

ПЕТРОГРАДСКИЕ ТЕАТРЫ ЭПОХИ ВОЕННОГО КОММУНИЗМА:  
НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ СЦЕНИЧЕСКИХ ИДЕЙ\*

*Павел Дмитриев*

**В**веденное еще советской историографией понятие “военного коммунизма” для характеристики первоначального периода развития советской истории, оказалось не только живучим (в отличие от многих советских мифологем), но и весьма точным и характеристичным. В данной заметке сделана попытка обозначить некоторые черты, делавшие своеобразной и неповторимой физиономию театров Петрограда, и характерные для культуры Петрограда конца 1910-х–начала 1920-х годов в целом.

Вряд ли теперь кому-нибудь придет в голову отрицать различие между сложившимися культурными особенностями, стереотипами и мифами двух столиц. В рассматриваемую нами эпоху Петроград как раз потерял свой столичный статус, что также отразилось на его культурном облике. Однако черты феномена присущи безусловно и самой эпохе. Экономическая основа “военного коммунизма” очевидна – это так называемая продразверстка, т. е. попросту карточная система – отсутствие какого бы то ни было финансового развития и т. д., а говоря проще – тотальное обнищание населения, в особенности не связанного с сельским хозяйством и производством, т. е. интеллигенции.

Важную роль в формировании некоей “обособленности” в сознании Петрограда сыграло и его географическое положение – суровые климатические условия и т. д. Вместе с тем ухудшение бытовой стороны жизни – или, точнее, погружение в состояние жизни на самом краю смерти – сформировало необычайно острый тип восприятия окружающей жизни, и, что всего важнее в данном случае, искусства.

---

\* Работа выполнена при поддержке Research Support Scheme of the Open Society Support Foundation (Grant № 1872/1999).

Одна из наиболее выразительных картин Петербурга (кстати, хотя и не вполне официально, в эти годы городу возвращается его прежнее название, без и так не употреблявшейся в разговорной речи приставки “санкт”) принадлежит Н. П. Анциферову на последних страницах его известной книги “*Душа Петербурга*”. В 1919 году он пишет: “Медленно ползут трамваи, готовые остановиться каждую минуту. Исчез привычный грохот от проезжающих телег, извозчиков, автомобилей. Только изредка промчится автомобиль, и промелькнет в нем военная фуражка с красной звездой из пяти лучей. Прохожие идут прямо по мостовой, как в старинных городах Италии. Постоянно попадаются пустыри. <...> *Зелень делает все большие завоевания.* Весною трава покрыла более не защищаемые площади и улицы. Воздух стал удивительно чист и прозрачен. Нет над городом обычной мрачной пелены от гари и копоти. *Петербург словно омылся*”.<sup>1</sup>

В сознании многих представителей интеллигенции живет этот зримый образ обновления, и что всего важнее для нас, этот образ ищет своего выражения в искусстве. Театры (как и другие искусства) находятся на распутьи. Собственно, здесь присутствуют сразу несколько проблем: организационная, проблема репертуара, художественной идеологии и узко-профессиональные проблемы (постольку, поскольку они могли быть связаны с художественными физиономиями отдельных режиссеров, актеров или художников).

Организационная проблема к началу рассматриваемой нами эпохи была отчасти решена таким образом: в одном городе сосуществовали две системы управления театрами. Одна – система Академических (бывших Императорских) театров – т. е. Маринского, Александринского и его площадки – Михайловского театров со всеми их мастерскими, библиотеками и прочим хозяйством. Другая – система театров, подчинявшихся организованному в 1918 году Петроградскому отделу театров и зрелищ (впоследствии – Театральному отделу) Народного Комиссариата Просвещения, возглавлявшемся М. Ф. Андреевой, второй женой Максима Горького. И если Академические театры в эти годы (в особенности после ухода Мейерхольда) переживали период стагнации, то театры петроградского Театрального отдела, о некоторых из которых пойдет речь в нашем сообщении, развивались весьма интенсивно.

