

УДК 93/94

ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ ТЕАТРА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1917–1927 ГГ.

© 2025 Н.А. Татаренкова

Самарский государственный медицинский университет

Статья поступила в редакцию 01.07.2025

Ссылка для цитирования: Татаренкова Н.А. Процесс развития театра в Советской России 1927-1927 гг.//Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Исторические науки. Том 7. 2025 . Номер 3. С. 47-63

На основе анализа архивных и открытых источников автор рассматривает жизнь театра как процесс выработки театральной политики советской властью. Эта политика отражала принципы взаимоотношений власти и театральных деятелей, предусматривала реформы управления театром, установление над ним идеологического контроля. Доказывается, что государственный контроль над театром сохранился, поскольку и до революции, и в советское время власть понимала его огромное мировоззренческое и эмоциональное воздействие на широкие слои общества. Анализируются дискуссии о путях развития нового советского театра и его отношении к «старому буржуазному» театру. Показано, что на театральные практики послереволюционных лет отрицательно влияли «левая болезнь» ряда руководящих театральных работников и отсутствие у них необходимых знаний и компетенций. Рассматривается влияние новой театральной практики – установление «рабочей полосы» на изменение зрительской аудитории. Исследуется репертуарная политика Народного Комиссариата Просвещения, доказывается, что она способствовала сохранению культурного наследия и лучших традиций русского театра. Исследуется самодетельное театральное движение. Сделан вывод о том, что его размах и возникновение «снизу» свидетельствовали о поддержке этим движением происходящих в стране революционных преобразований. Дана оценка постепенному ужесточению контроля за репертуаром профессионального и самодетельного театра. Театральный процесс первых послереволюционных лет представлял собой сложный многосторонний феномен, обусловленный особенностями политической, экономической и культурной ситуации, сложившейся в России после 1917 г. Профессиональный и самодетельный театр тех лет смог выработать систему работы, направленную на повышение культурного уровня широких масс. Сделан вывод о том, что изучение театрального процесса 1917-1927 гг. дает поучительные уроки того, как следует руководить художественной жизнью, чтобы избежать перегибов и полностью раскрыть ее потенциал.

Ключевые слова: культурный процесс, театральное искусство, развитие театра, Народный комиссариат просвещения, «Театральный Октябрь», Пролеткульт, репертуарная политика.

DOI: 10.37313/2658-4816-2025-7-3-47-63

EDN: YRFVKU

Культурные процессы, развернувшиеся в советской России после Октября 1917 г., затронули не только сферу образования, религии, повседневности, но и различные области художественной жизни – литературу, искусство, театр. Они были сложными и неоднозначными, обусловленными сменой модели всего общественного развития страны. Деятельность театра в первые послереволюционные годы отражала переломную эпоху, когда остро встал вопрос о преемственности культуры, о сохранении или отказе от всех ее предшествующих достижений и дальнейшем развитии. Нужен ли стране «Театральный Октябрь», программу которого выдвинул В.Э. Мейерхольд? Об этом спорили на страницах журналов и театральных подмостках, конференциях и съездах работников культуры разного уровня. Сегодня,

Татаренкова Наталия Андреевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории Отечества, медицины и социальных наук. E-mail: ntatarenkova@mail.ru

спустя столетие, эти дискуссии и искания театральных деятелей представляют интерес с точки зрения осмысления проблемы традиций и новаторства, отношения к культурному наследию, которая в настоящее время как никогда актуальна. Многие театральные новации 1920-х гг. созвучны театральному процессу в России конца XX - начала XXI в.: одновременное существование на театральной сцене спектаклей классического репертуара и по пьесам современных драматургов, использование синтеза искусств, устранение границ между зрелищем и жизнью, создание новых типов театров (авторского, реального), появление новых стилистических и жанровых тенденций и др.¹ Такая «историческая переключка времен» позволяет извлечь уроки из прошлого для правильного выстраивания отношений власти и театральных деятелей в настоящее время, понимания того, какую роль должен играть театр в сохранении и развитии культурных традиций России.

В статье ставится цель проанализировать особенности театрального процесса в советской России в первое десятилетие новой власти, сделать выводы о том, удалось ли в изменившейся культурной парадигме сохранить и развить лучшие традиции русского театра. Для ее достижения решались следующие задачи: изучение дискуссий, которые велись в 1917-1927 гг. среди деятелей культуры о роли и месте театра в новых политических реалиях, борьбы театральных направлений, рассмотрение их влияния на сценические практики тех лет.

Источниковой базой исследования являются материалы центральных и региональных архивов Российской Федерации. В работе над архивными документами и открытыми материалами автор использовал общенаучные методы анализа, систематизации, сравнения, индукции, с помощью которых реконструировался театральный процесс и формулировались выводы о его отличительных особенностях.

После Октября 1917 г. театральный процесс включал в себя деятельность государственных профессиональных театров, в том числе и новых экспериментальных, а также множества вновь возникших любительских театральных кружков и студий. Им управлял Народный комиссариат просвещения (далее – Наркомпрос, НКП) и его Театральный отдел (ТЕО) во главе с В. Э. Мейерхольдом. В состав ТЕО НКП вошли А.А. Блок, Н.Н. Бахтин, Ф.Ф. Зелинский, К.И. Чуковский и др. (всего 21 человек)². Однако императорские и старейшие театры страны – Большой, Малый, МХАТ, Александринский, Мариинский, Михайловский и др. – были выведены из-под его руководства и объединены в Управление государственных академических театров (УГАТ) под началом А.В. Луначарского. Такая система управления во многом уберегла их от политического и художественного радикализма послереволюционных лет.

При ТЕО была организована Репертуарная секция во главе с А. Блоком. В 1919 г. она выпустила сборник под названием «Репертуар», в который вошли тексты пьес, рекомендованных к постановкам в театрах. При формировании этого сборника секция руководствовалась следующими соображениями: классический репертуар, как испытанный веками и представляющий высокую художественную ценность, брался за основу рекомендуемых списков; обращалось особое внимание на пьесы, созвучные революционной эпохе; в списки включались пьесы, легкие для постановки, и пьесы так называемого «веселого театра», удовлетворяющие живую потребность в непосредственном смехе³. Руководство Репертуарной секцией известным поэтом позволяло проводить взвешенную театральную политику, в основу которой была положена опора на русскую и зарубежную классику. Деятельность Репертуарной секции в начале ее работы была далека от жесткой цензуры и носила организационный и просветительский характер, преследовала цель утолить культурный голод русской провинции, который, по словам А. Блока, превышал в то время хлебный голод⁴.

В 1919-1920 гг. театральное дело было поручено Центральному театральному комитету (Центротеатр) при Наркомпросе, с 1921 г. – Главному политико-просветительному коми-

тету Республики (Главполитпросвет). Театральный отдел при Художественном отделе Главполитпросвета стал центральным органом, который руководил всей театральной работой.

Для власти было очевидно, что театр как зрелищное искусство имеет огромное воздействие на зрителя, поэтому требует серьезной опеки. Для обеспечения проведения политики большевистской партии в театральном деле в 1920-е гг. был введен механизм цензуры. В январе 1922 г. при Главполитпросвете был создан Репертуарный комитет во главе с Владимиром Максимовичем Фриче, литературоведом и художественным критиком. Функции Репертуарного комитета состояли в установлении образцовых репертуаров для театров и различных учреждений, занимающихся театральным делом. Комитет пользовался правом привлекать к судебной ответственности учреждения, ставящие неразрешенные произведения⁵.

С 1923 г. главную роль в театральной цензуре играл Главрепертком – Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром при Главлите Наркомпроса. Он регулярно высылал на места списки разрешенных и запрещенных к постановке пьес. Без его одобрения не могло быть допущено к постановке ни одно произведение. Нарушение этого запрета каралось соответствующей статьей Уголовного кодекса РСФСР⁶. Таким образом, постепенно контроль за деятельностью театров становится все более пристальным, что показано в ряде исследований⁷. В условиях тотального идеологического регулирования репертуара, режиссерских постановок и игры актеров оставалось все меньше пространства для свободы творчества.

