрадку и твердо знать реплики, ему надо изучить свою роль. А для того чтобы изучить ее, понять ее тонкости, характер изображаемого лица и обстановки, его окружающей, для этого он должен читать, много читать и следить за отголосками общественной жизни, чтобы понять те штрихи общественной жизни, которые в настоящее

¹ «Самарская газета», 1891, 13 октября.

² Там же.

время так часто выводятся современными авторами, в своих комедиях»¹.

Интересно отметить, что через восемь лет, на I Всероссийском съезде сценических деятелей, состоявшемся в Москве в марте 1897 года, на котором были представлены делегаты почти всех провинциальных антреприз страны, А. П. Ленский в своем докладе подчеркнет ту же мысль, что провинциальные актеры сами виноваты в переживаемых ими трудностях, и призовет их к развитию образованности, к поднятию сценической и профессиональной культуры.

Театр поры безвременья не мог существовать долго. С началом пролетарского периода в революционном движении страны быстро происходят положительные сдвиги и в театральном искусстве России. В 90-е годы рождается эстетика сценического реализма, выработанная К. С. Станиславским. Она вбирает в себя все ценное, что дал русский театр со временем Щепкина, очищает эти традиции от всего наносного, отвергает ложные традиции и новации. Театр становится на службу высоким гражданским демократическим целям, что раздвигает рамки сценического реализма и намечает новый исторический этап его развития, общественный и творческий. На сцену выходят новые герои—герои пьес Чехова и Горького. Для русского театра, в том числе провинциального, началась новая эра.

Значительных успехов к середине 90-х годов достигает и провинциальная театрально-художественная публицистика, которой уже коснулось влияние марксизма. Она не только дает критические оценки спектаклям, актерскому составу, поддерживает добрые начинания на самарской сцене, но и тщательным образом следит за идейностью репертуара, что во многом способствует эстетическому воспитанию актеров и зрителей. «Самарская газета» в освещении театральной культуры города шла в русле общей борьбы прогрессивных сил за демократический характер русского театра.

¹ «Самарская газета», 1889, 1 октября.