

Л. М. Смолянинова

РУССКИЙ ТЕАТР В ЧУВАШИИ В 1917—1920 ГОДАХ

Затрагивая вопрос о русском театре в Чувашии, следует оговориться, что данная работа представляет собой первую попытку исследовать историю развития русского профессионального театрального искусства в республике. Ни одного исследования по указанной теме ранее не проводилось, ни одной статьи не опубликовано; между тем русский театр сыграл большую роль в возникновении, формировании, развитии и расцвете театрального искусства чувашского народа в годы Советской власти. Русское театральное искусство способствовало общему культурному подъему народа, помогало нашей партии в деле коммунистического воспитания трудящихся.

Разработка данной темы была связана с определенными трудностями, вызванными отсутствием свидетельствующих документов. Специального театрального архива в рассматриваемые годы не велось, материалов периодической печати, театральных программ, афиш и других подобных документов того времени, за единичными исключениями, не сохранилось. Автору пришлось иметь дело с разрозненными и неполными архивными материалами, широко использовать рассказы и воспоминания очевидцев.

В данной статье речь будет идти только о русском театре в Чебоксарах и в основном в советский период. Состояние театрального дела в других уездах, вошедших впоследствии в состав Чувашской автономной области, затем ЧАССР, будет рассмотрено автором позднее, в продолжении работы над темой.

Чебоксары — единственный город на территории современной Чувашской АССР, где в послереволюционные годы возник и вот уже в течение пяти десятилетий успешно функционирует русский драматический театр. До 1917 г. этот город разделял участь всех глухих провинциальных углов царской России и был обречен на культурное прозябание, тем более что на него распространялась политика царского правительства в отношении провинций с нерусским населением, выражающаяся во всяческом подавлении любых проявлений духовной жизни «инородцев».

В Чебоксарах ни с начала века, ни в последние предреволюционные годы постоянно действующего театра не было. Город был уездного значения, с населением в пять с небольшим тысяч человек. Жизнь в нем замирала от навигации до навигации. Несколько сезонов наезжала сюда труппа антрепренера Воцакина — типичная по тем временам провинциальная труппа, набранная на сезон, в репертуаре которой имели место и пьесы Островского, но большей частью семейно-бытовые драмы и мелодрамы отечественных и зарубежных авторов, а также водевили сомнительного достоинства.

Спектакли проходили в зале купеческого, или, по-другому, мещанского клуба (ныне помещение детской библиотеки имени Крупской по улице Ленинградской, дом № 1). Зал вмещал до 250 зрителей, был меблирован жесткой «венской» мебелью и освещался калильными керосиновыми лампами, которые громко шипели и заглушали порой реплики актеров. Сцена и гримировочные были маленькими, тесными и неудобными. Посетителями клуба были представители среднего и мелкого купечества, мелкие чиновники и служащие, городские мещане — всякий «чисто» одетый горожанин, купивший входной билет.

Для избранной публики: местного дворянства, промышленников, высшего чиновничества и привилегированной интеллигенции — существовал дворянский клуб (он помещался рядом со зданием нынешнего Верховного суда, ул. Р. Люксембург, дом № 9). Особой вместительностью зал дворянского клуба также не отличался, но обставлен был с большей роскошью: зеркала, бархатная

мебель, бронзовые люстры. Однако освещение и здесь было керосиновое. Спектакли профессиональной драматической труппы в этом зале не ставились, его представляли только для концертов оперных певцов, приезжавших на гастроли из Казани и Нижнего Новгорода. Устраивались здесь также любительские вечера со спектаклями и музицированием.

Любительские спектакли и концерты проводились, кроме того, в актовых залах женской гимназии и высшего начального училища, предназначались они для учащихся и учителей, посторонние лица на них не допускались. Посещение же учащимися всяких иных зрелищных мероприятий без особого на то разрешения категорически запрещалось.

Спектакли и концерты осуществлялись силами любителей-театралов. К ним прежде всего следует отнести семью лесничего Андрея Афанасьевича Коста. Сам он страстно увлекался театром, а супруга его была большой энтузиасткой музыкального искусства, в особенности пения. Нельзя сказать, что их начинания сразу получили одобрение и поддержку окружающих. Поначалу привыкшие к духовной дремоте обыватели отнеслись к ним недоброжелательно (ходили даже колкие стишки: «Не дери kota с хвоста, пропоет мадам Коста...»), однако постепенно любительские спектакли привлекли к себе многих, стали входить в обычай. Преследовали они, в основном, развлекательные и отчасти просветительские цели. Ставились большей частью бытового характера комедии и водевили в одном действии, а позднее одноактные пьесы Чехова.

В постановках любительских спектаклей активное участие принимала пожилая актриса, бывшая учительница гимназии Антонина Александровна Икская.

Особо следует отметить заслуги режиссера-любителя, чебоксарского земского врача Николая Сергеевича Петрова. Он происходил из семьи, где увлекались музыкой, литературой, искусством (племянник Н. С. Петрова — С. В. Петров в настоящее время член Союза писателей СССР, переводчик с немецкого и скандинавских языков). Энергичный и волевой, Н. С. Петров сплотил вокруг себя кружок любителей театра, куда входили секретарь уездной земской управы А. И. Морозов, его жена М. Ф. Морозова, провизор Н. М. Ремизов, его помощница З. В. Ор-

жеховская, жена уездного ветеринарного врача А. В. Танкеевская, сыновья купца Дряблова Федор и Александр и др. Одной из первых постановок этого коллектива, состоявшейся, очевидно, зимой 1914 г., была пьеса «Вторая молодость», сочинение Невежина.

По содержанию пьеса являлась типичной мелодрамой: Действие происходит в богатой помещичьей усадьбе: глава семьи влюбляется в гувернантку своих детей; сын, оскорбленный за мать, убивает винозницу семейной трагедии, в финале его ссылают на каторгу... Роли в этом спектакле исполняли: помещика Готовцева — Ремизов, его жены — Юровская, гувернантки — Оржеховская, сына — Ф. Дряблов. Костюмы, мебель для сцены и необходимый реквизит собрали по частным домам. Премьера состоялась в зале дворянского клуба.

Сейчас трудно судить о каких-то художественных достоинствах этого спектакля, так как не сохранилось никаких материалов, кроме устных воспоминаний очевидцев. Несомненно одно, что для небогатой впечатлениями культурной жизни Чебоксар тех лет это было значительное событие. Небезынтересно также, что спектакль послужил началом сценического пути Е. М. Юровской, в то время преподавательницы женской гимназии, впоследствии одной из ведущих актрис чебоксарской русской труппы, ныне заслуженной артистки РСФСР¹.

Пусть эти любительские спектакли и не представляли собой настоящих явлений театрального искусства, все же некоторое воспитательное значение для местного зрителя они имели. И очень важно то, что они способствовали выявлению актерских дарований их участников. К такому относятся, прежде всего, только что упомянутая Е. М. Юровская, актриса широкого творческого диапа-

¹ Юровская, Елена Михайловна, р. 1889 г., окончила Казанский университет, в 1911 г. в связи с организацией женской гимназии направлена в Чебоксары. Участвовала в любительских спектаклях, в 1919 г. входила в состав труппы Чебоксарского государственного театра. После окончания драматических курсов Зотова — Славяновой в Казани вместе со своим мужем, режиссером М. И. Шелагиным, работала в театрах Чебоксар, Саратова и других городов Поволжья. Откликнувшись на призыв народной артистки СССР В. Н. Пашенной принять участие в культурном развитии Крайнего Севера, более 30 лет проработала ведущей актрисой театров Игарки и Норильска. В настоящее время проживает в Доме ветеранов сцены в Москве.

зона — начиная с героинь античных трагедий и кончая острохарактерными и комедийными персонажами; Иван Лукич Яковлев, конторский служащий, получивший признание исполнением характерных ролей; младший сын купца Дряблова Александр, участвовавший в любительских постановках сразу после окончания высшего начального училища и постепенно сформировавшийся в яркого комедийного актера с многообещающим будущим; к сожалению, рано умерший от туберкулеза, — и некоторые другие.

В городах и уездах наблюдались проявления театрального искусства и иного рода. Как бы в подтверждение ленинского положения о двух культурах в каждой национальной культуре, налицо были элементы демократического искусства, выражавшиеся в театрализованных народных представлениях и народной драме. Весной и летом, во время весенних «сплавных» и летних ярмарок на ярмарочных площадях уездных городов — Чебоксар, Ядрина, Цивильска и др. — устанавливались полотняные балаганы. У входа клоун в традиционном рыжем парике зазывал «почтенную публику». Неотъемлемой частью балаганных представлений был кукольный театр с обязательными персонажами Петрушки, доктора, барыни и пр. Представление заключалось в показе бесконечных злосюжетов незадачливого Петрушки, на которого градом сыпались колотушки и пощечины. Иногда подвергалась осмеянию расфранченная, глуповатая и раздражительная барыня. Характерно, что в балаганных представлениях в Чебоксарах антиклерикальных сюжетов, высмеивающих попа или дьякона, не наблюдалось, что, очевидно, было вполне закономерно для города, изобиловавшего церквями и монастырями, не имевшего ни одного крупного промышленного предприятия, следовательно, и развитого рабочего класса.

В рождественские праздники по домам ходили ряженные, устраивались домашние спектакли. Чебоксарские старожилы вспоминают, что вплоть до революции на этих представлениях разыгрывались народные драмы: «Царь Максимилиан», «Демон» и др. Первая бытовала в народе с начала XVIII в. На ее сюжет оказала влияние история взаимоотношений Петра I и его сына царевича Алексея. Впоследствии драма подверглась многократным изменениям и существовала в нескольких

вариантах. В данном случае имел место вариант о жестоком и несправедливом царе и его бесстрашном сыне, геройски гибнущем за правое дело. Действующими лицами были царь Максимилиан, его сын Адольф (чаще «Адольфа»), поп, доктор, смерть и др.