Одной из важнейших задач, которая решалась новой властью, стала демократизация театра. Главным инструментом здесь стало введение так называемой «рабочей полосы», когда часть билетов распространялась через профсоюзы на предприятиях бесплатно или по льготной цене. Это позволяло привлечь в театр тех, кто раньше имел представление о драматическом искусстве лишь понаслышке. Так, в 1920 г. решением Угличского уездного комитета РКП(б) половина театральных билетов должна была распространяться через профсоюзы⁸. В 1922 г. Пермский губком РКП(б) постановил считать необходимым установление дешевой полосы в Городском театре для рабочих и красноармейцев. В эту полосу должно было входить 20% всех мест по цене 50% от номинальной⁹. Часто артисты выступали в рабочих и красноармейских клубах бесплатно. Так, московский театр «Водевиль» в 1923 г. более 100 раз показал в рабочем клубе «Красный Перекоп» шутовскую трагедию И.А. Крылова «Трумп», которая была острой сатирой на чиновников и государственных служащих и высмеивала такие пороки, как трусость, скупость, жестокость, глупость и др. Газета «Правда» так передала впечатления от постановки: «Сочный крыловский язык и юмор, тщательная, далекая от халтуры постановка, вдумчивое, дружное исполнение артистов... дошли до красноармейцев и создали успех спектаклю... артисты играли безвозмездно для красноармейцев, и наградой им были только дружный смех во время спектакля и горячие аплодисменты после него»¹⁰.

В первые послереволюционные годы чрезвычайно острой была задача сохранения и сбережения «старого» театра, поскольку сторонники «левого фронта» в искусстве провозгласили и в этой сфере гражданскую войну. Программа «Театрального Октября» предполагала политизацию театрального дела: превращение театра в политическую трибуну, средство агитации и пропаганды для народных масс, замену классического репертуара революционным с его политической актуальностью, пафосом, публицистичностью и плакатностью, новыми формами, рассчитанными на массового зрителя. От видных представителей правящей партии, например Н.И. Бухарина, звучали и прямые призывы сломать старый театр¹¹. Ответ ему прозвучал на страницах «Вестника театра», официального органа ТОО НКП, несмотря на то, что журнал был глашатаем «Театрального Октября»: «Рано

ломать старый театр... сломать его – это все равно, что изорвать все старые картины, разбить статуи, сжечь старую литературу и все это сразу заменить нашими новыми плакатами, коненковскими памятниками и поэзией Демьяна Бедного»¹².

Одним из представителей «левого фланга» театрального искусства был Платон Михайлович Керженцев (Лебедев) – публицист, историк, государственный деятель, член РКП(б), один из активных сторонников движения за развитие рабоче-крестьянского театра, автор многократно издававшейся книги «Творческий театр», которая по своим идеям была близка к идеям Пролеткульта. Он обвинил новую власть в том, что она в «своем стремлении сберечь от разрушения лучшие образцы буржуазного театра пошла чересчур далеко». Она, по мнению П.М. Керженцева, словно желая отпарировать ходячее обвинение в «варварстве большевиков» и их ненависти к культуре, часто проявляла неуместный пиетет к государственным театрам, в то время как надо было проявить больше «непочтительности», ибо даже прославленные театры представляли из себя «ворох шелухи, которая должна была развеяться от порыва революционного ветра». Он считал, что Советская Республика «поддерживает архаическое прошлое, не находящее почти никакого отклика в современном зрителе». П.М. Керженцев писал: «Наступил второй театральный сезон революции, а мы все в тех же рамках старых опер, архаических балетов, традиционных драм... Почему миллионы идут на «Риголетто», «Соловья» и «Парсифаля», а не на театр с художественным революционным репертуаром? Почему, преобразовывая театр, мы так преклоняемся перед традицией?... Нашей эпохе соответствует не балет и опера, а трагедия, главным действующим лицом которой будет масса... Новый театр родится не на подмостках «Мариинки» или «Александринки», а в рабочих кварталах»¹³. В пылу разгоревшейся полемики автор не замечает, как противоречит сам себе, утверждая, что наследие «старого» театра не находит отклика у современного зрителя, и в то же время задается вопросом, почему миллионы идут на спектакли классического репертуара.

В своих статьях и выступлениях он преуменьшал возможность использования культурного наследия, объясняя это тем, что страна переживает период жестокой, кровавой борьбы: «Мы побеждаем буржуазию в гражданской войне, но мы еще не начали как следует побеждать духовную культуру буржуазии». По мнению П.М. Керженцева, спустя десять – двадцать лет, в период мирного социалистического строительства пролетариат сможет оценить и Софокла, и Пушкина, и Шекспира. «Но сейчас ведь революция, ... и если пролетариат будет скучать над пьесами греков, ... если он не заразится Макбетом или Ричардом III, в этом сейчас не будет большой беды. Пролетариат будет тысячу раз прав, если он будет требовать, чтобы в театрах, которые ему сейчас доступны, не ставились «Чайки» и «Дяди Вани»¹⁴. В полемике о буржуазном наследии автор не испытывал никакого преклонения перед великими именами и не считал возможным превращаться в почтительного ученика, который «боится задеть локтем Чехова или потревожить тень Шекспира»¹⁵.

Позицию новой власти по отношению к театральному наследию обозначил А.В. Луначарский в своей статье «Революция и кризис театра»: «Вовсе неверно, будто бы вся прошлая культура, в частности театральная, – буржуазна ... В прошлом театре имеется, без всякого сомнения, много неумирающего, что войдет как незабываемое сокровище и в социалистическую культуру». Руководитель Наркомпроса считал, что театр всегда будет занимать и занимает большую часть в школьном и внешкольном образовании, знакомя с историей и культурой человечества. «Интерес, который возбуждает в нас театр прошлого, – это интерес его немеркнувшей человечности», – писал он¹⁶.

В 1919-1922 гг. А.В. Луначарский опубликовал цикл из четырех статей «Театр и революция». В них он выступил против коммунистов, которые огульно отбрасывали «старый» театр как буржуазный. Он утверждал, что пролетарский театр должен начинать с техники

Малого театра, как музыку он начнет с подражания Бетховену, живопись – с подражания великим мастерам Возрождения, скульптуру – от эллинской традиции. А.В. Луначарский четко сформулировал свою позицию: театральное возрождение должно опираться на классическую традицию; «хорошо поставленные драматические и оперные спектакли в лучших театрах, созданных старой Россией, являются огромной важности элементом в деле создания нового театра, в деле подъема театральной культуры (и вообще культуры) среди трудящихся масс». Он подчеркивал, что пьесы прошлого воспитывают чувство собственного достоинства в человеке, ненависть ко всякой тирании, эксплуатации, лицемерию, малодушию. Знакомство с ними не означает «плен» у буржуазной культуры, а называется образованностью, овладением культурой прошлого. «Пока я остаюсь народным комиссаром по просвещению, это дело – введения пролетариата во владение всей человеческой культурой – остается первой моей заботой, и от этой задачи меня лично не оттолкнет никакой азбучно примитивный коммунизм», – писал А.В. Луначарский¹⁷.

А.В. Луначарский вступил в дискуссию с П.М. Керженцевым, утверждая, что от имени пролетариата не может говорить любой публицист-интеллигент, хотя бы и член партии. Руководитель Наркомпроса говорил о том, что пролетариат не требует снятия с театральных сцен «чуждых» ему пьес, а великолепно понимает произведения Софокла и Шекспира: «Я видел, как затаив дыхание, следит красноармейская, крестьянская, пролетарская публика за каким-нибудь Гамлетом... Я не только видел, как скучал пролетариат на постановках некоторых «революционных» пьес, но даже читал заявление матросов и рабочих о том, что они просят о прекращении этих «революционных» спектаклей и о замене их спектаклями Гоголя и Островского!». Он не соглашается с мнением П.М. Керженцева об упразднении старых театров, опираясь на требование рабочих, чтобы с 75% билетов в «старый» театр, распространяемых среди них, перешли к 90%. Таким образом, пролетариат не безмолвствует, а «настойчиво выражает свою волю во всех областях жизни, в том числе и в области культурной»¹⁸.

