



Министерство культуры Российской Федерации
Государственный центральный театральный музей
имени А.А. Бахрушина

ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ

РЕВОЛЮЦИЯ В ТЕАТРЕ

Бахрушинская
серия





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Государственный
центральный
театральный музей
им. А. А. Бахрушина

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина

ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ. РЕВОЛЮЦИЯ В ТЕАТРЕ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

Бахрушинская серия

Москва
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
2018

УДК 792(470)(082)
ББК 85.33(2)6я43
Т29

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина»

Научный руководитель проекта: Д.В. Родионов
Научный редактор: Ю.В. Доманский

Т29 **Театр и революция. Революция в театре:** коллективная монография /
под ред. Ю. В. Доманского. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. – 196 с.

ISBN 978-5-6040478-6-6

В настоящем издании публикуются материалы Международной научной конференции «Бахрушинские чтения», прошедшей в октябре 2017 года в Москве в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина и посвящённой 100-летию Октябрьской революции в России. Книга адресована всем, кто интересуется проблемами театра, драматургии, музейного дела, отечественной культуры.

УДК 792(470)(082)
ББК 85.33(2)6я43

ISBN 978-5-6040478-6-6

© ФГБУК «Государственный центральный
театральный музей имени А.А. Бахрушина», 2018
© А. С. Меркулов, макет, 2018

I. ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ

В.В. ИВАНОВ

От Февраля к Октябрю: исходя из безграничной свободы 7

И.В. КУПЦОВА

Проблемы управления и самоуправления
в государственных театрах в 1917 году 19

Л.Н. БАКАНОВА

ТМД — оперный театр революционных реформ: о судьбе
Петербургского театра музыкальной драмы (1912–1919) 26

Б.А. ИЛЛАРИОНОВ

Почему Императорский балет пережил революцию? 32

Д.Д. НИКОЛАЕВ

Театр контрреволюции: драматурги русского
зарубежья о Стране Советов 36

А.С. БУЯНОВА, К.О. ВАЛЕГИНА

«Театральный» некрополь в Петербурге:
проблема сохранности в эпоху революционных перемен 50

Н.В. ГУЩИНА

Из истории Калужского театра революционной сатиры 55

М.М. ОДЕССКАЯ

«Ибсенизм» и «чеховщина» в революционной драме
Александра Афиногенова 60

Е.А. СЫЛОВА

Символика русской революции в романе Андрея Белого «Петербург»
и его сценическом воплощении («Петербург» в постановке М. Чехова,
МХАТ-2, 1925; «Петербург» в постановке А. Могучего, Александринский
театр, 2005) 68

А.В. ЛЕКСИНА

Революционная символика в драматургии В.В. Маяковского 74

Н.В. СЕМЁНОВА

Октябрьская революция и театр «оттепели»: особенности коммеморации 78

Р.Р. СУЛТАНОВА

Тема Гражданской войны в спектакле «Подснежники» Ю. Аминова (сценография В. Зайцевой)..... 84

Ю.В. ДОМАНСКИЙ

Чеховские персонажи во времена русской революции (пьеса Владимира Забалуева и Алексея Зензинова «Поспели вишни в саду у Дяди Вани»)..... 93

II. РЕВОЛЮЦИЯ В ТЕАТРЕ

О.В. БОГДАНОВА

Идея «вочеловечения» в пьесе М. Горького «На дне» 98

И.А. ЕДОШИНА

Пьеса А.А. Блока «Роза и крест» на костромской сцене (к истории первой постановки) 105

Л.С. КИСЛОВА, М.А. ВЕТОШКИНА

«Никогда я не был на Босфоре...»: мотив возвращения в драме М.А. Булгакова «Бег»..... 112

М.В. МИШУРОВСКАЯ

«Дни Турбиных» в фонде Симеона Геста: к истории распространения «контрреволюционной пьесы» М.А. Булгакова в США..... 119