Освобождалась часть комнаты, ставился стул — «царский трон», — и начиналось действие. Представление носило шаржированный, условный характер, между действующими лицами постоянно затевались шуточные перебранки, в некоторых вариантах носившие социально заостренный, очень злободневный характер. Смерть свою Адольфа принимал с веселой готовностью, поясняя зрителям ход событий: «Я герой, лежу в земле сырой», — и т. д.

«Демон» представлял своеобразный вариант поэмы Лермонтова: как прекрасная Дагмара избежала козней дьявола. Представление было лишено всякого религиозного оттенка и носило чисто светский, приключенческий характер.

И в той, и в другой драме все роли исполнялись мужчинами. Эти зрелища были любимым народным развлечением. В них находили выход прирожденная талантливость, сметливость и неистребимый народный юмор и оптимизм.

Этим, пожалуй, можно и ограничиться в характеристике состояния театрального дела в Чебоксарах в предреволюционные годы.

Великая Октябрьская революция, событие беспрецедентной социальной и исторической важности, явилась также и могучей силой, раскрепостившей духовную энергию народа. Однако на театральной жизни города первых послереволюционных месяцев это сказалось не сразу. На Первом уездном съезде учителей в феврале 1918 г. любительский кружок показал драматические миниатюры Чехова «Медведь» и «Предложение» с участием Юровской и Яковлева в главных ролях. Положение в корне изменилось после того, как чебоксарских любителей театрального искусства возглавил председатель уисполкома Чебоксарского Совдепа П. П. Бондарев². Человек широко

² Бондарев, Петр Павлович, член РКП(б) с 1918 г. В момент наступления армии Колчака в 1919 г. добровольцем ушел на фронт. Погиб под Варшавой в октябре 1920 г.

образованный, вносящий во все, что бы ни делал, революционную страстность и энергию, он хорошо понимал, что театр — одно из мощных идейных оружий революции, что он должен отвечать на актуальные жизненные вопросы, поставленные событиями и временем. Е. М. Юровская так вспоминает о нем: «Театр — это правда, — повторял он нам на репетициях... Было бы несерьезным говорить о какой-то определенной режиссерской манере Бондарева. Но можно сказать с уверенностью, что это был страстный поборник театрального искусства... поборник театра реалистического, отвечающего на животрепещущие вопросы, которые ставили перед зрителем жизнь и время»³.

Первые самодеятельные вечера были организованы осенью 1918 г. В них, помимо Бондарева и местных любителей, принимали участие и товарищи, прибывшие из Петрограда для оказания помощи местным Советам: Драгилев, Кузнецов, Шумский и др. Вначале это были просто вечера, а затем, по мере увеличения числа участников, оказались возможными и постановки спектаклей. Помимо культурного значения, эти спектакли имели важное идейно-воспитательное значение как для зрителей, так и для самих членов постановочного коллектива, в особенности молодежи. Увлечшись театром, проникаясь идеями и настроениями, царившими в кружке, многие из них впоследствии вступили в ряды РКП(б), стали активными созидателями нового советского строя.

Большую роль сыграл кружок в привлечении на сторону Советской власти колеблющейся интеллигенции, учащихся и представителей других слоев городского населения. Так, вначале активной участницей драматического кружка, а потом одним из организаторов народного просвещения в уезде стала Е. М. Юровская: ее незаурядные организаторские способности и образованность послужили делу создания новой школы и воспитания молодого поколения советских граждан. Одним из самых активных участников кружка Бондарева стал Александр Дряблов. Страстно увлекшийся театром, он отдавал захватившему его делу весь свой юношеский задор: упоенно работал над ролями, увлекая и окружающих,

³ Из воспоминаний Е. М. Юровской, записанных автором. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 158.

заставлял своих домашних переписывать роли для исполнителей, доставал у родственников и знакомых костюмы и все необходимое для оформления спектаклей и т. д.

Перечень подобных примеров можно продолжить, и сейчас мы имеем право без преувеличений сказать, что кружок Бондарева явился своеобразной школой основ политической грамоты и нового пролетарского искусства. Эту мысль подтверждает в своих воспоминаниях и Я. П. Соснин, бывший близким к этому кружку, работавший тогда уездным военкомом, ныне персональный пенсионер: «Они, конечно, были не столько артисты, сколько организаторы самодеятельности, поставившие целью привлечь к культурной работе, а потом и к советской работе чебоксарскую интеллигенцию, которая в первый период строительства Советов была на перепутье, а некоторая часть даже настроена оппозиционно. Театральная самодеятельность много сделала в приобщении (ее) к культурной и даже советской работе, почему роль самодеятельности Бондарева... и других была весьма важна»⁴.

О том, насколько важна была эта не совсем обычная для председателя уисполкома роль — руководителя самодеятельного театра — и как высоко оценивалась проводимая им в этом направлении работа, можно судить по следующему документу — партийной характеристике, выданной Бондареву для поступления в ряды добровольцев, отправляемых в распоряжение Казанского губернского комитета партии: «...Бондарев Петр Павлович... 30 лет. Холост. По происхождению русский, по профессии — техник-строитель; воинское звание — служил в инженерных войсках; (был) членом уездного исполкома с 3 марта 1918 года по 26 мая 1919 года; занимал пост председателя уездного исполкома... Член партии с 22 сентября 1918 года... Деятельность его заключалась и выразилась, главным образом, в правильной постановке дела уездного Совдепа и организации театрального искусства в уезде. Комитет партии рекомендует как энергичного и честного партийного работника...»⁵.

⁴ Из письма Я. П. Соснина автору. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 158.

⁵ ПАТО, ф. 868, оп 1, д. 208, л. 288 (обнаружено Ф. А. Романсвой).

Постепенно кружок Бондарева собрал, за некоторым исключением, почти всех бывших участников любительских постановок. Прибавились и новые лица. Из них в первую очередь следует назвать секретаря Чебоксарской городской партийной ячейки Зою Сергеевну Славолюбову, которая, хоть и была обычно занята в спектаклях на ролях второстепенных, принимала самое горячее участие в работе кружка и вовлекла в него сестру В. С. Славолюбову и брата Г. С. Славолюбова (вскоре погибшего на Восточном фронте). Энтузиастами кружка были член РКП(б) Сергей Лукич Корушев, один из ответственных советских работников уезда, в 20-х гг. заведовавший областным коммунальным отделом; большевик Иван Осипович Пучков, начальник мобилизационного отдела Чебоксарского уездного военкомата, погибший во время кулацкого восстания в январе 1921 г.

«...У них всегда были видные, ответственные роли,— вспоминает З. С. Славолюбова.— ...Сергей Лукич играл большей частью комические роли. Интереснейший, остроумный и большой оптимист он был... Второй — это Пучков... Ему тоже не отказать в упомянутых чертах характера, кроме того, он был молод, красив и, что называется, в спортивной форме, чему способствовала, вероятно, военная выправка...»⁶. Среди участников кружка была и секретарь возникшей несколько позднее комсомольской ячейки Л. Трофимова, а также беспартийные представители передовой, наиболее сознательной части интеллигенции. Факты позволяют сказать, что те, кто являлся организатором и проводником Советской власти в городе и уезде, были и организаторами нового советского театра, отвечающего запросам времени, призванного донести до нового зрителя идеи Революции и Советской власти.

Насколько органически переплеталась эта театральная деятельность с их каждодневной, насыщенной до предела партийной и советской работой, красноречиво свидетельствует один из документов — дневниковые записи той же З. С. Славолюбовой. Возьмем из этих записей, к примеру, распорядок дня на 13 мая 1919 г.: «Надо мне: на фракцию уездпрофсоюза в 5 ч. вечера... В горуправу в 6¹/₂ ч... Президиум укома в 7 ч. ... В караульную роту —

⁶ Из письма З. С. Славолюбовой автору. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 158.

лекцию по истории революционного движения в 8 ч... надо попонятнее рассказать. Репетиция «На дне» в 9 ч. вечера...»⁷.

В кружок Бондарева входили и несколько чувашей, хорошо говоривших по-русски. Об этом Е. М. Юровская вспоминает: «Среди нас было несколько чувашских товарищей. Фамилия одного из них была, кажется, Михайлов...»⁸. (Фамилия Михайлова значится среди исполнителей спектакля «Дети греха», он исполнял роль слуги Ипполита.— Л. С.). З. С. Славолюбова отмечает: «Небольшие роли играл Василий Григорьев, чуваш по национальности, работал он... в военкомате»⁹. Активное участие в организации и постановке любительских спектаклей принимал, как вспоминает З. С. Славолюбова, работник земотдела Шоклев, также чуваш.

Сохранилась театральная программа к одному из спектаклей, поставленных Бондаревым. «Дети греха», пьеса трехстепенного, уже позабытого сейчас автора Евдокимова, представлявшая собой попытку создания социальной драмы, ставилась 18 марта 1919 г. Пьеса, очевидно, привлекла внимание кружковцев довольно ярко и убедительно написанной картиной эксплуатации фабричных рабочих и активной формой выражения протеста: в финале фабриканта-эксплуататора убивают.