10-12 декабря 1918 г. Наркомпрос провел особое совещание по театральному вопросу. На нем присутствовали М.Ф. Андреева, одна из организаторов Большого драматического театра в Петрограде, в котором она играла в 1919-1926 гг., О.Д. Каменева, представитель ТEO Московского Совета, А.И. Сумбатов-Южин, актер и представитель дирекции Малого театра, А. Таиров, актер и режиссер, создатель Камерного театра, знаменитые режиссеры К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, редакторы театральных журналов, руководители секций ТEO. Совещание, в частности, обсуждало судьбу Большого театра: одни предлагали его разрушить и на развалинах создать нечто новое и прекрасное, другие – защищали ценность театра, «лишать которой пролетариат Москвы даже на год недопустимо». Последние одержали верх, согласившись с тем, что в театр нужно привлечь «свежие силы»¹⁹.

Задачу Театрального отдела Наркомпроса на этом совещании А.В. Луначарский определил следующим образом: «в ужасной разрухе, царящей теперь в театре, перестроить весь русский театр на началах демократизации... надо сделать театр демократичным, общедоступным и вместе с тем и художественным»²⁰. Выступая на совещании, А.В. Луначарский высказался против ломки государственных театров и превращения их в Пролетарские театры. Констатируя громадный интерес к театру у рабочих масс, он говорил о том, что им нужно дать ту образовательную ценность, которую имел классический репертуар. «Охрана образцовых театров необходима, – настаивал А.В. Луначарский. – Пусть государственные театры сами вступят на путь обновления репертуара без излишней торопливости и ломки достигнутых художественных результатов»²¹.

Авторитет участников совещания и их роль в театральном процессе возымели свое действие, не позволили возобладать нигилистическим тенденциям. В сезоне 1918-1919 гг. на сцене Большого театра шло 19 опер, в сезоне 1919-1920 гг. – 11 опер и 9 балетов, среди

которых оперы Н.А. Римского-Корсакова («Садко», «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой Петушок» и др.), П.И. Чайковского («Евгений Онегин», «Пиковая дама»), М.И. Глинки «Руслан и Людмила», М.П. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»), А.П. Бородин «Князь Игорь» и др. В 1921 г. проводились симфонические концерты по циклам, посвященные французской, немецкой, русской музыкальным школам²².

В ноябре 1919 г. был организован первый Всероссийский съезд по рабоче-крестьянскому театру в Москве. На съезде развернулась борьба между коммунистической фракцией и представителями кооперативных организаций, профсоюзов, провинциальными делегатами. Резолюция коммунистической фракции провозглашала следующие позиции: 1) буржуазный театр должен уступить место новому массовому, так как его формы не могут вместить нового содержания, он может быть использован лишь для ознакомления с достижениями прошлого; 2) новый театр может быть создан лишь самим рабочим классом путем самодеятельно-творческой театральной работы через создание студий, курсов для подготовки театральных деятелей из среды рабочих и крестьян; 3) пролетарский театр создаст свой репертуар; 4) театральная политика Наркомпроса должна базироваться прежде всего на поддержке всех театральных начинаний, идущих из недр трудовой массы, покровительство же профессиональному театру должно стоять на втором плане.

Коммунисты, делегаты съезда, очень пафосно заявляли в своей декларации о том, что как Октябрьская революция сокрушила извечных врагов трудящихся и освободила их от политического рабства и экономической эксплуатации, так и они должны решить новую задачу – избавить рабочих и крестьян от духовного плена старого мира и приступить к созданию ценностей пролетарской культуры. Коммунистическая фракция предлагала «всемерно бороться с профессиональным театром, бдительно охранять классовую чистоту и независимость художественных форм и методов работы пролетарского театра, ... парализовать всякие попытки промежуточных групп, отравленных тлетворным духом буржуазной культуры, пришибленных мертвым величием прошлых эпох, навязать существующему пролетарскому и грядущему социалистическому театрам мелкобуржуазные идеалы, паллиативы сценической культуры и прочие отбросы холопствующего мещанства»²³. Эта декларация очень ярко характеризует жесткий, непримиримый настрой значительной части руководителей культуры на борьбу с театром прошлого.

Однако такие радикальные взгляды на театральную политику не были поддержаны большинством участников съезда. В том, что делегаты не пошли за «левыми», большая роль А.В. Луначарского, который в своем выступлении на съезде смог убедить их в правильности своего подхода к сохранению культурного наследия: «... Когда приходят люди и говорят: старый театр, старое искусство и красота должны погибнуть – мы говорим, что это абсурдно... Мы стоим на той точке зрения, что старый театр не может никоим образом быть отмечен...». Руководитель Наркомпроса был вынужден признать, что в это тяжелое время ему стоило огромных усилий «сохранить профессиональный театр, чтобы это культурное достояние наряду с музеями не было стерто нынешней хаотической и во многом горькой жизнью»²⁴. Большинство делегатов съезда проголосовали за резолюцию, в которой речь шла о том, что рабоче-крестьянский театр является законным преемником духовного наследия старой культуры, что творения Шекспира и Ибсена, Пушкина и Толстого являются непревзойденными произведениями искусства. После такого результата непримиримый борец за социалистический театр П.М. Керженцев охарактеризовал политику ТЕО НКП как оппортунистическую, «стремящуюся все примирить и всех объединить»²⁵.

Из краткого обзора идейных споров о том, какими путями должен развиваться советский театр, мы можем сделать вывод, что государство видело в нем важное средство просвещения и эстетического воспитания тех слоев общества, которым ранее был недоступен

этот вид искусства. Руководители советской культурой отстаивали в своей теоретической и практической деятельности точку зрения, что художественные традиции, сложившиеся в дореволюционном театре, не должны быть отвергнуты.

Острые, порой непримиримые споры о театре и его роли в условиях новой действительности создавали тот внешний и внутренний контекст, в котором работали режиссеры и актеры, оставшиеся в стране. Несмотря на сильное идеологическое давление академические театры сохраняли верность традициям и классическому репертуару. Так, в сезоне 1919-1920 гг. Малый театр вновь поставил «Ревизора» Н.В. Гоголя и «Ричарда III» У. Шекспира. В отчете о работе над последним спектаклем говорится: «Огромная сложность этой исключительной по трудности постановки и великого по художественной ценности произведения была еще более осложнена теми условиями, в которых находился Малый театр, недостатком рабочих рук, холодом в театре и в мастерских, упадком сил всех художественных и вспомогательных составов театра под влиянием недостаточного питания, низкой температуры дома, болезней, смертей и т.д.». Преодолевая эти трудности, Малый театр в 1918-1922 гг. давал в среднем 150-200 спектаклей за сезон²⁶.

Он оставался «домом Островского». В 1923 г. в год столетия со дня рождения русского драматурга состоялась закладка памятника А.Н. Островскому у входа в Государственный академический Малый театр, что стало весьма символическим актом признания роли писателя в развитии театра. На торжественном заседании в Малом театре, посвященном этому событию, А.В. Луначарский выдвинул лозунг «Назад к Островскому!», считая его наиболее подходящим для театра. Он призвал учиться у Островского, «этого замоскворецкого Сократа, по духу современного нам»²⁷.

Позднее, в 1927 г., А.В. Луначарский признавал, что «для сохранения старых театров с богатыми традициями мы делали, в сущности, чрезвычайно мало. В первые годы заработка нашего артиста равнялся 18% того, что мы назначили ему, а мы назначили, приблизительно, 1/4 того, что он получал до войны. Зданий мы не отапливали, так что в опере оркестранты сидели в шубах, а из труб валил пар. Это продолжалось несколько лет, причем ни разу не случилось, чтобы к 8 часам занавес не поднялся хотя бы в одном академическом театре. Это показывает колоссальную живучесть и огромное желание работать артистов академических театров»²⁸.