Е.Е. ЯБЛОНСКАЯ

Красный Крым Александра Малышкина 128

В.А. ЕРМАКОВ

Культурная революция и театральная трансформация Мейерхольда: идеология, практика, инновация 134

Н.С. ТУГАРИНА

«Гроза» А. Н. Островского на сцене Камерного театра Таирова (по материалам фондов музея-заповедника «Щельково»)..... 139

М.А. ШЕЛЕНОК

Образ послереволюционного театра в водевиле В. Шкваркина «Лира напрокат» 146

Б.В. ИЛЬИН

Колхозно-совхозные театры Вологодской области в 1935–1951 годах 153

Н.И. ВОЛОКИТИНА

Музыка в творчестве писателя-экспрессиониста Франца Верфеля 158

В.А. ФОМИНА, А.А. ЖИВОТОВСКАЯ

«Неаристотелева» драматургия Брехта и комплексная драматургическая модель 163

М.П. КИЗИМА

Традиция и новаторство: художественный диалог с А. П. Чеховым в пьесе Лилиан Хеллман «Осенний сад» 170

Л.С. АРТЕМЬЕВА

«Иванов» А. П. Чехова в переводе-адаптации Т. Стоппарда: от драмы к фарсу 177

Д.О. СТУПНИКОВ

Коммивояжёр-революционер в литературе, драматургии, кино и рок-поэзии..... 184

М.В. ЧИСТЯКОВА

Эстетические принципы литературы постмодернизма в пьесе И.А. Вырыпаева «Кислород» 189

Сведения об авторах 193

Именной указатель..... 195

Н.В. СЕМЁНОВА
N.V. SEMENOVA

**ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ
И ТЕАТР «ОТТЕПЕЛИ»:
ОСОБЕННОСТИ КОММЕМОРАЦИИ**

OCTOBER REVOLUTION
AND THE THEATRE OF THE THAW:
FEATURES OF COMMEMORATION

Статья посвящена анализу особенностей коммеморации Октябрьской революции в драматургии периода «оттепели». На материале драматической поэмы И. Сельвинского «Большой Кирилл», написанной в 1957 году, исследуются сценические эффекты, способствовавшие возникновению у зрителя чувства сопричастности историческому прошлому, и различные формы диалога с литературной и театральной традицией 1920–30-х годов.

The article examines the features of commemoration of the October Revolution on the stage during the Khrushchev Thaw. Dramatic poem «The Big Kirill» written in 1957 by Ilya Selvinsky provides various theatrical effects that evoke the empathy to the historical past. The play carries on a dialogue with literary and theatrical tradition of 1920s and 1930s.

Ключевые слова:

Октябрьская революция, И. Сельвинский, «Большой Кирилл», «оттепель», авангард, традиция, театральность, коммеморация.

Keywords:

October revolution, Ilya Selvinsky, «The Big Kirill», the Thaw, avant-garde, commemoration, tradition, theatricality.

Определённые исторические события становятся актуальными в различные эпохи. Годовщины и круглые даты в данном случае могут стимулировать интерес к прошлому, вызвать рефлексии и запустить процесс поиска его новых интерпретаций. Именно это произошло с восприятием Октябрьской революции во время хрущёвской оттепели. Хотя П. Вайль и А. Генис утверждали, что «революцию — страна получила в 60-е обратно, в виде импорта, с маленького острова в Карибском море»¹, внутренние изменения в трактовке темы Октября начали происходить раньше — после XX съезда КПСС, в год празднования сорокалетия основания Советского государ-

ства. В театральный сезон 1957–1958 после длительной десятилетней паузы были поставлены новые пьесы о 1917 годе. Драматурги и режиссёры включились в своеобразное творческое соревнование, в результате которого репертуар пополнился драматической поэмой И. Сельвинского «Большой Кирилл», народной драмой Д. Зорина «Вечный источник», завершающей частью трилогии Н. Погодина — «Третья, патетическая», пьесой для детей «Именем Революции» М. Шатрова, инсценировкой А. Каплера «Грозовой год» и другими. Это было не столько соревнование между авторами — они были слишком различны по возрасту и месту в советской нерар-

хии деятелей культуры, сколько полемика с традицией (текстами конца 1930-х годов) и даже с собой². Неслучайно критик Т. Бачелис отмечала непохожесть вышедших спектаклей: «театры выбирали свои пьесы и создавали спектакли, разные по манере, по облику, по всей стилистике <...>»³. В диалог также активно включились режиссёры и актёры, которые участвовали в создании спектаклей довоенной ленинианы.