Действие пьесы происходит в фабричном поселке, герои ее — рабочие-табачники. Фабрикант Гинкул, чтобы сломить упорство приглянувшейся ему девушки-работницы, закрывает фабрику, обрекая на голод сотни рабочих и их семьи. Марфа, героиня пьесы, мучась сознанием, что это из-за нее терпят невзгоды и лишения дети и старики, уступает домогательствам хозяина. Ее жених, мстя за поруганную честь невесты, убивает фабриканта...

Идейный замысел пьесы неясен, политические позиции и автора, и действующих лиц неопределенны, слаба пьеса и в драматургическом отношении. Главный герой ее, рабочий Родион Кузнецов, жених Марфы,— якобы марксист, руководитель нелегального рабочего кружка. Однако это никак не раскрыто в самом действии, об этом можно как-то судить лишь из отдельных реплик.

⁷ НА ЧНИИ, отд. VIII, ед. хр. 196, инв. 1459.

⁸ НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 158.

⁹ Там же.

Высказывания Родиона очень противоречивы и туманны, а протест лишен социального содержания и сводится к личной мести. И все же для своего времени это было прогрессивно направленное произведение, и обращение к нему говорит о политической и художественной чуткости постановщиков. Режиссером спектакля, а также исполнителем роли Родиона был Бондарев.

Довольно убедительными деталями охарактеризован в пьесе быт рабочих, воспроизведена картина нищеты, придавленности, бесправия: «...Нас хозяева не по святцам зовут, а просто так: «Эй, ты! Эй, как тебя!..» Об одном из персонажей, бездомном бродяге Гаврилке Мыльникове, говорится: «...Я его, почитай, лет четырнадцать знаю — и никогда в сапогах...» А вот как рассказывает Марфа о своей стычке с Гинкулом: «...Говорю: «Вы своим папиросницам за каждую сработанную тысячу целый пяточок не доплачиваете». — «Зато, — говорит, — я многим девушкам хорошие подарки делаю...» — «Ну, а мне, — говорю, — позвольте отказаться от такого подарка. Мне дорог трудовой пяточок...»¹⁰.

Роль фабриканта Гинкула исполнял И. Яковлев, его свояченицы — З. Славолубова, его дочери — Е. Обрубова, Марфы — Е. Юровская, Гаврилки Мыльникова — И. Архипов, кутилы-князя — А. Дряблов. Е. М. Юровская, вспоминая о работе над спектаклем, приводит один из примеров того, как реализовывался на практике принцип Бондарева «театр — это правда»: «Помню такой эпизод на репетиции. Впервые на сцене мне пришлось петь. Мизансцена была следующая: играет граммофон, я слушаю пластинку, потом выключаю ее и продолжаю напевать, думая о своем:

Звуки вальса неслись,
Веселился весь дом.
Я в каморку свою
Пробирался с трудом..

«Елена Михайловна! — наставлял меня Бондарев. — Марфа — девушка простая, орфоэпии не обучалась. Произносите лучше: «вальсы», так будет правдивее!..» Так

¹⁰ Цитируется по тексту пьесы. Журн. «Библиотека театра и искусства», 1915, № 7, стр. 3—52.

я и пела: «Звуки ва-аль-сы-ы несли-ись...» Пение мое в спектакле неожиданно возымело успех. Да и, к слову сказать, все наши спектакли принимались тогда с большим успехом...»¹¹.

В числе других работ коллектива была пьеса Найденова «Дети Ванюшина» — рассказ о распаде старой купеческой семьи, о том, как под влиянием событий века рушатся несокрушимые, казалось бы, проверенные временем устои. (Среди кружковцев бытовала версия, что автор отобразил в пьесе историю семьи казанского купца, близкого родственника одного из участников кружка С. А. Кукарникова.) Все, кому довелось видеть этот спектакль, с единодушной похвалой отзываются об исполнении И. О. Пучковым роли младшего сына купца. В его исполнении эта роль принимала на себя основную идейную нагрузку спектакля, осуществляла его «сверхзадачу»: порыв подняться над рутинной жизнью, над бессмысленным, сонным существованием, призыв к борьбе и подвигу. Все неизменно вспоминают одну и ту же особенно запомнившуюся сцену разговора сына с отцом. Например, одна из местных старожилок О. П. Виноградова рассказывает об этом так: «Он (Пучков.— Л. С.) сам по себе был очень красив. Но особенно хорош был в этом спектакле в сцене спора с отцом... За столом собралась семья, отец (его играл И. Л. Яковлев) выговаривает выросшим, ушедшим из привычного повиновения детям. Младший, возражая ему, поднимался и, отбрасывая прядь со лба, произносил — и это звучало как внушение и отцу, и себе, и зрителям: «У нас дома жить нельзя... Дышать свободно нельзя... Свобода — это первое необходимое условие!..» Зал в этом месте всякий раз взрывался аплодисментами. Вообще, Пучков был признанным любимцем чебоксарской публики. Гибель его во всех отношениях была тяжелой утратой. Это был умный и талантливый человек...»¹².

Следует поставить в прямую заслугу артистам-любителям широкое обращение к лучшим образцам русской классической драматургии: основу репертуара кружка

¹¹ Из воспоминаний Е. М. Юровской, записанных автором. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 158.

¹² Из воспоминаний О. П. Виноградовой, записанных автором. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 158.

составляли пьесы Островского «Бесприданница», «Не в свои сани не садись», «Гроза», «Лес» и др., драма Л. Толстого «Власть тьмы», комедия Гоголя «Ревизор» и т. д. Одной из самых любимых работ коллектива была пьеса Горького «На дне». Она выдержала несколько постановок подряд, что по тем временам было большой редкостью. Это обуславливалось, конечно, прежде всего могучей притягательной силой горьковского гения, несбыкновенной тягой простого народа к просвещению, к театру и искусству вообще, но также, очевидно, и тем, что спектакль удалось создать созвучным настроению в зрительном зале, затронуть волнующие зрителя проблемы. Состав действующих лиц в нем несколько раз менялся. Так, в одной из первых постановок Бондарев играл Ваську Пепла, а позднее — Луку, причем это был очень прогрессивный и активно настроенный Лука, искренне веривший в обязательное наступление лучшей жизни. С восторгом воспринимались знаменитые монологи Сатина (его играл учитель Морозов) о свободном, красивом и гордом человеке, Человеке с большой буквы, о радости свободного труда, труда для всех и для себя. В остальных ролях были заняты Е. Юрская — Василиса, З. Славолюбова — Квашня, В. Славолюбова — Анна, А. Дряблов — Алешка и др.

Многие спектакли были повторением уже ранее поставленных пьес, например, «Вторая молодость», пьесы Островского и пр. Но цели и задачи этих спектаклей были уже совсем иными, а именно: во-первых, приобщение широких масс к культуре и, во-вторых, стремление донести до них идеи Революции и построения нового социалистического общества, идеи раскрепощения личности и активного участия каждого члена общества в его преобразовании. Получили новую политическую и социальную трактовку и «вечные» идеалы — добра и зла, жизни и смерти, любви и ненависти.

Спектакли шли по праздничным дням или памятным датам и почти всегда сопровождали митинги или доклады. Значение их станет еще более понятным, если принять во внимание обстановку, в которой находился город в те годы.

Во время боев с белогвардейцами и белочехами, захватившими летом 1918 г. Казань, к Чебоксарам приближалась зона непосредственных военных действий (белые

дошли до Тюрлемы). В следующем, 1919 г., в момент наступления колчаковской армии, линия Восточного фронта проходила также в непосредственной близости от Чувашии. «По Волге плыли на Казань пароходы и баржи с войсками, а от Казани двигалась к Чебоксарам вооруженная белогвардейщина. В тылу начались кулацкие восстания, подогреваемые эсеровским и всяким черносотенным отребьем. Был составлен список большевиков на уничтожение. По городу и уезду занимался грабежом и насилием изменник Трофимовский с бандой... Население голодало, а кулаки спекулировали хлебом, варили самогон, снабжали мешочников. Со всем этим нужно было бороться...» — вспоминает об этом периоде З. С. Славлюбова¹³. Радиостанции в городе не было. Газеты доходили с трудом и с большим опозданием. В этой обстановке кружок Бондарева, объединявший партийных и советских работников и представителей передовой интеллигенции, явился значительной силой в деле идейно-художественного и политического воспитания масс и в городе, и отчасти в уезде (в волостях подобная работа осуществлялась в основном волостными пролетарскими клубами, которых в течение 1918—1919 гг. было организовано по уезду 14; в пяти клубах образовались партийчейки)¹⁴. Сам факт участия руководящих партийных и советских работников в создании рабоче-крестьянского театра, призванного служить идеям революции и социального преобразования на коммунистических основах, мог бы быть предметом особого разговора.

Дальнейшее развитие театральной жизни в городе и возникновение профессионального театрального коллектива связаны с организацией в Чебоксарах Народно-университета и деятельностью режиссера Григория Васильевича Мирского.

Создание университета в небольшом уездном городе, не имевшем ни одного крупного учебного заведения, не изобиловавшем культурными силами и учеными-специалистами, в обстановке близости фронта, начинающегося голода и крайней экономической разрухи — само по себе явление уникальное, вызывающее и удивление и восхищение одновременно. Недаром на торжествах, по-

¹³ НА ЧНИИ, кн. пост. № 5, инв. 3145, ст. 4—5.

¹⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 4, д. 314, л. 23.

священных началу учебного года, председатель Совета университета М. П. Добронравов призвал учащихся «...беречь достоинства такой драгоценности в нашем зауездном уездном городе, как университет, являющийся редкостью даже для губернского города»¹⁵. По своей значимости в тот период и по влиянию на последующее развитие просвещения и культуры в городе и уезде деятельность Чебоксарского народного университета могла бы стать темой самостоятельного исследования. В данном же случае о ней приходится говорить лишь постольку, поскольку она связана с возникновением Чебоксарского государственного театра.