В первые послереволюционные годы театральная жизнь не замирала и в российской провинции. Так, в 1919 г. в Самаре в бывшем театре «Триумф» почти каждый день ставились бесплатные спектакли и концерты для красноармейцев, играли передвижные прифронтовые труппы. При этом театр был всегда «набит битком»²⁹. В 1920 г. в Самаре существовал театр при Совете профсоюзов, который ставил спектакли для рабочих, объединенных в профсоюзы. Его труппа составляла 30 артистов. Своими целями театр провозглашал давать показательные спектакли из классического репертуара и подбором хороших артистических сил развивать художественный и эстетический вкус рабочих. В репертуар входили «Отелло» У. Шекспира, «Разбойники» Ф. Шиллера, «Ревизор» Н.В. Гоголя и др. Два раза в неделю шли общедоступные спектакли, билеты на них распространялись через профсоюзы, стоимость билета составляла от 5 до 10 рублей. 12 спектаклей в месяц давались по «обыкновенным ценам» – в среднем от 25 до 80 рублей. За театральный сезон 1919-1920 гг. (октябрь – май) театр показал 87 спектаклей, которые посетило 43500 зрителей (в среднем по 500 человек при наличии 554 мест в зале)³⁰. Учитывая, что художественная жизнь развивалась на фоне продолжающейся гражданской войны, эти факты впечатляют.

В 1922 г. в репертуаре профсоюзного театра Самары было 27 пьес преимущественно комедийного жанра («Святая простота», «Идеальный муж», «Джентльмен» и т. п.), что стало отражением новой нэповской эпохи, когда многие театры лишились государственных

дотаций и вынуждены были зарабатывать самостоятельно. Однако наибольшая посещаемость приходилась на спектакли «Идиот» по Ф.М. Достоевскому, «Смерть Иоанна Грозного» по А.К. Толстому, «Мария Стюарт» по Ф. Шиллеру – драмы и трагедии. При вместительности театра 1100 человек (другое помещение) средняя посещаемость спектакля составляла 750 зрителей, а на серьезную классику – 900 челове³¹.

В условиях гражданской войны и введения всеобщей трудовой повинности все артистические силы были взяты на учет. Так, в г. Новороссийске в начале 1920 г. было зарегистрировано 211 оркестрантов и музыкальных деятелей, проживающих в городе, из которых образован государственный симфонический оркестр в составе 35 человек, государственный хор (43 человека), к участию в концертах привлечены 40 солистов-исполнителей. Программа концертов состояла из произведений Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Сен-Санса, Листа, Шопена и других русских и зарубежных классиков³².

В Ярославской губернии Театральный отдел выдал разрешение на постановку 178 пьес 46 театрам. Старейший русский драматический театр им. Ф.Г. Волкова в октябре 1921 г. дал 26 спектаклей, которые посетило около 19 тысяч человек. В репертуаре театра шли такие пьесы, как «Павел I» Д. Мережковского, «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Бешеные деньги» А.Н. Островского, «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина и др. Музыкальные концерты в городе носили тематический характер и посвящались какому-либо композитору: Бетховену, Шуберту, Мендельсону, сопровождаясь лекциями-пояснениями³³. В конце 1924 г. в Ярославской губернии насчитывалось 30 театров: в г. Ярославль – 2, в уездных городах – 6, в уездах – 22. За май - ноябрь этого года они дали 1175 концертов и спектаклей³⁴. За первые три месяца 1925 г. в театре им. Ф.Г. Волкова было поставлено 77 спектаклей, которые посетило около 37 тысяч человек³⁵.

Таким образом, усилиями профессиональных театров несмотря на чрезвычайные обстоятельства, вызванные гражданской войной и ее последствиями, сохранялись классические художественные традиции.

Знакомство с культурным наследием прошлого активно происходило и во множестве театральных кружков и студий, которые возникали по всей стране. ТЕО Наркомпроса в 1919 г. зарегистрировал более тысячи театральных кружков на фабриках и в деревнях³⁶. По сведениям профсоюзов, в 1920 г. театры и театральные кружки существовали при всех 244 сахарных заводах, 250 театров возникли на предприятиях деревообделочников и т.д.³⁷. Н.К. Крупская писала в 1921 г.: «Не случайность, однако, что в Советской России сказывается такая стихийная тяга масс к искусству вообще, к театру, в частности. Играют все – в самых глухих деревнях ставят спектакли, в каждой школе играют и дети, и взрослые... Почему Россия превращается в какие-то своеобразные Афины?.. Революция подействовала самым сильным образом на эмоциональную сторону жизни, пробудила в массах ряд порывов, ... взбудоражила, встряхнула низы. Отсюда и тяга к искусству, отсюда и стремление изобразить при помощи искусства то, что делается в душе»³⁸.

О том, как рождалась подобная инициатива «снизу», можно прочесть в отчетах о деятельности культурно-просветительных кружков и обществ, которые росли в стране как грибы после дождя. Сошлемся на один из них – Барышевский культурно-просветительный кружок Боровичского уезда Островской волости (Новгородская губерния), основанный в октябре 1918 г. местным учительством, которое «пылало любовью к народной массе и с болью в душе смотрело на ее темноту». В 1920 г. он насчитывал 28 человек. Первое время члены кружка собирались вместе для чтения книг и бесед по разным вопросам сельской и общественной жизни. Затем у них появилось желание поставить спектакль после того, как посмотрели выступление самодеятельных артистов Перелучского культурно-просветительного кружка. Для этого решили построить специальное здание – так называемый

Народный дом. В отчете о деятельности кружка дальнейшие события описываются так: «Сказано – сделано. С жаром принялись за работу. В зиму 1919 г. были заготовлены все лесные материалы и подвезены к месту постройки дома, для чего было устроено три воскресника. На них охотно явилось и местное население. За средствами обратились к местному кооперативу, и таковой не отказал. Из общей прибыли отчислили 3 тыс. руб., на это и срубили дом. 1 сентября 1919 г. был дан первый спектакль силами кружка «Корчма на литовской границе» (по драме А.С. Пушкина «Борис Годунов». – Н. Т.)³⁹.

В отчетах о театральной работе многих губерний говорится о том, что обычно кружки ставили спектакли своими силами, руководили постановкой учителя или любители из крестьян и рабочих. Репертуар составлялся из пьес Островского, Гоголя, Чехова. Спектакли устраивали в школах, сцены обычно были передвижного типа, разборные, устраиваемые на партах. Зрителями была в основном молодежь. Реквизит и бутафория почти во всех кружках были самые примитивные, самодеятельные артисты довольствовались домашним скарбом и тем, что было под руками. У всех театров были трудности в приобретении материалов для декораций, грима и костюмов⁴⁰. Например, заведующий отделом искусств Новгородского губернского отдела народного образования Г. Николаев в 1921 г. так описывал состояние 12 сельских и волостных театров в Крестецком уезде Новгородской губернии: «Отношение аудитории к театру в большинстве исполнено глубокого интереса. Во всем уезде специальных театров нет, а устроены сцены из трех стен на подмостках и занавеса. Лишь один театр находится в самостоятельном помещении, имеющим вид сарая, все же остальные сколочены наскоро в помещениях школы и усадебных домов, где одновременно помещаются исполкомы, библиотеки или народные дома. Мебель зрительного зала везде из скамеек. Бутафории и реквизита нигде нет. Костюмов нигде нет, достают у знакомых по домам и свои. Париков на все 12 театров имеется 9 штук. Освещение повсюду керосиновое. В 6 театрах – по одному роялю или пианино, нот нет не только в уезде, но даже в городе»⁴¹.