Важнейшей проблемой для функционирования старых и создания новых театров оставалась проблема репертуара. Опереться ли на классику,

<sup>1</sup> Анциферов Н. П. “Непостижимый город...” <Сборник>. Л. 1991, с 172-173.

и какую? Или попытаться создать принципиально новую драматическую литературу, отвечающую требованию момента? Или вообще свести к минимуму саму словесную основу пьесы, и, таким образом, “снять” эту проблему? Забегая несколько вперед, можно сказать, что все эти способы разрешения проблемы репертуара были испробованы.

Другой важный момент, обусловивший в значительной степени развитие петроградской театральной культуры 1918-1922 гг. – это практически полное отсутствие в театральном процессе такой крупнейшей фигуры театрального Петербурга-Петрограда последних 12 лет, как Мейерхольд. Действительно, после октябрьской революции Мейерхольдом были поставлены только “Петр Хлебник” Л. Толстого (на Александринской сцене) и “Соловей” И. Стравинского (в Мариинском театре), а также “Фенелла” Обера, в постановке которой, по свидетельству современников, Мейерхольд участия практически не принимал. Кроме того, все эти спектакли (за исключением стоящей особняком постановки “Мистерии-Буфф” Маяковского) следует рассматривать как завершение предреволюционной эпохи в творчестве Мейерхольда, которую можно назвать условно “традиционалистской”.<sup>2</sup> Театральные поиски на петроградской сцене осуществлялись, таким образом, в значительной степени учениками и сподвижниками Мейерхольда, но, как уже было сказано, без его непосредственного участия. Так, именно в эти годы формируется как режиссер ученик Мейерхольда по студии на Бородинской С. Э. Радлов.<sup>3</sup> Из режиссеров этого периода, возможно, Радлов явился самой яркой фигурой. В самом деле, его сподвижник, В. Н. Соловьев, например, был режиссером в меньшей степени, нежели театральным критиком и педагогом. Н. Н. Евреинов, несмотря на свою интенсивную режиссерскую деятельность, в большей степени был театральным теоретиком, а в 1925 году навсегда покидает Россию. Для Ю. Н. Анненкова, его яркое выступление в качестве режиссера было скорее эпизодом, главная сфера его профессиональной деятельности – художественное оформление спектакля, в 1923 году он также покидает Петербург навсегда. Но в годы “военного коммунизма” все эти столь не похожие друг на друга и столь

<sup>2</sup> Между прочим, нельзя не приветствовать решение составителей книги “Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918” (М., 1997), предложивших для первого тома именно такие хронологические рамки (т. е. до 1918, а не до 1917, как это было раньше принято, года включительно).

<sup>3</sup> О Радлове см. недавнюю монографию Д. Золотницкого “Сергей Радлов: Режиссура судьбы”, СПб., 1999.

по-разному понимающие театральное искусство деятели находились в Петрограде, занимаясь интенсивной театральной работой.

Но прежде, чем повести разговор о Радлове, следует очертить основные тенденции в развитии театра этого времени.

Если в качестве точки отсчета взять весну 1918 года, прослеживается несколько основных тенденций. Кроме несостоятельной (как показало время) попытки вдруг обрести новую пьесу, отвечающую чаяниям времени, главным направлением репертуарных поисков стала классика. Собственно, не столько классика вообще, сколько “трагедия, романтическая драма и высокая комедия” (в такую формулу отлился этот социальный запрос при основании в 1919 г. Большого драматического театра).

