**Первая театральная труппа Вятского городского театра**

**Автор – Бердникова Ирина Анатольевна, преподаватель КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»**

Советский театр – явление по сути своей уникальное в мировой театральной истории. Он коренным образом отличался от предшествующего театра и по своей внутренней организации, и по характеру деятельности. Это был стабильный стационарный театр с постоянной труппой актёров, работающий в одном городе на протяжении многих десятков лет. Впервые с античных времён театр был включён в систему государственных институтов, был определён на службу государственным интересам. Вполне естественно и закономерно, в силу этого, что театр как неотъемлемая часть государственной системы вместе со всем государством, вместе с обществом участвовал в решении общегосударственных задач, в строительстве новых социальных отношений, преодолевал возникавшие по ходу этого строительства препятствия, переживал вместе со страной выпадавшие на её долю трудности, беды и несчастья [7с. 49].

Первые три десятилетия существования Вятского городского театра не существовало своей театральной трупы. Здание сдавалось в аренду гастролерам, антрепризе, вятским любителям. Судя по материалам архивных документов народного комиссариата просвещения, сама организация театрального дела на первом этапе сводилась, практически, к тем же действиям, которыми занималась театральная комиссия Вятской городской думы, т.е. сотрудники отдела должны были отыскать соответствующих антрепренёров (теперь они стали именоваться директорами), заключить с ними договора, предоставить помещения и обязать директоров сформировать труппу, репертуар и организовать прокат подготовленных спектаклей. Однако основным руководящим документом был указанный выше декрет СНК от 26 августа 1919 г. «Об объединении театрального дела». «Государственными» театрами центральная власть объявила исключительно московские и петроградские театры, и то не все. Театры провинциальные были переданы на усмотрение местных советов [3].

Первый постоянно действующий состав оформился только к концу 20-х годов XX века. Основные сведения о творческой деятельности первого актерского состава Вятского гортеатра можно найти в еженедельном бюллетене «Театр» и в газетных статьях «Вятской правды». Актерский состав можно было поделить на две группы. Первая – это представители антрепризного театра, оставшихся на Вятке. К ней можно отнести В.А. Ларину.

В.А. Ларина обладала прекрасным качеством комика: первое же ее появление на сцене неизменно заостряло внимание зрителя, держало его в радостном возбуждении. Актриса обладала яркой, выразительной речью, разнообразием оттенков, выразительностью каждой фразы в лучших традициях актерской комической драматургии. Жесты, движения и даже мимика у русского комика, по мнению рецензента, Веди, поскольку он выражал в своем творчестве исконно национальные начала русского театра, были присущи Лариной. Нельзя было сказать, что В.А. Ларина была подчеркнуто скупа в жестах, мимике и движениях, но она делала их, как правило, только оформлением для слова, второзначащими [8].

Ларина не избегала сгущения, не боялась давать в играемых ролях подчас не человека, а только утрированную сценическую маску, поэтому «редко вторгается в ее игру «фортель», давно набивший оскомину трафарет провинциальной комической старухи». Рецензент отмечает, что В.А. Ларину нельзя назвать крупным талантом, большой сценической величиной. Но можно было по праву сказать, что она была актрисой незаурядной, особенно для провинции, создающей четкие образы, вызывающие у зрителя «полиозвучный» смех.

К этой же категории можно отнести и актера драмы Ю.В. Белгородского. Несомненно, сценические качества Ю.В. Белгородского были весьма значительными, хотя в некоторых рецензиях отмечается о его не слишком удачной актерской игре. Но рецензент Веди называет его актером, который превышает среднюю провинциальную мерку [11, с. 4].