Появление после долгого перерыва новых пьес о восстании большевиков и их интеграция в уже сложившийся комплекс текстов историко-революционной драматургии позволяют выделить две особенности коммеморации Октябрьской революции в театре в период «оттепели». Во-первых, это момент сопричастности зрителя историческому событию. Временная дистанция в сорок лет нивелировалась различными способами с тем, чтобы сделать переживание революции вновь актуальным, но уже для «оттепельного» поколения. Во-вторых, важным становился диалог с традицией: с конца 1950-х годов чётко обозначилась тенденция к обновлению канона историко-революционной драматургии и к сосуществованию в едином сценическом пространстве разновременных пьес, зачастую полярных по идеологическому содержанию.

Особенности коммеморации Октябрьской революции можно продемонстрировать на примере драматической поэмы И. Сельвинского «Большой Кирилл» (1957), завершающей его трилогию «Россия», на протяжении которой «развёртывается история рода сталеваров Чоховых за четыреста лет»⁴. Спектакль был поставлен в Театре имени Евг. Вахтангова Рубеном Симоновым, учеником и последователем Евгения Вахтангова. К моменту работы над «Большим Кириллом» на его счету уже была постановка «Человека с ружьём» Н. Погодина — одной из ключевых пьес юбилея Революции 1937 года. В роли Ленина выступил Н. Плотников, большевика Чохова сыграл А. Абрикосов, его дочь Зою — Е. Добронравова, А. Керенского — М. Астангов.

Эффект сопричастности зрителя историческим событиям в спектакле «Большой Кирилл» в первую очередь достигался за счёт театральных приёмов. Так, в картине «Вождь» Ленин выходил на сцену «из зрительного зала, словно бы из гущи народной массы»⁵, а в финале драматической поэмы звучала кантата, посвящённая партии и народу. Чтобы исполнить её, собиралась вся труппа театра — начинающие актёры и мэтры сцены⁶. По мнению критиков, выход

¹ Речь идёт, разумеется, о Кубинской революции. См.: Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ, Согрус, 2013. С. 66.

² Н. Погодин осваивал в лениниане «оттепельную» эстетику. А. Каплер представил пьесу «Грозовой год» — новую версию драмы «Ленин (1918)», написанной им в 1938 г. в соавторстве с женой Т. Златогоровой.

³ См.: Бачелис Т. Время действия — год 1917... «Большой Кирилл» в театре имени Евг. Вахтангова // Театр. 1958. № 1. С. 73.

⁴ См. Интервью за письменным столом. Илья Сельвинский. Ваша новая пьеса? // Театр. 1955. № 10. С. 155. Первые две части трилогии — «Ливонская война» (1944), «От Полтавы до Гангута» (1951).

⁵ См.: Бачелис Т. Указ. соч. С. 79.

⁶ См.: Бояджиев Г., Образцова А. Вступление в тему // В творческом соревновании. Театральный фестиваль к сорокалетию Октября. М.: Искусство, 1958. С. 4.

всех актёров на сцену оказывал сильное воздействие на зал. «Мы едва ли уже не забыли об огромной эмоциональной силе массовых действ. А между тем это — одно из первых достижений послереволюционного искусства», — писала З. Кедрина⁷.