Предшественником БДТ в какой-то мере явился Театр трагедии, организованный известным актером Александринского театра Ю. М. Юрьевым. Своим возникновением Театр трагедии обязан не только стечению обстоятельств (Юрьев к этому времени покинул Александринскую сцену и собирал новые актерские силы в значительной степени “для себя”) – идеи именно “трагического театра”, новой трагедии носились в воздухе. В этой связи хотелось бы обратить внимание на малоизвестную статью К. В. Мочульского (чьи театральные-теоретические выступления, на наш взгляд, заслуживают специальной оценки). Статья Мочульского была инспирирована газетными сообщениями об открытии нового театра. В сущности, художественные достижения Театра трагедии были весьма скромны – это были два спектакля на сцене цирка Чинизелли и Консерватории – “Царь Эдип” Софокла и “Макбет” Шекспира. Мысль же Мочульского заключалась в том, что возврат ни к одному из сложившихся типов трагедии невозможен, хотя он признает за трагедией огромную эстетическую ценность. “Трагический цветок – последний предел и последнее завершение художественной культуры народа: ослепительный блеск эмпирии, который не может выдержать взор смертного. Вот почему, все народы мечтали о трагедии как о величайшей награде и искуплении, вот почему и у нас в России в последнее время заговорили о трагической культуре, о возможности возникновения русской трагедии. Наше томление по ней, наше страстное ожидание и вера, наше стремление к классическому искусству и к большому стилю, столь отчетливые в современной литературе, не беспричинны. Мы дошли в своих исканиях до последнего уклона, мы натолкнулись на глухую стену – кто знает, не

стена ли это светлого храма трагедии?”<sup>4</sup> Мочульский предлагает, скорее, поиск в направлении “синтеза” достижений мировой трагедии, а не механическое насыщение репертуара лучшими даже образцами трагической литературы. Эта идея, оказавшаяся, как и многие другие революционные идеи (и революционно-художественные) утопической, показательна, тем не менее для значительной части театральной интеллигенции, которая, как писали первые советские историки этого периода “пыталась начать работать с советской властью, не покидая своей до революции сложившейся платформы”.<sup>5</sup> Тем не менее, эффектная концовка статьи очень точно называет элементы чуждого синтеза: “Три основных лика новой трагедии, возникшие из разложения ее первоначального триединства: французская логически-психологическая трагедия, германская – музыкальная и испанская – религиозная. Будут ли собраны когда-нибудь воедино члены тела растерзанного “страдающего” бога – Диониса? И увидит ли когда-нибудь человечество – его, своего Искупителя – ликующим и торжествующим?”<sup>6</sup>

Дальнейшее развитие этой линии связано уже с основанием Большого Драматического театра, однако, не вдаваясь сейчас в подробности его истории (а БДТ единственный из театров военного коммунизма дожил до наших дней), отметим, что он стал лишь площадкой для постановок классики, а не тем театром, способным преобразовать, синтезировать различные трагические системы, к которому призывал Мочульский в процитированной статье.

Любопытна сама история рецензии театров эпохи “военного коммунизма”. Еще в середине 1920-х годов в театральных кругах Ленинграда (или, точнее, в среде историков-театроведов) появилось стремление к осмыслению достигнутого в первые послереволюционные годы. Весной 1926 года в Государственном институте истории искусств прошел цикл “Вечеров воспоминаний”, где режиссеры и художники некоторых театров, возникших в эпоху “военного коммунизма”, выступили с сообщениями и рассказами о своей тогдашней деятельности.<sup>7</sup> Среди них можно заметить и Ю. М. Юрьева с рассказом о Театре трагедии, и Вл. Н. Со-

<sup>4</sup> Молва 1918, 20 июня (н. ст.), с. 4.

<sup>5</sup> Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1, Л. 1933, с. 174.

<sup>6</sup> Мочульский. Цит. соч.

<sup>7</sup> См. Отчет о деятельности отдела истории и теории театра ГИИИ с 1/1 1926 по 1/X 1928 // О театре: Временник отдела истории и теории театра. III. Л.: Academia, 1929, с. 190.

ловьева с С. Э. Радловым с выступлениями о собственных театрах, и первых историков этого периода в Петрограде А. А. Гвоздева и Адр. Пиотровского. Возможно, картина была бы полнее, если бы в России к этому времени еще оставались Ю. Анненков, Н. Евреинов и К. Миклашевский. Тогда бы список интересных сценических начинаний этой эпохи мог бы быть пополнен рассказами об Эрмитажном театре и театре “Вольная комедия”. Однако, и в таком виде один список театров дает впечатляющую картину театральных исканий. Остается посоветовать, что стенограмма этих выступлений (ок. 20 печ. листов), которые велись на протяжении пяти месяцев (с ноября 1926 по апрель 1927 гг.) до сих пор не обнаружен, и, вероятнее всего, утрачен.