ТЕО Наркомпроса в 1919 г. рассылал анкеты в 262 театральных кружка для того, чтобы выяснить их репертуар. В результате такого выборочного обследования он отметил «отрадное явление, что внимание рабоче-крестьянских масс привлекли классики или выдающиеся современные писатели... Островский, Толстой, Гоголь, Никитин, Горький, Андреев и т. п. занимают первые места в этих анкетах»⁴². Даже в отчетах многих Пролеткультов преобладал классический репертуар, хотя именно они предприняли решительное наступление на «буржуазный театр, который достался нам в наследство от старого строя» и, по мнению «творцов нового искусства», как называли себя многие активисты Пролеткульта, «должен исчезнуть вместе с этим строем»⁴³. Так, репертуар Тульского Пролеткульта в 1922 г. включал следующие пьесы: «Недоросль» Фонвизина, «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Три сестры» А.П. Чехова. В Саратовском Пролеткульте ставились «На дне», «Дети солнца» А.М. Горького, «Разбойники» Ф. Шиллера, «Ткачи» Гауптмана и др. Однако в пролеткультовских театрах экспериментировали гораздо больше, чем в других, отвергая порой «старую ветошь буржуазной сцены» и ориентируясь на новые пьесы, «близкие психике рабочего класса и крестьянства». Например, в 1921 г. Екатеринбургский Пролеткульт представлял спектакли «Продналог», «Гнет капитала», Саратовский Пролеткульт – «Мятеж», «Да здравствует свобода», «Красная правда» и др.⁴⁴.

Работники таких театров искали новые формы театрального действия путем организации «живых журналов», «живых газет», представлений на открытом воздухе, включения в них элементов народных празднеств, игр, митингов, суда, переделывали пьесы старого репертуара и т.п. Примером может служить «Суд над РКП за Октябрьский переворот»,

устроенный в Сокольническом районе Москвы в 1920 г. одним из пролеткультовских театров. Роли в этом политическом спектакле были такие: обвинитель – II Интернационал, защитник – III Интернационал, свидетели защиты – рабочий, красноармеец, Время; свидетели обвинения – Ллойд-Джордж, крестьянин – кулак, спекулянт, обывательница, русская буржуазия. Газета «Правда» написала, что среди беспартийных этот суд вызвал огромный интерес, на него пришло 300 человек, всех желающих помещение не смогло вместить. Аудитория слушала с захватывающим вниманием, и, когда защитник – III Интернационал – закончил свою речь тем, что РКП – победитель, а победителей не судят, аудитория устроила ему бурную овацию. С огромным подъемом, единогласно она вынесла РКП оправдательный приговор и с пением революционных песен разошлась⁴⁵.

Такие спектакли становились формой агитации и пропаганды для новой власти и составляли особенность театрального процесса первых послереволюционных лет. Конечно, литературная основа новых «революционных» пьес была крайне слабой, хотя и могла возбуждать в зрителях сильные эмоции в силу своей политической актуальности. Как говорилось на Всесоюзном культсовещании ВЦСПС в 1927 г., «все эти формы абсолютно не имеют качественно приличного текстового материала, ибо эти формы в большинстве своем пишутся драматургами-кустарями»⁴⁶. Однако, по мнению А.В. Луначарского, «в отношении театральных форм государство должно быть нейтральным. Государство, как таковое, не может стоять на точке зрения конструктивизма, реализма, натурализма и т. д. На этой точке зрения могут стоять отдельные идеологи; но государство должно прежде всего заботиться о том, чтобы каждая овощь в формальной плоскости, в формальном отношении могла иметь возможность расти. Никто не может точно предсказать, отбросивши всякое субъективное пристрастие, засохнет данное растение, или вырастет в дерево»⁴⁷. Нельзя не признать правоту руководителя Наркомпроса, который занял благожелательный нейтралитет относительно художественных поисков, выражаемых в новых формах. В 1927 г. А.В. Луначарский, подводя итоги театральной политики за прошедшие 10 лет, говорил о том, что «государство помогало новым театрам еще меньше, чем старым; нам не позволяли им помогать». Когда он вносил в Совнарком предложение о помощи новым театрам, с ним не соглашались, объясняя, что «государство настолько бедно (центральный бюджет), что мы можем взять к себе на лодку среди общего культурного потопа, где тонут старые ценности, лишь самые ценные старые театры, а об остальных, если они выживут, мы позаботимся в свое время»⁴⁸. Постановка «революционных» пьес была вызвана не столько указаниями, исходящими «сверху», сколько потребностью масс понять происходящие в стране процессы коренной ломки всех сторон жизни. С этой точки зрения обращение к совершенно новому репертуару имело большое мировоззренческое значение.

Множество проблем в театральном процессе послереволюционного периода возникало из-за того, что часть новой политической элиты так и не смогла освободиться от «болезни левизны», действовала в художественной сфере диктаторскими методами. Так, в 1922 г. председатель Кубано-Черноморского облполитпросвета т. Бек-Домбровский неоднократно запрещал постановки оперных спектаклей, проводимых с благотворительной целью в пользу голодающих и профсоюзов на устройство клубов. Его же решением был упразднен симфонический оркестр, который существовал на Кубани около ста лет, считался одним из лучших в российской провинции. Такая же судьба постигла драматическую труппу Краснодар. Эти факты рассматривались на заседании коммунистической фракции Кубано-Черноморского областного отдела Всероссийского профсоюза работников искусств. Главной причиной этой ненормальной ситуации была названа та, что во главе политпросвета в большинстве случаев стоят лица, совершенно незнакомые с искусством, «что видно из работы облполитпросвета как в области театров, так и оркестра, который не имеет пред-

ставления, что это большая художественная ценность». После обсуждения было принято решение, в котором говорилось о недопустимости в дальнейшем назначать на должность руководителя политпросветом тех, кто не имеет художественных знаний, о необходимости ставить во главе этого руководящего органа лиц, имеющих опыт в области искусства⁴⁹.

По архивным документам, начиная с 1923-1924 гг. прослеживается тенденция ужесточения репертуарной политики. Объективным поводом для этого послужило изменение тематики постановок многих театров в условиях нэпа. На это отреагировали в 1923 г. заведующий Главлитом П. Лебедев-Полянский и председатель Главреперткома И. П. Трайнин. В циркулярном письме, направленном в губернии, они писали о том, что эпоха нэпа вывела на сцену мелкобуржуазные слои, предъявляющие свои запросы в литературе и искусстве, а юношество и рабочие круги в поисках отдыха поддаются лжекультуре, приманивающей их своей легкостью, сенсацией и пикантностью. Руководители этих цензурных ведомств подчеркивали, что необходимо всеми мерами ослабить влияние буржуазной идеологии и морали, для чего следует из богатого наследства, оставленного буржуазией, выбрать все созданные веками общечеловеческие ценности, беспощадно отбрасывая хлам ярко выраженной враждебной идеологии. Они указывали, что при контроле за репертуаром следует строго бороться с проникновением обывательского и мещанского репертуара в рабочую, крестьянскую и красноармейскую среду. Рекомендовалось запрещать репертуар, «содержащий в себе оттенок антисоветской пропаганды, религиозный фанатизм, болезненный индивидуализм, шовинизм, национализм, порнографию. Параллельно с этим нужно вести борьбу с профессиональной халтурой»⁵⁰.

Однако борьба с «профессиональной халтурой» зачастую превращалась в прямые запреты постановок на основе непрофессиональных, субъективных и политизированных оценок. Так, уже в 1923 г. в Ярославле комиссия по контролю за репертуаром приказала снять с постановки в клубе III Интернационала пьесу А.К. Толстого «Князь Серебряный»⁵¹. Спустя два года Главлит был обеспокоен тем, что во многих провинциальных театрах идет этот спектакль. Он счел необходимым обратиться в Агитационно-пропагандистский отдел (далее – АПО) ЦК РКП(б) с заявлением, что эта пьеса является совершенно неприемлемой с идеологической точки зрения. Главлит охарактеризовал произведение А.К. Толстого как яркую агитацию в духе «православия, самодержавия и народности». По мнению цензоров, в пьесе царь Иван Грозный предстает владыкой милостивым и справедливым, князья и бояре идеализированы в этом же духе, народ показан благоденствующим под мудрой опекой царя и бояр, религия – утешительницей всех страждущих и избавительницей от жизненных зол. Главлит предлагал не разрешать постановку этой пьесы⁵².