Основными чертами сценического дарования Белгородского – надрывная драма положительного персонажа. В репертуаре театра было не много ролей, которые могли бы представить актера во всем великолепии его актерского таланта. Роли героическо-трагедийного характера были вне художественных возможностей артиста. Примером этому послужил спектакль «Кин», спектакль показал отсутствие у Белгородского пафосной красоты, оформляющей и дикцию, и жест, и позу. Да и моменты глубокого страдания, так убедительно звучащие у артиста в русской драме, при исполнении артистом трагедии тускнели, теряли свои краски, и перед зрителем звучала то немощь, то фальшь, что было чуждо подлинной трагедии. Ю.В. Белгородскому хорошо удавались так же комические роли. Играл он не плохо, но и здесь основные черты сценического дарования артиста – внешние данные, голос, жесты – утяжеляли исполняемую им комедийную роль, делали диалог грузным, заставляли артиста порою искусственно переводить внимание зрителя с речи на утрированное (кстати сказать, шаблонно), движение, заставляли артиста комиковать. У Белгородского всегда была видна уверенность в лепке сценического образа, созданного длительной работой в хороших ансамблях, но не редко, к сожалению, рецензенты отмечали в его игре «рутину», «покрытый пылью, если не веков, то двух, трех десятилетий» театральный канон [15].

К старой актерской школе можно отнести актрису В.Ф. Пантелеймонову. Рецензенты театральных постановок отмечают, что излюбленным жанром вятской театральной публики были оперетты. В.Ф. Пантелеймонова имела амплуа опереточной актрисы, но появлялась на сцене и в драматических ролях. Веди писал, что этой актрисе необходимо еще поработать и над голосом, и над своими сценическими приемами: «Порою ее голос звучит очень хорошо; большие, казалось бы, трудности артистка преодолевает. Но всегда почти зритель чувствует, что все это «на песке», что вот-вот сейчас тускнеет голос, а может быть совсем пропадет» [15, с. 4]. Отмечали, что часто сама актриса не всегда была уверенна в своих голосовых возможностях. Считали, что голос ее просто не был хорошо поставлен, напоминая не ограненный алмаз. При этом этот же рецензент указывает, что это был лучший опереточный голос Вятского городского театра. И тут же делает оговорку, что это только в сравнении с совсем не умеющими петь партнерами и партнершами по сцене. Сценический образ в оперетте В.Ф. Пантелеймоновой редко удавался, оставаясь трафаретным. Отмечаются хорошие опереточные данные актрисы, которые имелись не только в голосовых средствах, но и в достаточной подвижности, в смелости танца, в каком-то, правда, не часто проскальзывающем удовольствии. «Но как-то не собраны все возможности артистки, как-то сценически и музыкально не прилажены, не пригнаны».

В.Ф. Пантелеймонова в драме играла мало. В основном ее использовали как актрису бытовых ролей. Ее Глаша в «Каширской старине» была живым, осмысленным образом; и речь была полизвучной и внешне артистка была убедительной, не тусклой. Но, все, что было вне быта, совершенно не удавалось артистке.

Подобного же артистического амплуа была и артистка Т.Н. Вертинская. Один из журналистов «Вятских губернских ведомостей» писал: «Есть ли голос у Т.Н. Вертинской? Нет. Есть ли уменье легко танцевать? Почти нет. Почему же все-таки Т.Н. Вертинскую, обычно, приятно видеть в оперетте?». Наверное, потому что, Вертинская обладала, пусть и в малой степени, свойством располагать к себе зрителя; а это свойство, именуемое французами «шармом», всегда залог того, что зритель будет вопреки голосу беспристрастной своей же критики, прощать актеру или актрисе многие и многие промахи. Отмечая крупные дефекты актрисы, рецензенты все же отмечали ее большой успех у публики в опереточных и комедийных ролях: «Много лучше Вертинская – актриса комедии. Играя комедию, она воспринимает образ, постоянно старается, и отнюдь не безрезультатно, дать свое, характерное, не штампованное» [21, с. 6]. Играла Т.Н. Вертинская и драматические роли, в которые, по мнению рецензентов, она вкладывала изрядную долю сентиментальной слезоточивости. Актриса обладала прекрасными внешними данными, особенно они были хороши для комедийных ролей. В одной из рецензий автор отмечал, что артистке обязательно нужно работать над собой и активно развиваться, чтобы совсем не сойти на нет, и очень быстро.