Действительно, сами по себе эти театральные приёмы не являются специфическими маркерами «оттепельной» драматургии. В 1920-е годы практиковались и более масштабные проекты по вовлечению зрителя в действие. Достаточно вспомнить массовые постановки «Мистерия освобождённого труда», «Взятие Зимнего дворца» (обе — 1920), агитсуд над Лениным (1920). Отсюда можно сделать вывод, что нарратив об Октябрьской революции полностью укладывается в представление о советской культуре как перформативной, в которой высказывание обладает ритуальным характером и где встречаются ситуации перформативного разыгрывания — оживления и переживания текста. В данном случае речь идёт о ежегодном переживании революционного переворота.

В 1950-е годы начинается процесс «глобального сдвига парадигм внутри советского дискурсивного режима»⁸. Дж. Б. Платт вслед за А. Юрчаком отмечает, что «после смерти Сталина <...> ритуализованная перформативная

функция официальных речевых актов и их форма стали важнее, чем константивная составляющая их значения»⁹. Спустя десятилетие историко-революционный нарратив стабилизируется и застынет, но на этапе «оттепели» благодаря смене идеологического языка мы имеем активный и многоуровневый диалог с традицией.

В драме «Большой Кирилл» диалог ведётся как со сценической традицией, так и с литературной. Практически во всех рецензиях отмечается явная принадлежность к школе Вахтангова, отличительными особенностями которой были гротескность, фантастический реализм, условность, предельная выразительность, наивность и непринуждённость исполнения. Гротеск и условность действия обнаруживаются уже в первой картине, изображающей спиритический сеанс в присутствии Николая II. Условность проявляется также в стихотворной форме произносимого текста, где речь Ленина на контрасте, «впервые в истории советской драмы», была передана «ритмической прозой, близкой по звучанию к белому стиху»¹⁰.

В качестве последней иллюстрации приведём ещё один пример: в картине «Дикая дивизия» агитирующую революционерку Зою ранят. В пьесе это действие сопровождает ремарка «Выстрел. Зоя па-

дает»¹¹. В спектакле этот момент выглядит более эффектно: «горцы из “Дикой дивизии” бросают на ступени лестницы свои чёрные бурки, и по этому импровизированному ковру идет раненая Зоя <...> в красном платье, а потом падает на него...»¹².

Не только плакатность, условность и наивный символизм «народного действия» отсылают к традициям экспериментального театра 1920-х — рубежа 1930-х годов. «Большой Кирилл» апеллирует к более изысканной технике литературного монтажа. Предпоследняя картина пьесы, озаглавленная «Начало новой эры», открывается массовой сценой на крыльце Смольного.

На ступеньки взбегают Ленин без шапки и пальто, с ним, в шинели и кожаной фуражке, Дзержинский.

Ленин.

*Двадцать четвёртого было рано,
Двадцать шестого будет поздно:
Сегодняшний день решает всё!
(Скрывается за дверь.)*

Связной. (Докладывает Чохову.)

Убит генерал. Лицо не опознано.

Железняк. Пропуск.

Рабочий. Милый, так я же Васёк.
Не узнаёшь?

Железняк. Узнаю. Пропуск.

Артемов. Не создавайте пробку.

<...>

Связные. (Чохову.)

Взят Гренадерский!

Взят Литейный!

Взят Сампсониевский мост!...

Литературный монтаж «Октябрь», выпущенный к четырнадцатой годовщине революции, построен на том же принципе полифонии. На сцене в темноте три голоса — три электрических фонарика, направляемые от одного к другому.

Руноп. Ильич спрашивает о настроении рабочих и матросов Питера.

З-й. Настроение рабочих и матросов отличное.

Руноп. Ильич спрашивает, есть ли пулемёты, артиллерия и продовольствие?

1-й. С продовольствием отлично.

2-й. Пулемёты есть, также есть полевая артиллерия.

<...>

1-й. Надо начинать.

З-й. Пора ли?

Руноп. Ждать — преступление перед революцией. (Свет.)¹³.