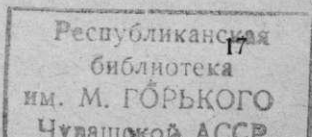
Чебоксарский народный университет был открыт 15 марта 1919 г. (торжественный акт открытия подписан 2 марта 1919 г.) по типу пролетарских народных университетов, которые в те годы появились во многих крупных городах страны. В уставе и правилах организации этих университетов указывалось на коренное отличие их от различных просветительных обществ и школ взрослых, существовавших в дореволюционной России с целью сообщения определенных знаний в объеме официальной школьной программы и удовлетворявших практическим устремлениям отдельных лиц. Пролетарские университеты должны были «давать знания исключительно в свете коммунистического мировоззрения и непосредственно готовить кадры советских работников, сознательно относящихся к своему труду и активно участвующих в строительстве новой жизни»¹⁶.

Открытию университета в Чебоксарах предшествовала организационная работа по учету и мобилизации «всех культурных и интеллигентных сил города и уезда» и выработка своего положения об университете, его целях и задачах. Последние определялись как «осуществление в жизни пролетариата основного принципа Единой трудовой школы... — всеобщего обязательного обучения», а также «тесное сближение интеллигенции с пролетариатом путем политического, экономического, школьного и научного образования... пробуждение и подготовка темной... массы к сознательному... и планомерному строительству новой жизни и закреплению завоеваний Совет-

¹⁵ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 53а, л. 160.

¹⁶ Там же, оп. 4, д. 36, л. 65.

3517-к



ской власти»¹⁷, — т. е. подготовка столь необходимых практических работников в различных областях социалистического строительства, а также развитие классового самосознания и самостоятельности у его слушателей.

Всеми делами университета руководил Совет, избираемый из числа «активных работников и учащихся». Высшее руководство осуществлял выбранный Советом исполнительный комитет с председателем во главе, в который входили представители от каждого факультета. Причем в уставе особо подчеркивалось, что все они «должны быть строго ответственны за свою добросовестную работу в деле образования и воспитания... перед Коммунистической партией... и соблюдать строгую самодисциплину в отношении исполнения своих обязанностей»¹⁸. Университет пользовался правами наравне с другими учебными заведениями города, был подотчетен уездному отделу народного образования и от него же получал финансовые средства. К концу первого учебного года на пяти его факультетах обучалось более 500 человек — 1/10 всего населения города (на политико-правовом и агрономическом факультетах были студенты, присланные из уезда, которым выплачивалась стипендия). Факультеты были следующие: политико-правовой, общеобразовательный, счетоводный, агрономический и факультет искусств. Поражает обширность программы и разнообразие преподаваемых предметов: от истории революционного движения до практики по машинописи и языка эсперанто. Специального здания университет вначале не имел, факультеты были размещены по школам города, поскольку занятия проводились вечером, а затем ему было предоставлено помещение Народного дома (бывший дом купца Ефремова, ныне ул. К. Маркса, дом № 11). Проектировалось построить специальное здание, с десятью аудиториями, вмещающими 50, 100 и 200 человек, с учебными кабинетами, обсерваторией и пр. (днем его предполагали использовать как обычную школу).

Образование Автономной Чувашской области, а затем республики выдвинуло новые задачи, определило насущной необходимостью организацию стационарного

¹⁷ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 4, д. 36, л. 65.

¹⁸ Там же, л. 66.

высшего учебного заведения, способного обеспечить кадрами растущие потребности хозяйственного и культурного строительства ЧАССР. В соответствии с этим Чебоксарский народный университет был реорганизован в школу партийных и советских работников¹⁹. На основе агрономического факультета несколькими годами позже был организован сельскохозяйственный техникум со сходной программой обучения и почти тем же контингентом преподавателей.

Существование университета оставило след и на организации Чувашского государственного музея: университетский музей был создан 20 мая 1919 г. с целью «сохранить местные и вообще произведения искусства, научные памятники и образцы промышленности»²⁰. Некоторые его экспонаты сохранились в нынешнем музее и до сих пор.

Организация Государственного театра связана с деятельностью факультета искусств данного университета. В момент открытия университета этот факультет состоял из трех отделений: изобразительных искусств, музыки и пения. Председателем его был художник П. Е. Мартенс, он же вел занятия по рисунку и живописи. Игре на скрипке обучал педагог Парамонов, на фортепьяно — преподавательница А. И. Неверова. Занятия на отделении пения проводили С. Ф. Иванов и В. П. Воробьев (хоровое и сольное пение, элементарная теория музыки, сольфеджио и основы гармонии). Предполагалась и организация театрального отделения, имевшего задачей «привлечь всех любителей сцены для соответствующей подготовки — теоретической и, главным образом, практической, с тем, чтобы лица, прослушавшие положенный курс, могли быть привлечены в качестве артистов-профессионалов на местах, в уезде»²¹. Однако за неимением необходимых специалистов создать такое отделение сразу же после открытия университета не удалось. Его возникновение стало возможным после приезда в Чебоксары летом 1919 г. режиссера и артиста Г. В. Мирского.

Мирский был приезжим, очевидно, из Москвы. Впервые его присутствие упоминается в отчете о заседании

¹⁹ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 4, д. 265, л. 22.

²⁰ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 53а, л. 105.

²¹ Там же, д. 79, л. 115.

исполкома Совета университета от 4 августа 1919 г.: «По вопросу о реорганизации факультета искусств и об открытии в нем театральной студии предложили высказаться специалисту сценических искусств т. Мирскому, который обрисовал картину рабочих театральных организаций в Москве, где он во многих театрах состоял в качестве режиссера и актера. Заслушав Мирского и все-сторонне обсудив это новое начинание, постановили: открыть при указанном университете театральное отделение... избрать режиссера, которому предложить к следующему собранию вынести доклад с детально разработанной программой первоначальной организации этого дела. Режиссером единогласно был избран т. Мирский с окладом жалованья по декрету...»²².

Здесь уместно упомянуть о тех важных событиях, которые произошли к этому времени в театральной жизни молодой Советской республики. Советский театр, как и все другие отрасли политической, хозяйственной и культурной жизни страны, делал первые шаги на пути своего становления и развития. Свидетельством этого был прошедший в 1919 г. Всероссийский съезд по рабоче-крестьянскому театру, еще раз подчеркнувший значение искусства театра на современном этапе и необходимость усиления идейной и художественной пропаганды средствами театра: «Театр как искусство, по преимуществу живое, действенное, общественное и заключающее в себе элементы всех других искусств, является самым полным способом художественного просвещения»²³.

В сентябре того же 1919 г. был опубликован декрет СНК РСФСР «Об объединении театрального дела», учреждавший Центральный комитет по театру при Народном Комиссариате по просвещению. Он объединял высшее руководство всеми театрами России. Всякое театральное имущество (здание, реквизит) объявлялось национализированным. Театры, «признаваемые полезными и художественными», разделялись на несколько категорий и субсидировались государством. Председателем Центротейатра являлся нарком по просвещению А. В. Луначарский.

Важнейшую проблему представлял репертуарный

²² ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 53а, лл. 141—142.

²³ Из решений съезда. ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 65, л. 59.

вопрос — отношение к классическому наследию, необходимость создания новых, созвучных событиям времени пьес. Новый репертуар требовал создания актера нового типа. Таков был основной круг вопросов, в равной мере волновавший деятелей театра и в столице, и на периферии. В такой обстановке начинал организацию театральной труппы в нашем городе Г. В. Мирский.

Е. М. Юровская так охарактеризовала Г. В. Мирского с творческой стороны: «Мирский был первым режиссером-профессионалом, с которым мне пришлось встретиться... Я не берусь судить о степени его даровитости. Скорее всего, он все-таки не был ярко выраженным талантом и режиссерской индивидуальностью. Но несомненно, что это был преданный театральному делу человек, искренне и горячо захваченный идеей создания нового советского театра, театра прежде всего для народа, для масс. Великолепный организатор, он первый сплотил коллектив на профессиональной основе: с твердой дисциплиной, ежедневными занятиями и репетициями... О его режиссерской манере можно сказать, что она больше тяготела к традициям Малого театра, к русской реалистической школе...»²⁴.

Вскоре Мирский представил в исполком Совета университета разработанные им «Положение об организации постоянного государственного театра и подготовке молодых сил к театральной деятельности при факультете искусств Чебоксарского народного университета», а также «Правила для артистов труппы Государственного театра при Чебоксарском народном университете»²⁵. Это была стройная и подробно изложенная программа, свидетельствовавшая о профессиональном режиссерском опыте, о внимательном и серьезном подходе к вопросу и о недюжинных организаторских способностях, вскоре проявившихся на деле.

Согласно «Положению», весь будущий театральный коллектив представлялся как «единство административного, художественного и рабочего состава». Под администрацией подразумевался театральный Совет и режиссер. Художественный состав, или труппа, включал режиссера,

²⁴ Из воспоминаний Е. М. Юровской. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 158.

²⁵ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 85, лл. 128—136.

его помощника, артистов, суфлера, декоратора, парикмахера и портниху. В рабочий состав входили бутафор, плотник и рассыльный.

В обязанности режиссера вменялись постановки спектаклей и литературных вечеров, а также занятия «с молодыми силами». Ему давались довольно большие права, однако все его действия контролировал Совет университета. Режиссер полномочен был набрать труппу «из способных местных сил», соответственно способностям «назначать амплу и в случае несоответствия менять его». Он составлял репертуар, распоряжался всем, касающимся постановки спектакля, приобретал по своему усмотрению необходимую бутафорию, костюмы, реквизит и прочее, в случае надобности мог наложить взыскание, — но все это с ведома и согласия Совета.