К этой же когорте артистов относился и М.А. Сурдес, который хорошо владел музыкальной фразой, хорошо танцевал, был достаточно весел и изобретателен в отыскивании характерных черт исполняемой роли. Но порою неокаймленная никакими, хотя бы легонькими сдерживающими, рамками его игра утомляла и раздражала вятского зрителя. Как писал один из зрителей в своем отзыве: «Уж очень чувствуется, что артист считает необходимостью и своим долгом рассмешить, рассмешить, во что бы то ни стало» [9, с. 4]. Сурдес в оперетте играл и комиков и простаков. Роли комиков ему удавались больше, хотя бы потому, что здесь имелось внешнее перевоплощение в этих ролях усилия артиста менее все же фиксировались на трюках, так как внешнее перевоплощение уже давало ему возможность насмешить зрителя.

М.А. Сурдес производил впечатление актера, судьбой награжденного дарованием, но мало работающего над отшлифовкой, над совершенствованием этого дарования. В оперетте зритель все же прощал артисту устремление к шаржу, перегруженностью нарочитой детализации. Но в драме рамки были необходимы, хотя бы в малой степени концентрированностью актерского исполнения на основной теме роли: «Отвлекать внимание зрителей мелочами опасно; и от зрителя, а главное от актера, может безвозвратно ускользнуть то, что должен рассказать своей игрой исполнитель». Рецензент отмечал: «Я не помню почти ни одной роли, - в драме или в комедии, где бы Сурдес не увлекся второстепенным в ущерб основному. Артист мог возбудить у зрителей внимание. И… удовлетворялся, забывая, что это внимание исчезает весьма скоро, как только зритель захочет понять, кого же изображает Сурдес, как только захочет проникнуть сквозь сито на смех рассчитанной детализации» [5, с. 5]. Детализация роли хороша только тогда, когда дан общий рисунок.

Журналист «Вятской речи» писал: «Вспоминаю, как мне своими первыми явлениями нравился Сурдес и в «Грехе», и в «Мандате» и в «Восьмой жене Синей Бороды», и как, напрасно, я ждал вслед за деталями основной тенденции исполнения. Ждал… и не дождался…». Рецензент обвинял актера в штампованности исполняемых ролей. Но этот же рецензент отмечал, что в оперетте Сурдес более удачен, что главное найти роль, которая подойдет сценическому образу артиста [12, с. 4].

Более благосклонно принимала вятская публика актера В.П. Сварожича. Местная пресса восхваляла его более остальных: «Вот актер, талантливость которого несомненна. Пусть зритель вспомнит многочисленные роли различного характера, сыгранные Сварожичем, пусть зритель фиксирует свою память хотя бы на нескольких из этих ролей, и он должен будет сказать, что Сварожич нередко радовал художественною осмысленностью создаваемого сценического образа» [13, с. 4]. Обычно, в ролях, им исполняемых, имелись – согласованная пропорциональность отдельных частей роли; большой такт, всегда препятствующий подчеркиванию, столь нужному в оперетте, переходил в плоский шарж, не удовлетворяющий более или менее эстетически требовательного зрителя. Сварожич обладал трудным разнообразием в трактовке весьма схожих вариаций «опереточного простака», подлинной непринужденностью, которая всегда заставляла зрителя прощать исполнителю даже существенные недочеты; и, наконец, уменье быть выразительным в пении, сочетающееся с большою легкостью в танце.

В.П. Сварожич являл собой образец истинно природного артистического таланта. Но и здесь рецензенты отмечали нехватку актерской школы. Причем и для драмы и для оперетты у актера были прекрасные данные. Зрителю видно было умение артиста развиваться и работать над ролью. В одной из рецензий отмечалось, что похвала для провинциального актера было не стимулом для дальнейшего усовершенствования, а поводом для «сладкого ничего неделания» [2, с. 4].