Типологическое сходство приведённых диалогов очевидно — Сельвинский возвращается к «экспериментам авангарда с чувствами» и ощущениями¹⁴. В пьесе это выражается в противопоставлении визуальных образов звуковым и реализуется включением в действие голосов. Появление голосов, как правило, мотивированно, в отличие от процитированного выше литературного монтажа. Так, например, герой сидит в темноте в самой

⁷ См.: Кедрина З. Многообразие реализма // Литературная газета. 26.11.1957. № 141. С. 3.

⁸ См.: Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 108.

⁹ Платт Дж. Б. Здравствуй, Пушкин! Сталинская культурная политика и русский национальный поэт. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. С. 335. Неслучайно картины в «Большом Кирилле» предваряются насыщенными заголовками: «Имем Революции», «На дне», «Вождь», «Нео-Бонопарт», «Начало эры» и др. Перформативность драмы И. Сельвинского ощущали и критики 1950-х гг., но на языке эпохи это звучало как обвинение в иллюстративности пьесы.

¹⁰ См.: Бачелис Т. Указ. соч. С. 80. Драматическая поэма в стихах отсылала и к «Мистерии-буфф» В. Маяковского, и к другим произведениям самого И. Сельвинского, в частности, к его революционной поэме «Уляевщина» (1927).

¹¹ См. Сельвинский И. Большой Кирилл // Революция. Партия. Ленин. Сб. пьес. М.: Искусство, 1957. С. 579. Цитаты из пьесы приводятся по данному изданию, далее в скобках указывается только номер страницы.

¹² См.: Караганов А. Судьба народная // В творческом соревновании. С. 45.

¹³ Октябрь (Литературный монтаж) // См.: ... XIV / Четырнадцатый Октябрь: [Пьесы и материал для эстрады]. Л.: ЛООНО, 1931. С. 20–21.

¹⁴ В основном эти эксперименты относятся к кино. Как пишет О. Булгакова, «киноглаз мог слышать, киноухо — видеть». // См.: Булгакова О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 18. Первая глава монографии так и называется — «Ухо против глаза».

изолированной камере Петропавловской крепости и испытывает галлюцинации:

«Но вот изо всех углов на него навигаются страстные шёпоты: здесь шло-ватые басы, посылающие кому-то проклятия, тихий женский плач, голоса смертников, героически прощающихся с товарищами, — и всё это гремящее безмолвие переходит вдруг в пение революционной песни».

Практически сразу шум голосов получает идеологическую интерпретацию:

Но разве не здесь пребывал Ульянов?

Ольминский, Бауман? Горький?

Глухая дверь. Железный засов.

Пыль паутины косматой...

Но слышу

эхо

их голосов

По всем углам каземата!

И. Сельвинский стремится синхронизировать изображение (одинокий персонаж, сидящий в темноте), звук (нежная музыка, плывущая по камере, шёпоты) и высказывание Чохова, чтобы зритель видел сцену через сенсорную систему героя, идентифицировался с ним. Подобным образом экспериментировали с восприятием кинематографисты 1920-х годов — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Д. Вертов. Но затем драматург делает обратный ход: в камеру проникают звуки «Марсельезы», и ни Чохов, ни зритель не могут сначала отличить галлюцинацию героя от действительности. Французский революционный гимн в итоге оказывался реальным, однако на короткий миг зритель попал в ситуацию неопределённости. Так проявляется авторская ирония.

В картине «Вождь» бестелесные го-

лоса торговцев и разносчиков также несут идеологическую нагрузку и являются объектом тонкой авторской иронии.

Голоса.

Нам остаются от старого мира

Только папиросы «Ира»!

Хватай — налетай!

Речи Керенского нынешнего года.

Речи Керенского...