Может быть, не столь уж случайно, “Вечера” открылись 21 ноября 1926 года докладом С. Э. Радлова о театре Народной комедии.<sup>8</sup> Из всех театральных начинаний эпохи “военного коммунизма” театр Народной комедии, организованный Радловым в конце 1919 года, представляется и наиболее интересным по своим художественным результатам, и представительным в смысле выразителя основных театральных тенденций рассматриваемой эпохи.

Каковы же были эти тенденции (столь отличные от тех, что были упомянуты выше в связи со статьей Мочульского)? Лучше всего они охарактеризованы в статье художника А. В. Рыкова, написанной в начале 1922 г. сразу после закрытия театра и носящей черты правдивого документа этой театральной эпохи (и потому ценной для историка театра): “Теоретическая мысль, работавшая последнее десятилетие над проблемой единого зрительного зала, точно определила и опорные пункты народного театра. Реформа театрального помещения с восстановлением некоторых особенностей античного театра; в плане актерской техники – импровизация, замена жизненного переживания чувством эмоций зрителя и игры на них до каботинажа и изоциренность движений до акробатизма; наконец, репертуар, построенный на актерском мастерстве, а не на тексте пьесы и, с одновременным применением техники актера на старых пьесах, создание собственного репертуара театра лишь ему присущего, современного и тесно связанного с лучшими театральными традициями прошлого”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Некоторое представление о том, что говорил Радлов, может дать другой его доклад, прочитанный в 1939 г. (см. нашу публикацию: Сергей Радлов. Воспоминания о Театре Народной комедии. //Минувшее: Исторический альманах. 16. М.- СПб. 1994, с. 80-101).

<sup>9</sup> Рыков А. Народная Комедия // Зеленая птичка: Берлин: Петрополис, 1923, с. 163.

Таким образом, первое – реформа сценической площадки (продолжающая такую же, начатую Мейерхольдом в “Банном театре” и “Дон Жуане”). Как и в случае с Мейерхольдом, эта реформа была вызвана и внешними условиями – т. е. самой формой зрительной площадки. Второе – декларирование тем же Мейерхольдом (особенно ярко в период существования журнала “Любовь к трем апельсинам”) развитие актерской техники в Театре Народной комедии (далее – ТНК) нашло свое конкретное выражение в соединении актерской и цирковой труппы, в поисках, с одной стороны, новой сценической пластики, более раскрепощенной и менее привязанной к психологической составляющей драматического театра, а с другой, влчгтную подходящей к проблеме актерской импровизации, которая в Студии на Бородинской Мейерхольда оставалась в большей степени теоретической проблемой. Здесь же ТНК создает определенный “тип” зрелища (возможно, лишенный психологической глубины), но предельно динамичный и театральный.

Проблема репертуара разрешается опять же в связи с общим направлением театра. Первая линия связана с пьесами, возникшими под влиянием итальянской комедии масок. Причем ТНК стремился, как это хорошо видно из отзывов прессы, не к внешнему воспроизведению отдельных деталей *commedia dell'arte*, но использовал ее приемы: “сценарий, традиционное соотношение масок, композиция фигур на площадке, слово как завершающий момент напряженности действия, и, наконец, импровизация, т. е. комбинирование ряда сценических приемов, заранее известных”.<sup>10</sup> Кроме того, театр использовал позднейшие преломления этой традиции в лице Дебюро и цирковых пантомим.

Здесь важно упомянуть и о традиции русского балагана. Так, например, построенная на сценарии цирковой пантомимы комедия Радлова “Султан и черт” приобретает особый смысл в силу введения персонажей русского балагана – кушца и его приказчика Егорки и благодаря перенесению действия на сказочный восток, получает характер феерических представлений на Марсовом поле.