Единственным актером, обладающим амплуа «опереточного героя» был М.А. Дементьев, который обладал великолепными вокальными данными. Актеру доверяли самые важнейшие партии. Очень часто партии, исполняемые артистом, явно превышали его голосовые возможности, но присущий Дементьеву сценический такт, а главное хороший музыкальный слух, заставляли, если не прощать, то, во всяком случае, снисходительно судить актера даже за очень плохо исполненную арию.

М.А. Дементьев был достаточно легок, его сценические движения были лишены подчеркнутости и назойливости. Но отмечали вместе с плюсами и минусы, которые выражались с шаблонностью актерской игры: «Дементьев не может избежать того, чтобы не сливались в один, и то яркими особенностями не блещущий образ, и Эдвин, и Раджами, и художник из «Феи Карнавала», и впавший в бедность аристократ из «Марицы» [4, с. 5].

Танцевал актер плохо, но опять-таки, сценический такт удерживал артиста от попыток разрешить неразрешимые для него задачи. Достаточно осмысленно владел, так называемой «прозой» в оперетте, т.е. разговорной речью. Бесспорно, в провинциальной оперетте был необходимым человеком, но только не для ответственных «певучих партий» героев-любовников. Дементьев обладал слабым драматическим талантом: «Давно Дементьев на сцене, давно драматическим актером. Но до сего дня, когда Дементьев играет в драматическом спектакле, который всегда представляет требование к актеру – продумать роль, показать зрителю, кого актер хочет изобразить, - Дементьев беспомощен. Видишь сырой материал, во многих отношениях очень благодарный, из которого можно было бы извлечь многое; и видишь, что актер не знает, какими сценическими качествами он может зрителю передать свои мысли и чувства» [18, с.4]. Кроме того, его обвиняли в том, что он и в драме продолжает держать «опереточный примитив» [19, с. 4]. Актер тяготеет к актерским штампам, не осмысливая роль до конца.

В общей своей массе молодые актеры, представители нового времени обладали общими качествами, характерными для непрофессиональных артистов, она конечно, и пела, и танцевала, и играла в драматических спектаклях. Но имела и общие недочеты – незнание сценических, порою азбучных, истин; расхлябанность речи, несовершенства дикции; не уменье управлять движением. Но почти вся эта молодежь представляла собой людей со вкусом, со сценическим чутьем, с не явленными еще, но ясно чувствуемыми, возможностями. Большое, весьма ценное свойство всей этой молодежи – то, что она жила на сцене, вдохновлялась ею. Хорошие внешние данные были у О.П. Жуковской, но при этом были крупные недочеты дикции. Отмечается наличие не плохих вокальных данных у С.В. Лохвицкого. Нельзя не сказать о Е.Е. Григорьевой, которая обладала ярким талантом каскадно-субреточной опереточной актрисы, о Б.В. Макучинской, обладающей небольшим, но приятным голосом, о М.И. Афанасьеве, одаренном молодом опереточном комике, о К.В. Шарыгине, единственным, по мнению рецензентов, поставленным голосом, проработанной речью. Кроме того актер мог хорошо прорабатывать свою роль, создать собственный образ без трафаретов и штампов [6, с. 3].