В 1924 г. Главрепертком отчитывался перед АПО ЦК РКП(б), что он взял курс на очистку репертуара государственных академических театров от «чрезвычайной засоренности» его оставшимся от императорских времен наследием. При этом он отмечал, что постоянно наталкивался на идущие изнутри театров препятствия в виде ссылок на отсутствие нового репертуара и защиты «вечных ценностей» тех или иных классиков. Подтверждая свою твердую линию на проверку старого репертуара, этот цензурный орган не счел возможным разрешить Московскому Художественному театру возобновление постановки «Братьев Карамазовых», поскольку посчитал, что «весь комплекс идей Достоевщины, как бы высоко не расценивать их художественно, не должен впечатлять зрителя со сцены академического театра, находясь в полном противоречии с нашей идеологией»⁵³. Подобные запреты касались и других театров страны.

Ряд государственных и партийных руководителей, как, например, В.Г. Кнорин, в 1926 г. считали, что существовала реальная опасность реставрации буржуазного театра, так как он по-существу не был ликвидирован и основные очаги буржуазной театральной культу-

ры сохранились в неприкосновенности в виде творческих коллективов. Он утверждал, что сотни провинциальных театров за девять лет революции только в незначительной мере изменили свое лицо⁵⁴. Согласно статистике по 35 городам страны, в 1926 г. в них было поставлено 889 разных пьес. Из них на классический репертуар приходилось 19% и на советский также 19%. 62 % всех постановок – это прочие пьесы вроде «Тетка Чарлея», «Блудливый директор», «Монастырь святой Магдалины» и т. д. В «советском» репертуаре числились «Мадам Сан-Жен», «Осенние скрипки», «Генрих Наваррский», «Женщина, которая любила», «Роман», «Хорошо сшитый фрак», «Мужья всех стран, объединяйтесь»⁵⁵ – спектакли, весьма далекие от революционной тематики. Поэтому неудивительно, что Главрепертком оценивал репертуар академических театров, особенно губернских и уездных, как недоброкачественный, как удручающий застой и отсутствие сдвига в сторону современности. Причиной этой ситуации Главрепертком считал почти полное отсутствие компетентного коммунистического руководства, разбирающегося в театре, и хороших профессиональных театральных руководящих работников. ЦК РКП(б) признал правильной принципиальную линию Главреперткома на борьбу с мелкобуржуазной идеологией и бульварщиной и поддерживал предложенный им курс на полную советизацию театральной сцены⁵⁶. Согласимся с тем, что советскому театру необходимо было очистить свой репертуар от низкопробных пьес независимо от того, когда они были созданы – до или после революции. Однако смена курса в репертуарной политике на полную советизацию театральной сцены не могла решить эту задачу, потому что в первое революционное десятилетие было создано не так много качественного литературного и драматургического материала, который мог бы составить основу деятельности академических или новых экспериментальных театров.

Постепенно сложилась система регламентации и унификации театрального репертуара. Для усиления контроля за театром была сформирована система цензуры, которая выступала «от имени и по поручению» рабочего класса. В 1927 г. А.В. Луначарский осторожно выступил за ослабление цензурного давления на театры в своем докладе на партийном совещании, посвященном итогам театрального строительства: «Реперткому нужно ослабить свою требовательность, надо, чтобы сами театры, а также и руководители театра несли ответственность за выбор пьес. Нельзя же, чтобы Репертком только один отвечал за все; нужно игольное ушко Реперткома, через которое пролезает верблюд-пьеса, сделать пошире»⁵⁷. Однако его позиция к концу 1920-х гг. встречала все меньше поддержки у руководства страны.

Проанализировав архивные и открытые источники по истории советского театра 1917-1927 гг., можно выделить ряд особенностей театрального процесса этого периода. Он развивался в очень сложных и противоречивых условиях революции и жестокой гражданской войны, в непростой период восстановления экономики и мирной жизни. Театральная сфера в полной мере испытала на себе влияние этих факторов, что выражалось в стремлении ряда деятелей культуры устроить «театральный Октябрь», в материальных и бытовых трудностях служителей сцены, идеологическом давлении, которое они порой испытывали.

В этот период происходила выработка театральной политики, предусматривающая принципы взаимоотношений власти и театральных деятелей, реформы управления театром, установление над ним идеологического контроля. Государственный контроль над театром сохранился, поскольку и до революции, и в советское время власть понимала его огромное мировоззренческое и эмоциональное воздействие на широкие слои общества.

Введение в театральную жизнь новой практики – установление «рабочей полосы» – значительно изменило зрительскую аудиторию, которую нужно было научить понимать прекрасное. Это было не простой задачей в ситуации, когда элементарные потребности людей могли быть удовлетворены лишь на минимальном уровне. Если не хватало «хлеба», «зрелища» были определенной моральной компенсацией тех трудностей, которые переживались

всеми. Душевное равновесие и отдохновение зрителю в те сложные времена мог дать классический репертуар. Ориентир именно на него помимо компенсаторной помогал решать и другие задачи – сохранение культурного наследия и богатого артистического потенциала, нахождение компромисса между новыми властями и творческой интеллигенцией. Не все режиссеры и актеры готовы были ставить или исполнять революционный репертуар либо в силу своих политических взглядов, либо из-за его низкой художественной ценности. На наш взгляд, постреволюционный театр смог сохранить лучшие традиции русского театра, обращая преимущественно к классике и выполняя культурно-воспитательную роль для своего зрителя.

Несмотря на явные отрицательные стороны такой системы, как контроль за репертуаром театров, нельзя не признать того, что она четко нацеливала на формирование определенного типа личности – человека социалистического общества со всеми присущими ему характеристиками, стремилась закрыть путь на сцену легковесным постановкам.

Несмотря на острые дискуссии о путях развития нового советского театра и его отношении к «старому буржуазному» театру примерно до конца 1920-х гг. государственная театральная политика была в основном «охранительно-экспериментальной». Основной задачей ставилась охрана «ценностей театра прежней эпохи и старых театральных коллективов в том виде, как они сложились до революции», вопрос об их сближении с советской современностью ставился в минимальной степени⁵⁸. Однако на театральные практики послереволюционных лет отрицательно влияли «левая болезнь» ряда руководящих театральных работников и отсутствие у них необходимых знаний и компетенций.

Абсолютно новой и важной составной частью театрального процесса в 1917-1927 гг. стало самостоятельное театральное движение, которое впитывало в себя ценности, выработанные русским классическим театром, и одновременно выполняло культурно-творческую, просветительную и социоорганизующую функции. Его размах и возникновение «снизу» свидетельствуют о поддержке этим движением происходящих в стране революционных преобразований.

Изучение театрального процесса 1917-1927 гг. дает поучительные уроки того, как следует руководить художественной жизнью, чтобы избежать перегибов и полностью раскрыть ее потенциал. Это возможно при обеспечении творческого плюрализма, когда почитаются традиции и одновременно поощряются новаторские поиски в драматургическом материале и формах его представления зрителю.

Таким образом, театральный процесс первых послереволюционных лет представляет собой сложный многосторонний феномен, обусловленный особенностями политической, экономической и культурной ситуации, сложившейся в России после 1917 г. Профессиональный и самостоятельный театр тех лет смог выработать систему работы, направленную на повышение культурного уровня широких масс, воспитание в них высоких нравственных качеств, гражданственности и патриотизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пахомова Я.И. Особенности развития современного театрального процесса в России конца XX - начала XXI в. // Вестник Вятского государственного университета, 2013. С. 143-147.

² Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф. А-2306. Д. 6. Л. 5. об.

³ Бюллетень № 1 Репертуарной секции 13-16 апреля 1919 г. // Вестник театра. 1919. № 20. С. 9-10.

⁴ Советский театр [Текст]: документы и материалы, 1917-1967 / М-во культуры РСФСР, Гл. арх. упр. при Совете Министров СССР, Всерос. театр. о-во; отв. ред. А. З. Юфит. Ленинград: Искусство. Ленинградское отделение, 1968. [Т. 1]: Русский советский театр 1917-1921. 1968. С. 44.

⁵ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60. Д. 253. Л. 1, 3.