На первый взгляд, эта полифония служит созданию эффекта реальности — ситуация бытовой вокзальной суеты, предвещающей появление на сцене Ленина. Но на сцене присутствует также бормочущий стихи Маяковский, который слышит окружающие его голоса. Выкрик «Нам остаются от старого мира / Только папиросы “Ира”!» является изменённой цитатой рекламы «Моссельпрома»:

Нами

оставляются

от старого мира

только

папиросы «Ира»¹⁵,

автором которой выступал именно Маяковский, работавший над слоганами в 1923 году. Тем самым поэт косвенно обвиняется в плагиате — возможно, это отголосок старой полемики И. Сельвинского с В. Маяковским в 1920-е годы.

Драматург словно в калейдоскопе комбинирует различные смыслы из одних и тех же элементов. Иронию над поэтом-футуристом сменяет автоирония. Как уже отмечалось, «Большой Кирилл» — завершающая часть трилогии «Россия». Героями первых двух пьес являются Иван Грозный и Пётр Первый — персонажи большого исторического нарратива 1930–1940-х годов, или, как их называет

К.М.Ф. Платт, «лиминальные фигуры», знаковые для культурной репрезентации российской истории¹⁶. Эти персонажи возникают в драматической поэме в необычном контексте.

— *Послушайте: я дал вам рубль, а вы мне что дали?*

— *Я дала вам сдачу.*

— *Хорошенькая сдача: почтовыми марками?*

— *А где я вам серебра наберу? Вы что, с луны свалились? <...>*

— *Ну хорошо. Пускай марки. Но ведь тут нарисован Николай Второй!*

— *Какая разница? Мелочь есть мелочь. Видите: тут написано — пятнадцать копеек.*

— *А Петра у вас нет? Петра Великого?*

— *Вы бы еще Иоанна Грозного спросили. <...> Отойдите, гражданин. Не мешайте торговать. В Петрограде так много о царях не разговаривают.*

Помимо пародирования иерархии дореволюционных монархов, выстроенной в культуре соцреализма, И. Сельвинский насмехается и над собой как над создателем двух крупных произведений и участником этого процесса. Таким образом, через воссоздание реалий времени (использование разменных марок-денег¹⁷), погружение в ощущения заключённого в камере и (само-) иронию намечается выход к полемике автора с авангардной и соцреалистической традицией. Однако чем ближе в пьесе

появление вождя, тем меньше проявлений авторской иронии и самоиронии, тем дружнее ведут себя персонажи (даже казаки Керенского поют вместе с активистками «Варшавянку»). В финале картины и вовсе образуется единый континуум. Ирония, до этого позволявшая воспринимать происходящее отстранённо, уходит, уступая место ностальгии по вовлечённости в события, сопричастности им.

Итак, для «оттепельной» драматургии, посвящённой Октябрьской революции, как и для пьес предшествующего периода, свойственна ситуация перформативного разыгрывания — оживления и переживания событий Октября 1917 года. Ключевым в стратегиях коммеморации революции помимо вовлечения зрителя в сопереживание исторического события становится выстраивание диалога/полемики с традицией. Причём на сцену активно возвращаются стратегии, использовавшиеся в ранней советской драматургии. Сочетая стихотворную форму текста с приёмом монтажа и авторской иронией, Сельвинский старается вырваться за пределы утвердившегося в конце 1930-х годов канона историко-революционной драматургии путём возвращения к литературным традициям 1920-х годов. В итоге драма «Большой Кирилл» послужила обновлению канона и созданию полифонического сосуществования на одной сцене различных по своей эстетике текстов.

¹⁵ См.: *Маяковский В.* Моссельпром // [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp5/mp5-343-.htm> (дата обращения 01.12.2017).

¹⁶ См. подробнее: *Платт К. М. Ф.* Репродукции травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы. Новое литературное обозрение. 2008. № 90. [Электронный ресурс] URL: <http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/856/863/index.html> (дата обращения 01.12.2017).

¹⁷ И. Сельвинский допускает фактическую ошибку. Разменные марки-деньги достоинством 10, 15 и 20 копеек были выпущены в 1915 году. Николай II изображён на марке номиналом 10 копеек. Марки с Петром I выпускались с 1915 по 1917 год номиналом 1 копейка.