Яркой представительницей когорты молодых артистов была Н.Ф, Постникова. Н.Ф. Постникова обладала ценным свойством: она была актрисой определенной молодой сценической школы. Зритель, по мнению рецензентов, чувствовал, что актриса знала, чего она хочет. Актриса всегда имела четкий план роли, и всю трактовку сценического образа Постникова тщательно взвешивала. У актрисы речь, жесты, движение, мимика не находились в разногласии. В провинциальном театре того времени наблюдалось печальное явление, что не было подчас элементарных начал актерского качества, общеобязательных для актерской труппы. Поэтому в труппах преобладала плохая сыгранность, отсутствие актерского ансамбля. Старые традиции сценического творчества подвергались ряду сокрушительных ударов, а новых канонов еще не было. Вот и получалось, что молодые актеры и актрисы бродили по сцене, не зная куда встать и как сесть, а так же «слово молвить». В отличие от подобных представителей Н.Ф. Постникова отличалась истинным драматическим талантом и чутьем сцены. Так о ней писал один из рецензентов «Вятских губернских ведомостей»: «Послушайте речь Постникой: какая она крепкая, подлинно русская, так приятно выделяющаяся из расхлябанного разноречия ее партнерш и партнеров. Посмотрите на жесты, мимику, движения Постниковой. Как типично для старых канонов русской сцены скупа Постникова на жесты и движения, как мимику свою Постникова строго подчиняет слову, никогда не увлекается «игрой слова». Строгая сдержанность во внешнем облике – характерное для Постниковой» [6, с. 3]. Правда нельзя было не сказать, что актриса страдала одним существенным, по мнению рецензента, недостатком, боясь разбросанности она порою была однообразна во внешнем рисунке роли. Актриса отчасти была во власти зафиксированного жеста и движения.

Определяющей тенденцией дарования Постниковой являлась русская женщина ясного психологического рисунка. Нюансировка переживаний, утонченность внешнего и внутреннего облика, перевоплощение в западноевропейскую женщину, легкий комедийный диалог вне достижений (конечно, художественно значительных) – такими чертами обладала актриса Н.Ф. Постникова. Актриса обладала убедительным талантом русской бытовой драмы, стремилась к комедийным ролям. Все эти роли – в «Восьмой жене Синей бороды», в «Чорте» - были отнюдь не плохо актрисой сделаны, но были именно сделанными, а не прочувствованными, как отмечается в рецензии на спектакли. «Зритель не верит ее Монне или в особенности, ее Иоланте. Актриса, обладая возможностью дать зрителю подобный комедийный образ, внутренне содержательный, весь выражающийся, в конечном счете, в легкости диалога, артистка демонстрирует свою невозможность свойственной ей опытной сценической техникой. Ее игра это часто маскировка, отнюдь не всегда, как например, в «Чорте», удовлетворяющая» [10, с. 4]..

Сценический облик Н.Ф. Постниковой был бы несправедливо не полон, если не сказать о том качестве, которое выделяло ее из всей труппы Вятского театра. У актрисы был минимум сценической яркости, художественной осмысленности, вполне приемлемой для требовательного зрителя. Актриса всегда держала высокую планку роли, даже в ролях не свойственных ее актерскому амплуа.

Нельзя говоря об актерском составе не упомянуть и об одном из первых режиссеров Вятского городского театра Б.В. Радове. Б.В. Радов был очень нужным для провинциального театра режиссером, он был большим тружеником, хорошо знающим законы сцены, со вкусом. Один из рецензентов отмечает, что он не мог создать на сцене ничего особенно яркого, но при этом никогда не представлял зрителям нарочитую халтуру. Несомненное достоинство Радова режиссера заключалось в том, что он умел гореть и вдохновляться. В рецензиях отмечалось, что работа режиссера Б.В. Радова была неровная «сегодня он пламенеет, завтра тускнеет». И многие спектакли прошли немощными, вялыми, лишенные всякой «изюминки» [20, с. 3].. Иногда режиссер не до конца вдохновлялся пьесой, оставаясь к ней совершенно равнодушным. Б.В. Радову удавались оперетты, хуже драматические постановки.