- ⁶ Декрет СНК РСФСР «О Комитете по контролю за репертуаром (Главреперткоме) при Главном управлении по делам литературы и издательств (Главлите) 9 февраля 1923 г. Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Документы. М., РОССПЭН, 2016. С. 75-76.
- ⁷ Гайдук В.Л. Становление советской театральной цензуры в 20-30-е гг. XX в. // Преподаватель XXI в. 2012. № 2. С. 279-284; Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР, 1917-1991 гг. М., РОССПЭН, 2002. 400 с.
- ⁸ Филиал государственного казенного учреждения Ярославской области «Государственный архив Ярославской области – Центр документации новейшей истории Ярославской области» (ЦДНИ ГАЯО). Ф.1. Оп. 27. Д. 355. Л. 23.
- ⁹ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60. Д. 345. Л. 7.
- ¹⁰ Правда. 1923. 25 февраля.
- ¹¹ Бухарин Н.И. Мститель. Правда. 1919. 16 декабря.
- ¹² Вестник театра. 1920. № 48. С. 2.
- ¹³ Керженцев П.М. Революция и театр. М.: Денница. 1918. С. 9, 32, 33, 36.
- ¹⁴ Вестник театра. 1919. № 51. С. 3.
- ¹⁵ Керженцев П.М. К новой культуре. Пг.: Госиздат, 1921. С. 22.
- ¹⁶ Вестник театра. 1919. № 4. С. 5.
- ¹⁷ Луначарский А.В. Театр и революция. Собр. соч. Т. 3. М.: Художественная литература. 1964. С. 81, 87, 91, 93, 101, 102.
- ¹⁸ Вестник театра. 1919. № 51. С. 3.
- ¹⁹ Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф. А-2306. Оп. 24. Д. 24. Л. 2 об..
- ²⁰ Там же. Л. 37.
- ²¹ Там же. Д. 24. Л. 1- 10б. ; Вестник театра. 1919. № 31-32
- ²² Советский театр [Текст]: документы и материалы, 1917-1967 / М-во культуры РСФСР, Гл. арх. упр. при Совете Министров СССР, Всерос. театр. о-во; отв. ред. А. З. Юфит. Ленинград: Искусство. Ленинградское отд-ние, 1968. [Т. 1]: Русский советский театр 1917-1921. 1968. С. 89, 95, 99.
- ²³ Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ) Ф. А-2306. Оп. 24. Д. 5. Л. 26.
- ²⁴ I Всероссийский съезд по Рабоче-Крестьянскому театру. 17-26 ноября 1919 года. М.: Госиздат, 1920. С. 3-6, 14, 15.
- ²⁵ Керженцев П.М. Борьба за социалистический театр // Пролетарская культура. 1920. № 13-14. С. 77.
- ²⁶ Советский театр [Текст]: документы и материалы, 1917-1967 / М-во культуры РСФСР, Гл. арх. упр. при Совете Министров СССР, Всерос. театр. о-во; отв. ред. А. З. Юфит. Ленинград: Искусство. Ленинградское отд-ние, 1968. [Т. 1]: Русский советский театр 1917-1921. 1968. С. 111-112.
- ²⁷ Правда, 1923. 14 апреля.
- ²⁸ Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 7. М., 1967. С. 502.
- ²⁹ Вестник театра. 1919. № 42. С. 5.
- ³⁰ ГА РФ. Ф. Р-5451. Оп. 4. Д. 327. Л. 23- 25.
- ³¹ ГА РФ. Ф. Р – 5451. Оп. 6. Д. 432 а. Л. 153- 153 об.
- ³² Культурное строительство на Кубани (1918-1941). Краснодар: Кн. изд-во, 1978. С. 48.
- ³³ Филиал государственного казенного учреждения Ярославской области «Государственный архив Ярославской области – Центр документации новейшей истории Ярославской области» (ЦДНИ ГАЯО). Ф.1. Оп. 27. Д. 688. Л. 6, 13, 18 об.
- ³⁴ Филиал государственного казенного учреждения Ярославской области «Государственный архив Ярославской области – Центр документации новейшей истории Ярославской области» (ЦДНИ ГАЯО). Ф.1. Оп. 27. Д. 1664. Л. 70, 75.
- ³⁵ Филиал государственного казенного учреждения Ярославской области «Государственный архив Ярославской области – Центр документации новейшей истории Ярославской области» (ЦДНИ ГАЯО). Ф.1. Оп. 27. Д. 2101. Л. 55 об.
- ³⁶ Вестник театра. 1919. № 40. С. 3-4.
- ³⁷ ГА РФ. Ф. Р-5451. Оп. 4. Д. 327. Л. 5, 9.
- ³⁸ Крупская Н.К. Главполитпросвет и искусство // Правда. 13 февраля 1921.
- ³⁹ Государственный архив Новгородской области (ГАНО). Ф. 265. Оп. 1. Д. 762. Л. 7-8 об.
- ⁴⁰ Государственное бюджетное учреждение Владимирской области «Государственный архив Владимирской области» (ГБУВО ГАВО). Ф. 1045. Оп. 1. Д. 109. Л. 81.
- ⁴¹ Государственный архив Новгородской области (ГАНО). Ф. 265. Оп. 1. Д. 768. Л. 130- 131 об.

- ⁴² Вестник театра. 1919. № 31-32. С. 5-6.
- ⁴³ Пролетарская культура. 1919. № 9-10. С. 60.
- ⁴⁴ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60. Д. 141. Л. 103.
- ⁴⁵ Правда, 1920. 21 ноября.
- ⁴⁶ ГА РФ. Ф. Р – 5451. Оп. 11. Д. 465. Л. 144.
- ⁴⁷ Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. / Вступит. ст. В.Г. Кнорина, под ред. С.М. Крылова. М.; Л.: Теакинопечатъ, 1927. С. 29.
- ⁴⁸ Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. / Вступит. ст. В.Г. Кнорина, под ред. С.М. Крылова. М.; Л.: Теакинопечатъ, 1927. С. 30.
- ⁴⁹ РГАСПИ. Ф. 103. Оп. 1. Д. 2. Л. 60-62 об.
- ⁵⁰ РГАСПИ. Ф. 103. Оп. 1. Д. 2. Л. 173-178.
- ⁵¹ Филиал государственного казенного учреждения Ярославской области «Государственный архив Ярославской области – Центр документации новейшей истории Ярославской области» (ЦДНИ ГАЯО). Ф.1. Оп. 27. Д. 975. Л. 76.
- ⁵² Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60. Д. 753. Л. 22.
- ⁵³ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60. Д. 752. Л. 88.
- ⁵⁴ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60. Д. 797. Л. 273.
- ⁵⁵ Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. / Вступит. ст. В.Г. Кнорина, под ред. С.М. Крылова. М.; Л.: Теакинопечатъ, 1927. С. 69.
- ⁵⁶ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60. Д. 808. Л. 20, 41, 60, 76.
- ⁵⁷ Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 7. М.: Художественная литература, 1967. С. 505.
- ⁵⁸ Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) 27 мая 1927 г. . Под ред. С.М. Крылова. М.-Л., 1927. С. 7.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Бухарин Н.И. Мститель. Правда. 1919. 16 декабря.
2. Бюллетень № 1 Репертуарной секции 13-16 апреля 1919 г.// Вестник театра. 1919. № 20. С. 9-10.
3. Вестник театра. 1919. № 4, 31-32, 40, 42, 51. 1920. № 48.
4. Гайдук В.Л. Становление советской театральной цензуры в 20-30-е гг. XX в.//Преподаватель XXI в. 2012. № 2. С. 279-284.
5. Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР, 1917-1991 гг. М., РОССПЭН, 2002. 400 с.
6. Государственное бюджетное учреждение Владимирской области «Государственный архив Владимирской области» (ГБУВО ГАВО). Ф. 1045. Оп. 1.
7. Государственный архив Новгородской области (ГАО). Ф. 265. Оп. 1.
8. Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф. А-2306. Оп. 24, Ф. Р-5451. Оп. 4., Ф. Р – 5451. Оп. 6., Ф. Р – 5451. Оп. 11.
9. Декрет СНК РСФСР «О Комитете по контролю за репертуаром (Главрепертком) при Главном управлении по делам литературы и издательств (Главлите) 9 февраля 1923 г. Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Документы. М., РОССПЭН, 2016. 605 с.
10. Керженцев П.М. Революция и театр. М.: Денница. 1918. 63 с.
11. Керженцев П.М. Борьба за социалистический театр //Пролетарская культура. 1920. № 13–14.
12. Керженцев П.М. К новой культуре. Пг.: Госиздат, 1921. 91 с.
13. Крупская Н.К. Главполитпросвет и искусство//Правда. 13 февраля 1921.
14. Культурное строительство на Кубани (1918-1941). Краснодар: Кн. изд-во, 1978. 191 с.