Труппа должна была состоять, включая режиссера, его помощника и суфлера, из двадцати творческих единиц. Согласно существующим категориям, в нее должны были входить 8 актеров первого разряда (по 4 лица мужских и женских), по 2 лица второго разряда и по 3 — третьего. Оплата производилась согласно установленным ставкам.

С особой тщательностью был разработан раздел о драматической студии. Набор в нее должен был производиться путем «широкого объявления о записи в Народную театральную студию-курсы для подготовки молодых сил». В студии предусматривалось чтение лекций по теории и истории театра, занятия «по сольфеджио, дикции, выразительному чтению, мимике» — все это помимо практики на сцене с использованием в малых ролях. Лица, прослушавшие курс и проявившие способности, зачислялись в труппу.

Правила для артистов определяли взаимоотношения внутри труппы, а также между актерами и режиссером, актеров между собой, конкретизировали права и обязанности членов труппы: «полное подчинение режиссеру», не допускалось отказываться от ролей и замены, опаздывать на репетиции «более чем на 20 мин.», в случае болезни и др. важных причин следовало заблаговременно предупредить режиссера, чтобы «не повлиять на ход пьесы». Вменялось в неукоснительную обязанность «серьезное отношение к делу»: знание ролей к репетициям; аккуратное обращение с ролями (тетрадками) и сдача их после

спектакля помощнику режиссера; прибытие в день спектакля с таким расчетом, чтобы «к первому звонку артист был готов, а ко второму был на выходе». Костюм ко всякой пьесе, за исключением «пьес несовременной жизни», надлежало иметь свой, о неимении такового заблаговременно сообщать. Кроме лиц «по особо важным случаям», водить посторонних за кулисы строго воспрещалось. О всяком недоразумении и недовольстве артист должен был сообщать режиссеру или в Совет университета.

Таким образом, «Положение» и «Правила» являлись обстоятельным изложением необходимых условий существования творческого коллектива, сплоченного единством творческих устремлений и дисциплиной. Иными словами, это была программа, с самого начала ориентирующая на организацию профессионального театрального коллектива с драматической студией при нем.

На заседании исполкома Совета университета от 11 августа 1919 г. «Положение» и «Правила» были утверждены и приняты за основу организации будущего театра. Оплату труда артистов решено было пока производить «из сумм от продажи билетов, смету же составить как на 20 человек профессионалов; а по ассигновании оплаты производить из ассигнованных средств...»²⁶. Во главе театрального отделения был утвержден театральный Совет в составе «заведующего... он же режиссер, трех представителей от каждой категории артистов и представителя хозяйственной комиссии (временно Н. П. Неверов)»²⁷.

После реорганизации факультет искусств университета включал в свой состав только 2 отделения: музыкальное и драматическое. Первое возглавили С. Ф. Иванов и В. П. Воробьев, второе — Г. В. Мирский. Для выяснения организационных вопросов Мирский был командирован в Казань, а по возвращении сделал на очередном заседании Совета сообщение «о поездке в Казань, о состоянии театрального дела в центре, оплате труда сценических работников и расценке мест в театре». Совет вынес решение «утвердить положения доклада Мирского. Считать театр Государственным со дня открытия. Составить смету доходов и расходов по театру... Днем открытия

²⁶ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 53а, л. 144.

²⁷ Там же.

театра назначить 21 или 28 сентября. Утвердить постановку пьес «Чужие» Потапенко и «Дети Ванюшина» Найденова первыми»²⁸.

При наборе труппы оказалось, что почти все «местные силы» могут принять участие в деятельности вновь организуемого театра только в случае совместимости ее с основной своей работой в одном из советских учреждений. Поэтому лишь несколько человек: сам Мирский, актриса Икская и еще двое-трое профессионалов — вошли в состав труппы как артисты постоянные. Остальные же входили в нее как артисты разовые. Постоянные получали заработную плату согласно установленным ставкам плюс отдельно за каждый спектакль, разовые — только поспектакльно. Все средства на содержание театра ассигновал уездный отдел народного образования.

И постоянным, и разовым артистам предъявлялись одни и те же требования: все они должны были аккуратно пять раз в неделю собираться на репетиции, а в субботу и в воскресенье играть спектакли. Нелегко было сочетать работу по своей основной профессии с работой в театре. Архивы театра тех лет изобилуют копиями отношений, прошений, предписаний и пр., которые направлялись в различные учреждения города с просьбой освободить сотрудников от всех сверхурочных работ в связи с занятостью в театре. Например: «Начальнику Чебоксарской уездной милиции. Внешкольный подотдел командует труппу... в Мариинский Посад для постановки спектакля... в числе артистов коей состоит служащая вверенного вам управления Н. Н. Корчагина. Прошу вас на случай запоздания парохода освободить таковую от занятия на понедельник...»²⁹. В уездный отдел народного образования было направлено ходатайство, «чтобы все артисты показательной труппы местного театра... не могли быть мобилизуемы на какую-либо сверхурочную работу»³⁰. Для участников труппы такая трудовая нагрузка была, безусловно, очень нелегкой и требовала, помимо страстной увлеченности театром, еще и особой целеустремленности, организованности и выдержки, высокой гражданской сознательности, умения жертвовать

²⁸ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 53а, л. 149.

²⁹ Там же, д. 65, л. 49.

³⁰ Там же, ф. 123, оп. 1, д. 52, л. 32.

своими личными, частными интересами. По протокольным данным, членам труппы зачастую приходилось работать в неделю по 72 часа.

Материальное хозяйство труппы было незначительным. Согласно отчетам в губернский отдел народного образования, в распоряжении ее находились: 3 смены декораций — «2 комнатных и 1 пейзаж», позднее был приобретен еще один «пейзаж» — «вид моря»; театральный гардероб состоял из 1 пальто, 3 сюртуков и 10 женских кофт; парикмахерский цех располагал 4 париками. Бутафория, реквизит отсутствовали. Даже шпильки, запонки и воротнички для первого спектакля пришлось приобретать — т. е. приходилось создавать заново и творческий коллектив, и технические цеха, и материальное хозяйство.

Одновременно с коллективом «показной» труппы был произведен набор в драматическую студию. В нее записалось 25 слушателей в возрасте от 17 до 23 лет. И среди них «Зоя Титовна Яковлева, 23 лет, окончила высшее начальное училище, служащая земельного отдела усовдепа»³¹. Все студийцы допускались на репетиции основной труппы, кроме того, с ними проводились занятия по технике актерской речи, по гриму и т. д., читались лекции общеобразовательного и специального характера. Сам Мирский рассматривал свою деятельность в подготовке молодых артистических кадров гораздо шире, не ограничивая её рамками одной только студии: «Я являюсь инструктором не только в театре... С начала существования театрального отделения, помимо подготовки молодых артистических сил, коренным делом является инструктирование сельских деятелей сцены...»³² — писал он в своем заявлении в Совет университета.

Премьера была назначена на 28 сентября 1919 г. По существу, этот день и является днём рождения профессионального Русского театра на территории Чувашии. Перед началом спектакля выступили представители Совета университета и уездного отдела народного образова-

³¹ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, л. 53а, л. 197 Яковлева, Зоя Титовна (по сцене «Зоя Павловна»), драматическая актриса. Начала творческий путь в Чебоксарах, впоследствии работала в различных театрах страны. Участница Крымского подполья, расстреляна фашистскими палачами в 1944 г.

³² Там же, л. 77, л. 279.

ния. Они поздравляли присутствующих с большим событием — началом сезона в новом театре, пожелали коллективу успешного и радостного творчества. Зал был украшен и освещен и переполнен до отказа, так что после премьеры пришлось принимать специальное решение, запрещающее приставные стулья и учреждающее во время спектаклей дежурство членов Совета университета. 3-й ряд в зале выделялся для руководящих работников, 10-й — для красноармейцев.

Новый театр открывался пьесой И. Потапенко «Чужие». Это была широко известная на дореволюционной сцене семейно-бытовая драма, поднимающая вопросы морали и нравственности, рассказывающая о буржуазной морали, о растлительном ее воздействии на молодежь, об отмирании патриархальных добродетелей.

В семью отставного учителя Дебольцева, скромного и честного труженика, гордого тем, что до седины сумел остаться верным идеалам своей юности, возвращается сын, молодой адвокат. Особенно ждет его возвращения воспитанница Дебольцевых Алина, с которой у молодого человека был роман, закончившийся рождением сына, и на которой он обещал по окончании университета жениться: этого требуют его доброе имя, мужская честь и благородство. Но не так воспринимает ситуацию сам Константин Дебольцев. Буржуазная мораль корыстолюбца и дельца уже пустила в нем глубокие корни. Какие бы то ни было угрызения совести для него — устаревшие понятия, предрассудки, следователю которым — непростительная глупость. Во имя карьеры он женится на вдове-миллионерше. Последняя предлагает Алине тридцать тысяч «отступных»... В апофеозе собственных успехов Дебольцев-младший глумливо заявляет: «Мы будем жить для себя, без фраз и лицемерных вздохов об общем благе!.. Предлагаю тост за тех, кто умеет разумно, добросовестно и искренне жить для себя без фраз!..»³³

В новых социальных условиях пьеса неизбежно должна была прозвучать по-новому: спектакль повел со зрителем разговор о непреходящих человеческих ценностях:

³³ Цитируется по тексту пьесы, И. Н. Потапенко. Сочинения, т. VI. Пг., г. изд. неизв., стр. 103—187.