Б.В. Радов был режиссером наиболее ярком в технической, обстановочной части спектакля. В пределах вятских, весьма малых возможностей режиссер очень хорошо разрешал многие технические трудности. Менее ярким был талант режиссера при выявлении общих принципов постановки. Своего сценического лица у Б.В. Радова, как у режиссера не было. Не достаточно хорошо справлялся с ролью режиссера-учителя труппы. Рецензенты не раз отмечали, что в условиях, которые выпали на долю режиссера, было просто не до учительства. Но все же эта обязанность была необходима для по-большей части непрофессионального актерского состава вятского театра. Должна была быть указующая трактовка исполняемой роли, особенно молодым актерам, роли. Рецензенты видели огрехи в работе актеров над ролями, расхлябанность их речи, не проникновение актера в свою роль, отсутствие понимания эпохи и времени исполняемой роли [16, с.4].

Кроме того, нельзя забывать, что Б.В. Радов был и замечательным актером – комиком. Часто отмечали, что на Радове-актере сказывалась занятость Радова-режиссера, ему просто некогда было работать над ролью, доводить ее дог совершенства. Отсюда, частая небрежность, недоделанность роли. «Чувствовалось, что возможности Радова-актера гораздо большие, чем показанное им; чувствовалось, что вот еще, хотя бы немножко внимания было уделено роли, и зрительный зал получил бы интересное не трафаретно-повседневное, сценическое выполнение». Но Б.В. Радову было некогда, и роли, им играемые, индивидуально значительных черт не приобретали. Своих несомненных способностей актерских и режиссерских возможностей Б.В. Радов до конца не реализовал, были более и менее удачные сезоны, но рецензенты всегда оставались благосклонные к его творчеству.

В целом, можно сделать вывод, что 1920–30-е годы – время формирования национальных актерских школ и становления профессиональной режиссуры до Вятки еще не дошли. Рецензенты тех лет повсеместно обвиняют актерский состав в шаблонности и трафаретности актеркой игры. Особенно достается представителям старшего поколения. Большинство артистов Вятского городского театра не обладали профессиональными знаниями, обладали плохой сценической речью и ограниченными актерскими возможностями.

**Список литературы**

1. Бенефис В.А. Лариной // Театр. Еженедельный бюллетень. - 1926. - № 7. - С. 4-5.
2. В.П. Сварожич // Театр. Еженедельный бюллетень. - 1925. - № 54. - С. 4.
3. Декрет Совета народных комиссаров РСФСР от 26.08.1919 «Об объединении театрального дела» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/8-26/1279 (Дата обращения 12.03.2017).
4. М.А. Дементьев // Театр. Еженедельный бюллетень. - 1925. - № 54. - С. 5.
5. М.А. Сурдес // Театр. Еженедельный бюллетень. - 1926. - № 7. - С. 5.
6. Н. Постникова // Театр. Еженедельный бюллетень. – 1926- № 53. - С. 3.
7. Сазонов, В.И. Страницы истории Кировского театра драмы. 1877-2002 [Текст] / Сазонов В. И. - Киров: [б. и.], 2002. - 83 с.
8. Театр // Вятская речь. - 1923. - 17 апреля. - С. 4.
9. Театр // Вятская речь. - 1924. - 8 ноября. - С. 4.
10. Театр // Вятская речь. - 1927. - 25 февраля. - С. 4.
11. Театр // Вятская речь. - 1923. - 6 февраля. - С. 4.
12. Театр // Вятская речь. - 1924.- 26 марта. - С. 4.
13. Театр // Вятская речь. - 1925. - 19 мая. - С. 4.
14. Театр // Вятская речь. - 1925. - 19 января. - С. 4.
15. Театр // Вятская речь. - 1926. - 11 апреля. - С. 4.
16. Театр // Вятская речь. - 1926. - 11 мая. - С. 4.
17. Театр // Вятская речь. - 1927. - 15 октября. - С. 4.
18. Театр // Вятская речь. 1923. - 6 октября. - С. 4.
19. Театр // Вятская речь. 1925. - 22 марта. – С. 4.
20. Театральна хроника // Вятская речь. - 1927. - 27 марта. - С. 3.
21. Театральная рецензия // Театр. Еженедельный бюллетень. - 1925. - № 54. - С.