15. Луначарский А.В. Театр и революция. Собр. соч. Т. 3. М.: Художественная литература. 1964. 627 с.
16. Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 7. М.: Художественная литература, 1967. 734 с.
17. Пахомова Я.И. Особенности развития современного театрального процесса в России конца XX - начала XXI в. // Вестник Вятского государственного университета, 2013. С. 143-147.
18. I Всероссийский съезд по Рабоче-Крестьянскому театру. 17-26 ноября 1919 года. М.: Госиздат, 1920. 16 с.
19. Правда. 1920, 1923.
20. Пролетарская культура. 1919. № 9-10.
21. Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. / Вступит. ст. В.Г. Кнорина, под ред. С.М. Крылова. М.; Л.: Теакинопечатъ, 1927. 524 с.
22. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 60., Ф. 103. Оп. 1.
23. Советский театр [Текст]: документы и материалы, 1917-1967 / М-во культуры РСФСР, Гл. арх. упр. при Совете Министров СССР, Всерос. театр. о-во; отв. ред. А. З. Юфит. Ленинград: Искусство. Ленинградское отд-ние, 1968. [Т. 1]: Русский советский театр 1917-1921. 1968. 548 с.
24. Филиал государственного казенного учреждения Ярославской области «Государственный архив Ярославской области – Центр документации новейшей истории Ярославской области» (ЦДНИ ГАЯО). Ф.1. Оп. 27.

REFERENCES

1. Buxarin N.I. Mstitel`. Pravda. 1919. 16 dekabrya.
2. Byulleten` № 1 Repertuarnoj sekcii 13-16 aprelya 1919 g. // Vestnik teatra. 1919. № 20. S. 9-10.
3. Vestnik teatra. 1919. № № 4, 31-32, 40, 42, 51. 1920. № 48.
4. Gajduk V.L. Stanovlenie sovetskoj teatral'noj cenzury` v 20-30-e gg. XX v. // Prepodavatel` XXI v. 2012. № 2. S. 279-284.
5. Goryaeva T.M. Politicheskaya cenzura v SSSR, 1917-1991 gg. M., ROSSPE`N, 2002. 400 s.
6. Gosudarstvennoe byudzhethoe uchrezhdenie Vladimirskoj oblasti «Gosudarstvennyj` arxiv Vladimirskoj oblasti» (GBUVO GAVO). F. 1045. Op. 1.
7. Gosudarstvennyj` arxiv Novgorodskoj oblasti (GANO). F. 265. Op. 1.
8. Gosudarstvennyj` arxiv Rossijskoj Federacii (GA RF). F. A-2306. Op. 24, F. R-5451. Op. 4., F. R – 5451. Op. 6., F. R – 5451. Op. 11.
9. Dekret SNK RSFSR «O Komitete po kontrolyu za reperturom (Glavrepertkome) pri Glavnom upravlenii po delam literatury` i izdatel'stv (Glavlite) 9 fevralya 1923 g. Kino: organizaciya upravleniya i vlast`. 1917-1938 gg. Dokumenty`. M., ROSSPE`N, 2016. 605 s.
10. Kerzhencev P.M. Revolyuciya i teatr. M.: Dennicza. 1918. 63 s.
11. Kerzhencev P.M. Bor`ba za socialisticheskij teatr // Proletarskaya kul`tura. 1920. № 13-14.
12. Kerzhencev P.M. K novoj kul`ture. Pg.: Gosizdat, 1921. 91 s.
13. Krupskaya N.K. Glavpolitprosvet i iskusstvo // Pravda. 13 fevralya 1921.
14. Kul`turnoe stroitel'stvo na Kubani (1918-1941). Krasnodar: Kn. izd-vo, 1978. 191 s.
15. Lunacharskij A.V. Teatr i revolyuciya. Sobr. soch. T. 3. M.: Xudozhestvennaya literatura. 1964. 627 s.
16. Lunacharskij A.V. Sobr. soch. T. 7. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1967. 734 s.
17. Paxomova Ya.I. Osobennosti razvitiya sovremennogo teatral'nogo processa v Rossii koncza XX - nachala XXI v. // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2013. S. 143-147.
18. I Vserossijskij s`ezd po Raboche-Krest`yanskomu teatru. 17-26 noyabrya 1919 goda. M.: Gosizdat, 1920. 16 s.
19. Pravda. 1920, 1923.

20. Proletarskaya kul'tura. 1919. № 9-10.
21. Puti razvitiya teatra: Stenograficheskij otchet i resheniya partijnogo soveshhaniya po voprosam teatra pri Agitprope CzK VKP(b) v mae 1927 g. / Vstupit. st. V.G. Knorina, pod red. S.M. Kry'lova. M.; L.: Teakinopechat', 1927. 524 s.
22. Rossijskij gosudarstvennyj arxiv social'no-politicheskoy istorii (RGASPI). F. 17. Op. 60., F. 103. Op. 1.
23. Sovetskij teatr [Tekst]: dokumenty i materialy, 1917-1967 / M-vo kul'tury RSFSR, Gl. arx. upr. pri Sovete Ministrov SSSR, Vseros. teatr. o-vo; otv. red. A. Z. Yufit. Leningrad: Iskustvo. Leningradskoe otd-nie, 1968. [T. 1]: Russkij sovetskij teatr 1917-1921. 1968. 548 s.
24. Filial gosudarstvennogo kazennogo uchrezhdeniya Yaroslavskoj oblasti «Gosudarstvennyj arxiv Yaroslavskoj oblasti – Centr dokumentacii novejshej istorii Yaroslavskoj oblasti» (CzDNI GAYaO). F.1. Op. 27.

THE PROCESS OF DEVELOPMENT OF THEATRE IN SOVIET RUSSIA 1917-1927

© 2025 N.A. Tatarenkova

Samara State Medical University

The article, based on an analysis of archival and open sources, examines the life of the Soviet theater as a process of development a theatrical policy of the Soviet government. This policy reflected the principles of the relationship between the authorities and theater figures, provided for the reforms of theater management, and the establishment of ideological control over it. The author argues that state control over the theater was maintained, because both before the revolution and during the Soviet period, the authorities understood its enormous ideological and emotional impact on the broad strata of society. The author analyzes discussions about the development paths of the new Soviet theater and its relationship with the «old bourgeois» theater. It is shown that the theatrical practices in the post-revolutionary years were negatively affected by the «leftist disease» of a number of leading theater workers and their lack of necessary knowledge and competencies. The author reveals the influence of a new practice in theatrical life, that is, the establishment of a «working lane», on significant changes in the audience composition. The author examines the repertoire policy of the People's Commissariat of Education and proves that it contributed to the preservation of the cultural heritage and the best traditions of the Russian theater. A study of the amateur theatrical movement has led to the conclusion that its scope and emergence «from below» indicate that this movement supports the revolutionary transformations taking place in the country. An assessment is given of the gradual tightening of control over the repertoire of professional and amateur theater. The development of the theater in the first post-revolutionary years was a complex multi-faceted phenomenon, conditioned by the peculiarities of the political, economic and cultural situation in Russia after 1917. Professional and amateur theatre of those years was able to develop a system of work aimed at raising the cultural level of the public. The author concluded that the study of the theater development from 1917 to 1927 provides instructive lessons on how to manage an artistic life in order to avoid excesses and fully realize its potential.

Keywords: cultural development, theatrical arts, development of theater, People's Commissariat for Education, «Theatrical October», Proletkult, repertoire policy.

DOI: 10.37313/2658-4816-2025-7-3-47-63

EDN: YRFVKU