чести и совести, справедливости и благородстве, добре и зле, любви в самом высоком и чистом ее понимании. Новый смысл приобретали и осуждаемая в лице главного героя узко эгоистическая трактовка жизни и собственного счастья, и страстный призыв, вложенный в уста старого Дебольцева — уметь жить для других, отдать свою жизнь и всего себя для всеобщего блага и счастья. Спектакль воспринимался зрителем как обличение волчьей морали, царившей в недавно сокрушенном революцией государстве капиталистов, помещиков и купцов.

Уже в этой работе Мирского проявились особенности, наиболее характерные для него как режиссера, а именно следование традициям русского реалистического театра, выражавшееся в правдивом изображении переживаний и поступков героев, естественности пластического рисунка, правдоподобию деталей. Все это можно было наблюдать, за небольшим исключением, почти во всех последующих спектаклях театра.

Спектакль «Чужие» шел дважды подряд, позднее его не раз повторяли, с ним выезжали на гастроли.

Роли в нем исполняли: старого учителя Дебольцева — Мирский, его жены — Икская, его сына, молодого адвоката — Корушев, богатой вдовы Уткиной — Юровская, воспитанницы Дебольцевых Алины — Мартенс, адвоката Крутоносова — Дряблов и др., т. е. в труппу вошли многие бывшие участники кружка Бондарева. Однако теперь труппой руководил режиссер-профессионал, и в состав ее входило несколько артистов-профессионалов, например, Б. Н. Михайлов, несколько позднее — актриса Римская и некоторые другие. Этот первый спектакль явился началом упорной и напряженной работы коллектива. Только за два месяца — октябрь и ноябрь 1919 г. — он сумел показать 22 спектакля.

В начале декабря 1919 г. состоялся уездный съезд деятелей по внешкольному образованию, сыгравший важную роль в улучшении культурно-просветительной работы в уезде. Делегаты съезда высоко оценили деятельность Государственного театра, высказались за отделение его от Народного университета и превращение в самостоятельный художественный коллектив, о чем и было записано в резолюциях: «Для успешного ведения такого молодого дела, как Государственный Чебоксарский театр и начавшая при нем функционировать школа подготовки

молодых артистических сил, имеющие громадное значение в будущем в отношении образовательности народных масс, а равно и наглядного инструктирования театральных деятелей, прибывающих из уезда, необходимо помещение театра при университете освободить... выделив весь его распорядок, как материальный, так и художественный, в самостоятельную единицу, оставив лишь высший контроль над его действиями в лице одного внешкольного подотдела постольку, поскольку это будет в компетенции последнего...»³⁴.

Согласно этому решению, театр был отделен от университета в самостоятельное учреждение, подотчетное во всех отношениях непосредственно уездному отделу народного образования и субсидируемое им, и получил, как уже указывалось выше, название Чебоксарского государственного театра, «ввиду того, что в правительственном декрете относительно организации театрального дела в связи с переходом его в ведение уотнаробов все казенные театры имеют определенное название «Государственный»³⁵. Это решение было узаконено соответствующими постановлениями уездного отдела народного образования: «В исполком университета... Согласно резолюции, вынесенной Съездом работников по внешкольному образованию, прилагаемой при сем, подотдел внешкольного образования предлагает всю хозяйственную и материальную часть, а равно и денежную отчетность по Государственному театру возложить на тов. Мирского, которого подотдел с 1 декабря назначает заведующим Государственным театром»³⁶. Кассирше театра: «Ввиду перехода финансовой стороны в ведение внешкольного подотдела Чебоксарского уотнароба, внешкольный п/о предлагает вам всю выручку от спектаклей сдавать заведующему театром Г. В. Мирскому...» «Удостоверение. Дано сие режиссеру Чебоксарского государственного театра тов. Г. В. Мирскому в том, что он, ввиду перехода финансовой и материальной части дел театра... в ведение отдела внешкольного образования, назначается заведующим Государственным Чебоксарским театром...»³⁷.

³⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 60, л. 1.

³⁵ Там же, ф. 123, оп. 1, д. 52, л. 34.

³⁶ Там же, ф. 6, оп. 4, д. 36, л. 3.

³⁷ Там же, оп. 3, д. 65, лл. 2—3.

Для контроля действий заведующего была избрана театральная коллегия в составе трех человек, в которую, кроме Мирского, вошли Н. А. Гинцель и С. А. Кукарников. Заседания коллегии проходили не реже одного раза в месяц, на них разрешались все творческие и административно-хозяйственные вопросы, связанные с деятельностью коллектива. Например: «Слушали: Доклад Мирского об оплате труда работников искусств согласно новым тарифным ставкам, утвержденным Центральным Союзом работников искусств с 1 января с. г. ...Заслушав доклад Мирского о поездке в Казань, куда он был командирован для выяснения оплаты работникам сцены, и рассмотрев представленную им схему ставок, полученную им из Казанского отделения Союза работников искусств, постановили: причислить, согласно разъяснениям Союза, местный театр к I категории театров уездных...»³⁸.

Позднее решением общего собрания Чебоксарской организации РКП(б) название театра было изменено. Выписка из протокола собрания свидетельствует об этом следующим образом: «Слушали: О переименовании местного театра, носящего название «Государственный», в «Народный»... Постановили: общее собрание, находя несоответственным название «Государственный» ни массам, которые театр должен обслуживать, ни революционному времени, выносит пожелание о переименовании местного театра в «Народный»...»³⁹. Изменение в названии было утверждено специальным отношением уездного отдела народного образования и принято на заседании театральной коллегии «ввиду того, что термин «Государственный» не соответствует духу времени»⁴⁰.

Этот факт переименования в дальнейшем сыграл совершенно неожиданную роль в последующей оценке деятельности данного театра: не вдаваясь в суть, его механически стали относить к числу народных театров, возникновение которых в первые годы революции было массовым явлением и от которых, между тем, он в корне отличался и масштабами, и характером, и направлением своей деятельности, ныне незаслуженно забытой.

³⁸ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 65, л. 53.

³⁹ Там же, л. 16.

⁴⁰ Там же, ф. 123, оп. 1, д. 52, л. 34.

Таким образом, из отделения при Народном университете театр превратился в самостоятельное в административном и финансовом отношении учреждение⁴¹, руководимое утвержденным уездным отделом народного образования директором, с штатом обслуживающего персонала около 10 человек (от делопроизводителя до рассыльного) и творческим коллективом, состоящим из режиссера и постоянных (профессионалов) и разовых (по совместительству) артистов, подчинявшихся определенной дисциплине, работавших по строгому, ежемесячно утверждаемому репертуарному плану. В сентябре 1920 г., когда в Чебоксарах образовалось отделение Всероссийского Союза работников искусств (Рабис), почти все «разовые» члены труппы вступили в него и стали полноправными артистами-профессионалами, большинство из которых в дальнейшем посвятило себя театру⁴².

Мирский, как директор и как режиссер, ревностно заботился о формировании художественного вкуса и артистов, и зрителей, всячески оберегая чистоту этого вкуса от влияния на него «любительства», имея в виду всякое проявление бесхудожественности на сцене, отсутствие дисциплины труда, а также очень своеобразно воспринятого кое-кем в то время понятия «свободы личности», граничащего с безнравственностью. Придирчиво относился к созданию авторитета театра как носителя высоких идейных и художественных принципов. Преследуя эти цели, он не боялся идти на столкновение и с Советом университета, и с отделом народного образования, и, в случае необходимости, даже с парторганизацией города, уделявшей, кстати сказать, новому коллективу постоянное и пристальное внимание. Сохранилось одно из постановлений Чебоксарского уездного комитета РКП(б) от 23 октября 1919 г., убедительно раскрывающее причину и характер таких столкновений. Постановление это являлось своеобразным отражением распространенных в то время пролеткультовских идей о свободном творчестве свобод-

⁴¹ Сохранилась архивная опись авансовых книг учреждений города за 1919—1920 гг., где под № 206 с количеством страниц 225 числится «Авансовая книга Чеб. Гос. театра» и указана фамилия директора — «Мирский».

⁴² Сохранились вступительные анкетные листы членов труппы Корчагиной, Танкеевской, Икской, Мартенс и др. ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 52, лл. 25—30.

ных пролетариев, об автономности этого творчества и т. д., позднее осужденных партией: «Слушали:... О... поведении заведующего Гос. театром при Нардоме, не допускающего свободный вход... в зал театра во время репетиций, обособляющего (театр. — Л. С.) в особую группу, изолированную от остальной рабочей среды... Постановили: ...предложить т. Мирскому принять максимум энергии в смысле привлечения в пролетарский театр любителей из широких трудящихся масс, имея в виду театр в духе просвещения, а не в духе мастерства, и не обособлять (его) в особую группу»⁴³.

Позиция Мирского вызывала определенные трения в отношениях, пока его бескомпромиссность и принципиальность художника и руководителя не были оценены по достоинству, о чем могут свидетельствовать, например, данные доклада уотнароба за 1919 г.: «...При университете имеется хорошо оборудованная сцена и организована во второй половине минувшего года коллегия. Народного театра из 3-х лиц во главе с уездным опытным инструктором—заведующим театром. Артисты... разовые и постоянные, содержатся за счет подотдела. Все выручки спектаклей непосредственно представляются подотделу. Со дня своего возникновения Народный театр работает довольно-таки продуктивно и успешно и ставит своею целью поднять театральное дело на такую высоту, чтобы оно, сопровождаемое лекциями и разъяснениями пьес, являлось главным средством воспитания и облагораживания народных масс, вытесняя тем самым мещанский взгляд на театр как на место простого развлечения; такие мероприятия театрального дела проводятся в общеуездном масштабе...»⁴⁴

С приближением весны 1920 г. в работе театра возникли трудности из-за помещения (возросшее число зрителей; отсутствие драпировок на окнах при удлинившемся дне и т. д.). Театральная коллегия обратилась с ходатайством об использовании под театр здания бывшего кинематографа на берегу Волги (находилось несколько выше нынешнего Памятника павшим борцам). Здание было отремонтировано, к нему пристроены сцена и гри-

⁴³ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 77, л. 284.