Определенные надежды возлагались на ТНК как на театр политической сатиры, но опыт постановки единственной пьесы (сценария “Работяга Словотеков” М. Горького) оказался неудачным. Главной же причиной было то, что в существовавших политических условиях ни о какой политической сатире не могло быть и речи.

<sup>10</sup> Там же, с. 167.

Возможно, крах этих начинаний (т. е. попытки освоения современности в таком разрезе) подтолкнул театр к опытам постановки классики – Шекспира, Кальдерона и Мольера. В своем, уже процитированном очерке А. В. Рыков пишет: “быть может, впервые в России были сохранены основные элементы архитектоники пьес Шекспира – непрерывность действия, чередование отдельных сцен и пользование тремя планами (просцениум, площадка и второй этаж)”.<sup>11</sup>

Постановка драмы Кальдерона “Саламейский судья” – единственный опыт театра в области трагедии, близкий по своему идейному направлению – приближению трагедии к народному зрителю – к тому пафосу, которым проникнута статья К. Мочульского.

Очевидно, что в это же время происходит перелом в зрительском восприятии Народной комедии. “Подлинно народной аудитории” – мальчишкам-папиросникам и мелким торговцам Петроградской стороны ни Шекспир, ни Мольер не были интересны, они предпочитали цирк. Опыт по созданию своего зрителя ТНК не удался.

Из репертуарных исканий театра следует сказать еще о попытках осуществления на сцене театра Народной комедии мелодрамы (или, лучше сказать, “действенной мелодрамы”). Рыков пишет: “<...> подход театра к мелодраме как одно из ответвлений его репертуара настолько значителен, что его необходимо рассматривать как совершенно новый, неизвестный до того театру вообще путь. Как содержание итальянской новеллы, драматургическая концепция Марло и конструктивные особенности сцены послужили Шекспиру опорным пунктом для многих его пьес, так и здесь – детективный роман, схема мелодрамы и площадка для игры указали пути, идя которыми, театр нашел свой репертуар. Отсутствие чисто литературных достоинств, прямолинейно развивающаяся интрига с моментом высшей напряженности финала, группа предустановленных персонажей и сценических положений и благополучный конец с момента возникновения мелодрамы обеспечили ей успех и неизменную любовь народного зрителя. В свое время Вл. Н. Соловьевым отмечена, а недавно В. Шкловским обстоятельно изложена основа драматургической разработки мелодрамы, заключающаяся в чередовании драматических положений попеременно с комическими, сопровождающими первое как известный аккомпанемент. Эта фактура мелодрамы доведена С. Э. Радловым до совершенства, авторам старой мелодрамы оставшегося неизвестным”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Там же, с. 171.

<sup>12</sup> Там же, с. 174-175.



В заключение следует сказать и об оформлении спектаклей. “Внешние изобразительные средства театра в большинстве случаев создавались В. М. Ходасевич, которой принадлежит и разработка постоянного убранства сценической площадки – по плану С. Э. Радлова. Основной прием театральной выразительности этой художницы – минимальные средства в достижении сценического эффекта – особенно сказались на работах к 3-му действию “Приемыша”, в котором несколькими строеными домами была подчеркнута глубина фотосценической коробки Зоологического сада,<sup>13</sup> в одной из картин “Любви и Золота”, где впечатление улицы Парижа было достигнуто чередованием расчерченных белых холстов на фоне синей завесы и при использовании двух этажей театра в пьесе “Султан и херт”. В костюмах Ходасевич <...> всегда идет от фигуры актера и от его движения как основы композиции”.<sup>14</sup>

Таким образом, если суммировать вышесказанное, Театра Народной комедии стал одним из наиболее ярких и широких по своему охвату театральных начинаний эпохи “военного коммунизма”, опыт которого еще предстоит переосмыслить новым историкам русского театра XX века.

---

<sup>13</sup> Имеет в виду одна из площадок ТНК, см. Минувшее. Исторический альманах 16, с. 86, прим. 37 и 39.

<sup>14</sup> Рыков А. Народная Комедия, с. 176-177.