⁴⁴ Там же, д. 2, лл. 43—44.

мировочные, и с наступлением теплых дней спектакли начались в этом помещении.

Всего за сезон 1919—1920 гг. было дано более 70 спектаклей. Театр широко представлял прежде всего пьесы русского и отчасти зарубежного классического репертуара, и в первую очередь пьесы Островского: «На бойком месте», «Волки и овцы», «Бесприданница», «Без вины виноватые», «Трудовой хлеб» и др., «Власть тьмы» Толстого, а также «Цена жизни» Немировича-Данченко, «Дни нашей жизни» Андреева и т. д. Подобные произведения были сами по себе великолепной школой мастерства и художественного вкуса для только что вступающих на профессиональную стезю актеров. С другой стороны, для нового зрителя, чаще всего впервые открывающего для себя волшебство театрального искусства, «в классических произведениях... открывался мир глубоких мыслей и переживаний, эти произведения приобщали людей к сфере прекрасного, были настоящей эстетической школой победившего народа»⁴⁵. В новых социально-исторических условиях подобные произведения воспринимались по-новому. Это новое выражалось и в переосмыслении и ином видении самими артистами давно знакомых образов, и в изменившейся реакции зрительного зала, которая также, в свою очередь способствовала такой переоценке и переосмыслению: «Вполне возможны и объяснимы новые акценты, некоторые заострения в образах классических пьес, продиктованные новой жизнью; понятно, что в новой атмосфере артисты, играя прежние, знакомые спектакли, чувствовали, что звучат эти спектакли по-новому. Бесспорно и другое: новый зритель по-новому реагировал на действие спектакля и своей реакцией иной раз подчеркивал, выделял эпизоды, реплики, краски, которые прежде были проходными»⁴⁶.

Примером такого радостного приобщения к миру искусства, а также совершенно неожиданной интерпретации и перенесения акцентов в новых социальных условиях может послужить воспоминание одного из зрителей тех лет, присутствовавшего на постановке гоголевского «Ревизора»: «Я приехал в Чебоксары в 1919 г. деревен-

⁴⁵ «История советского драматического театра». Т. 1. М., 1966, стр. 75.

⁴⁶ «История советского драматического театра», т. 1, стр. 74.

ским, ничего-то еще не видевшим парнишкой. И первое, самое большое впечатление — посещение спектакля в Народном доме. Ставили «Ревизора» Гоголя. Сейчас уже не помню подробностей, осталось только общее впечатление: нарядный, как мне тогда показалось, ярко освещенный зал, переполненный публикой, ее живая реакция на все, что происходило на сцене. А происходило осмеяние метким гоголевским словом русского чиновничества — «русского начальника», страшнее которого в чувашской деревне ничего и представить было невозможно!.. Я тогда не очень хорошо знал русский, но понял все, и веселился и радовался от души, и аплодировал вместе со всеми... Этот первый в моей жизни спектакль остался в памяти навсегда»⁴⁷.

Имели место в репертуаре коллектива и произведения, соответствующие понятию «созвучности революции». В репертуарных отчетах, направленных театром в уездный отдел народного образования, они стоят особняком и выделены в специальную рубрику — «революционные». Например, пьесы «Восстание», «Солнечные лучи», «Слава погибшим» и др. Скорее всего, это были пьесы агитационного характера, возникавшие в тот период в большом количестве, характерной особенностью которых было символично-аллегорическое воспроизведение действительности (например, изображение революции как переход через мертвую пустыню навстречу манящим лучам солнца и т. д.). «Символика и аллегория возникли в художественном стиле всех этих разнообразных пьес и спектаклей... прежде всего потому, что это были простейшие формы обобщения...»⁴⁸. По своим художественным достоинствам они не выдержали испытания временем, но их восторженно-патетическое звучание находило в те дни отклик среди зрителей, современников и участников грандиозных событий века. Новых же пьес, которые отражали бы эти события с объективной достоверностью и в то же время вполне отвечали требованиям профессиональной сцены, еще не было. Очевидно, большой художественной ценности спектакли, поставленные по названным пьесам, не представляли и не достигали желае-

⁴⁷ Из воспоминаний П. Т. Терентьева, записанных автором. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 158.

⁴⁸ «История советского драматического театра», т. 1, стр. 201.

мой степени эмоционального воздействия, так как ни один из них не сохранился в памяти очевидцев, ничего о них не сообщают ни одни воспоминания — этот единственный источник, по которому в настоящее время можно судить о работах театра (кроме списков поставленных пьес в отчетах уотнаробу, никаких конкретных свидетельств о спектаклях не сохранилось; ни один номер выходившей тогда в городе газеты «Зарево коммуназма», где, возможно, были рецензии, пока не найден).

Неизбежными в тех условиях, как уступка кассовым интересам, были и мелодрамы, и водевили сомнительных достоинств. В качестве примера можно привести постановку мелодрамы А. Деденева «Ночи безумные» и даже остановиться на ней несколько подробнее, чтобы составить большее представление о характере подобных пьес и спектаклей, полностью изжитых в настоящее время на нашей сцене.

Действие в ней происходило почти вне всякой временной, или социальной, или географической связи. Действующие лица: молодая богатая вдова, удалившаяся от сует света в уединенную дачу на берегу моря, среди труднодоступных скал; преследующий ее поклонник, молодой художник; ее брат, спившийся офицер в отставке; умирающий от туберкулеза молодой учитель и юная девушка, «романтическая натура», прыгающая по скалам и произносящая загадочные монологи. Спектакль представлял собой довольно шаблонное чередование сцен любви, ревности, трагических объяснений и, наконец, убийства, для усиления эффекта сопровождаемых многократным звучанием известного романса на стихи Апухтина «Ночи безумные».

К чести театра, подобные явления среди прочих его спектаклей занимали незначительное место.

Одна-две пьесы, вошедшие в репертуар, были данью доставшимся в наследство от недавнего прошлого веяниям декадентского искусства: воспевание ухода от реальности, стремление к высшей, «неземной» красоте, замкнутости индивидуального мирка, изображение человеческого бессилия перед судьбой. Об этом можно судить по списку пьес, присланному из Москвы в Чебоксарский уотнароб для ознакомления и приобретения, в случае надобности. Характерны сами названия этих пьес: «Служители высшего», «Сильнее человека», «Побежденные»

и пр. Вот аннотация к одной из них, пьесе «**Маски жизни**», соч. **И. Самбурова**: «...Человек живет, что-то называет счастьем, ибо так заведено, чтобы у человека было счастье, отдает свою жизнь требованиям инстинкта и радуется своему счастью... Но вдруг что-то происходит, какая-то катастрофа, ибо в жизни счастливого человека всегда должна произойти какая-нибудь катастрофа, и человек точно впервые открывает глаза свои и уши и не верит, что это пережитое — его жизнь, что это **то**, что он называл счастьем. И темное сознание, что то была только маска жизни, глубоко и сильно поражает его волю, и борясь, падая и поднимаясь, он срывает ее с себя и, уже обессиленный, опустошивший свой внутренний мир, не знает, что же теперь надо сделать, какой дать ответ на великий вопрос: как же жить по-настоящему?..»⁴⁹ — и т. д. Подобная аннотация не дает возможности представить что-либо конкретное о самой пьесе, а тем более о постановке по ней спектакля. Затруднительно вообразить, **какими именно сценическими средствами** предполагалось донести все описанное до зрителя. Тем не менее, пьеса, очевидно, все-таки была поставлена, потому что к списку приложена копия телеграммы, подтверждающая, что из Москвы она была выписана.

Одновременно с напряженной работой в труппе Мирский продолжал педагогическую деятельность в студии. Наиболее одаренные студийцы привлекались к участию в спектаклях. А к концу сезона некоторые из них были переведены в разряд артистов с соответствующей оплатой. Например, в постановлении театральной коллегии от 9 марта 1920 г. значится: «...Ученикам-артистам **Н. Н. Иевлеву, В. Н. Чащину и З. Т. Яковлевой...** проявившим известные способности в выступлениях, оплачивать за исполнение ролей как артистам разовым **II** разряда...»⁵⁰. Впоследствии из учеников в артисты были переведены также **Н. П. Лисичкин, К. М. Носова** и другие учащиеся драматической студии.

Деятельность Мирского не ограничивалась рамками одних только Чебоксар. Определенную роль сыграл он и как инструктор театрального дела в уезде. Помимо наглядной пропаганды театрального искусства своими

⁴⁹ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 65, л. 56.

⁵⁰ Там же, л. 24.

спектаклями и инструктирования приезжавших из волостей представителей любительских трупп на местах, он выезжал в уезд для помощи театральным кружкам при волостных пролетарских клубах. Конкретных данных, освещающих эту сторону его деятельности, пока обнаружить не удалось, но свидетельства таких поездок по волостям сохранились, например: «Мандат. Предъявитель сего главный инструктор театрального дела уезда, заведующий и режиссер Чебоксарского государственного народного театра т. Мирский командирруется в с. Акулево для обследования и постановки театрального дела...»⁵¹.

Есть сведения о связях театра с Чувашской передвижной труппой с базой в с. Акулеве, руководимой Е. Д. Римовой, в частности, о пересылке «на имя Чувашского передвижного театра т. Римовой свободных революционных пьес для перевода таковых на чувашский язык...»⁵². Римова и Мирский встречались на совещаниях, проводимых уездным отделом народного образования, совместно участвовали в обсуждении и решении проблем культурного строительства в уезде и не могли не обменяться опытом работы своих коллективов.

В июне 1920 г. состоялся I съезд деятелей искусства Чебоксарского уезда. В ходе работы съезда в числе других широко обсуждались вопросы театральной жизни как в самих Чебоксарах, так и в волостях. О текущих задачах театра было сделано три доклада: о деятельности волостных трупп — Д. Н. Никитиным, о Чувашском передвижном театре — Е. Д. Римовой и о Чебоксарском государственном театре — Г. В. Мирским⁵³. К сожалению, текстов этих выступлений не сохранилось. Но безусловно, что в них не могли не найти то или иное отражение вопросы, волновавшие тогда всех без исключения деятелей театра: о задачах рабоче-крестьянского театра, о театральной структуре, о репертуаре и т. д., а также о новых затруднениях в работе, вызванных осложнившимися экономическими условиями, о которых ярче всего может свидетельствовать такой документ, сохранившийся вместе с протокольными записями работы съезда: «Уот-нароб просит отпустить делегатам (60 человек) съезда

⁵¹ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 65, лл. 46—47.

⁵² Там же, оп. 4, д. 32, л. 40.

⁵³ Там же, д. 175, лл. 2—28.

по искусству капусты и, если возможно, картофеля...»⁵⁴.

Да и вообще, каким моральным подвигом была вся эта обыденная с позиций наших дней деятельность, станет понятнее, если опять-таки обратиться к документам. Например: «Подотдел внешкольного образования просит... отпустить Чебоксарскому государственному театру 2 пятерика дров... дрова необходимы исключительно для постановки спектаклей в течение предстоящих двух недель...»⁵⁵. «Имею честь просить подотдел об отпуске одной стопы бумаги для заказа из таковой театральные билеты...»⁵⁶. Из протоколов Казанского губернского съезда внешкольных работников: «...Условия хозяйственной жизни ставят непреодолимые препятствия... Нет бумаги, чернил... мебели. В попытках выйти из затруднений некоторые уезды дошли до изобретательности. Делегат Тетюшского уезда демонстрировал деревянное перо из дубовой... палочки и сообщил способ приготовления досок для письма... Гладко обстругивается доска и в нее втирается состав из смеси белой глины и вареного картофеля. На такой доске удобнее всего писать древесным углем...»⁵⁷. Из протокольной записи речи Н. Неверова в честь начала учебного года в университете: «...Неверов указывает, что за последнее время часто приходится слышать: «трудно учиться на тощий желудок, плохо голодному идет на ум ученье»,— т. к., сидя на полуфунтовом пайке, беспрестанно приходится заботиться о насущном куске хлеба. А потому он, вполне убежденный в будущей светлой жизни, призывает бодро пережить это переходное время... не отказываться из-за временных обстоятельств от науки...»⁵⁸. Недаром советское правительство, признавая всю важность работы на культурно-просветительном фронте, специальными постановлениями объявил строгий учет всех деятелей просвещения и театрального искусства, с освобождением их от несения воинской службы.

24 июня 1920 г. декретом Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров за подписями В. И. Ленина и М. И. Калинина была

⁵⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 175, л. 14.

⁵⁵ Там же, оп. 3, д. 65, л. 1.

⁵⁶ Там же, л. 13.

⁵⁷ Там же, оп. 4, д. 159, л. 69.

⁵⁸ Там же, оп. 3, д. 65, л. 36.

образована Автономная Чувашская область как часть Российской Советской Федеративной Республики. Это было еще одно проявление последовательного проведения в жизнь политики равноправия всех народов, населяющих территорию России, о которой в проекте Программы партии Ленин писал: «В национальном вопросе политика завоевавшего государственную власть пролетариата, в отличие от буржуазно-демократического формального провозглашения равенства наций... состоит в неуклонном фактическом проведении в жизнь сближения... рабочих и крестьян всех наций...»⁵⁹ и выражается в содействии «не только фактическому равноправию, но и развитию языка, литературы трудящихся масс угнетавшихся ранее наций для устранения всех следов унаследованного от эпохи капитализма недоверия и отчуждения»⁶⁰.

Подтверждением этой политики в области национальных искусств и, в частности, театра являлось обращение Театрального отдела Наркомпроса «Ко всем национальностям России»: «В свободной России нет более понятия национальностей угнетенных или хотя бы второстепенных; многообразие всех национальных культур отныне достаточно места... Государство самым живейшим образом заинтересовано в наиболее мощном развитии идей свободы и равенства, в углублении и укреплении нового революционного сознания, в новом подъеме ничем не стесненного творчества... Театральный отдел Народного Комиссариата по просвещению, признавая искусство театра по самому существу его наиболее революционным и актуальным, ставит в ряду прежних своих задач... создание условий для возникновения и процветания театра и драматургии и среди тех национальностей России, которые до сих пор находились либо в стесненном положении, либо вовсе театра еще не имели»⁶¹.

Характеризуя значение образования автономии в развитии культурной жизни чувашского народа, заведующий подотделом искусств отдела народного образования АЧО Т. А. Данилов писал: «В истории развития искусств

⁵⁹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 46.

⁶⁰ Там же, т. 38, стр. 111.

⁶¹ «Ко всем национальностям России. Временник ТЕО Наркомпроса», вып. 2. Пг.—М., 1919, февраль, стр. 6.

ва чуваш различается три периода: первый — до революции, второй — после революции, третий — со времени образования АЧО»⁶². I областной съезд Советов Автономной Чувашской области в ноябре 1920 г. определил в своих резолюциях: «Работу по просвещению чуваш считать ударной»⁶³.

Культурная жизнь в области начинает развиваться быстрыми темпами. Правительство АЧО обратилось с призывом ко всем чувашам-специалистам во всех областях знаний принять участие в культурно-хозяйственном развитии Чувашии. На этот призыв откликнулись также многие русские специалисты, выразившие желание приехать в Чебоксары. Полным ходом шла разработка проекта организации высшего учебного заведения. 11 июля 1920 г. вышел первый номер газеты «Известия», органа Революционного Комитета Автономной Чувашской области. Осенью 1920 г. Чебоксары получили свою радиоприемную установку, о чем сообщалось: «Можно сказать уверенно, что к новому году мы будем получать все новости мира одновременно с Казанью и прочими городами, имеющими свои радиостанции»⁶⁴. Этой же осенью начались занятия во вновь организованной музыкальной школе. Велись организационные работы по созданию Центрального чувашского музея и областной библиотеки. И, наконец, Чувашский советский передвижной театр, находившийся с момента его образования в январе 1918 г. в Казани, был учрежден как Чувашский государственный театр. В июле 1920 г. в Чебоксары приехал режиссер И. С. Максимов-Кошкинский с основной частью труппы.

16 июля 1920 г. состоялось объединенное заседание представителей театральной секции Чувашского отдела при Наркомнаце, Чебоксарского подотдела внешкольного образования облОНО и Чебоксарского народного театра, на котором рассматривался вопрос об образовании подотдела искусств при областном отделе народного образования. На нем был заслушан доклад Мирского «Об образовании в Чебоксарах советского народного театра и трудностях при этом в условиях прошедшей его

⁶² ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 359, л. 7.

⁶³ Там же, д. 90, л. 278.

⁶⁴ «Известия», орган Ревкома АЧО РСФСР, 1920, 25 сентября.

работы до данного времени»⁶⁵. На этом же заседании заведующим подотделом был назначен Т. Д. Алексеев, заведующими секциями: кинематографической — П. Е. Мартенс, художественной — П. А. Алексеев, музыкальной — Ф. П. Павлов, театральной — А. Т. Ласточкин, а заместителем его — Г. В. Мирский. Областной отдел народного образования предложенный проект утвердил⁶⁶.

Однако приступить к исполнению порученных обязанностей Мирский не смог, т. к. по причинам личного характера должен был срочно выехать из Чебоксар. Начиная с сентября 1920 г. директором и режиссером русской труппы становится бывший член театральной коллегии Н. А. Гинцель.

Одним из первых мероприятий, осуществленных новым подотделом, была организация в Чебоксарах Чувашского государственного театра. Русская труппа вошла в него составной частью.

Таким образом, Чебоксарский государственный народный театр, театр Мирского, явился, по существу, первым русским советским театром на территории нашей республики. Его деятельность совпала с одним из самых сложных периодов в истории развития советского театрального искусства, когда это искусство в условиях острой идейно-политической борьбы, тяжелого экономического положения и неустанных творческих исканий делало первые шаги на пути становления и утверждения своих принципов. В местных масштабах данный коллектив несомненно сыграл значительную и ответственную роль в деле идейного и художественного воспитания как нового советского зрителя, так и нового советского актера. Именно в нем начинали свой профессиональный путь Юровская, Яковлева, актерская династия Кукарниковых и др., внесшие впоследствии свой вклад в развитие советского театра. Можно сказать, что этот коллектив послужил первым камнем в фундаменте, ставшем основой русского советского театра в Чувашии.

Все это говорит за то, что деятельность его заслуживает и должного внимания, и серьезного изучения, и дальнейших поисков в этой области.

⁶⁵ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 3, д. 22, л. 49.

⁶⁶ Там же, лл. 48—49.