

В. Л. ГАЙДУК

ДИСКУССИЯ О ТЕАТРЕ НАЧАЛА 1918–1920-х ГОДОВ

Театральная дискуссия 1918–1920-х гг. рассматривается как самостоятельное явление культуры. Проанализированы точки зрения главных оппонентов – А.В. Луначарского и П.М. Керженцева. Показано влияние театральной дискуссии на формирование государственных органов управления театральным делом в Советской России.

Ключевые слова: театр, Наркомпрос, Пролеткульт, театральная традиция, советский репертуар.

Дискуссия о театре, которая развернулась после событий октября 1917 года, была призвана выработать единую концепцию развития театрального дела в Советской России. В спорах о судьбе театрального искусства не только рождались новые театры и целые театральные системы, но также создавались органы государственного управления театральным делом. Тесная связь между искусством и государством подчеркивалась тем обстоятельством, что основные оппоненты занимали административные должности: А.В. Луначарский был наркомом просвещения, а П.М. Керженцев – одним из руководителей Пролеткульта.

Управление театральным делом после октябрьских событий было передано Народному комиссариату Просвещения, созданному в ноябре 1917 года. Первоначально в структуре Наркомпроса не было отдельного театрального сектора, театральный отдел появляется только в сентябре 1918 года. Главной целью отдела было «общее руководство театральным делом в стране в широком государственном масштабе; создание нового театра в связи с перестройкой государственности и общественности на началах социализма; упорядочение художественно-профессиональной жизни в сфере театра»¹. Понятие «нового театра», указанное в постановлении, не было однозначно определено. А.В. Луначарский под «новым театром» понимал скорее обновленный театр – он предлагал сделать театры доступными и изгнать «из них враждебный или негодный для пролетариата элемент»², постепенно наполняя их новым содержанием. Вместе с тем, Луначарский настаивал на сохранении старых театров: «пролетариат не может пройти мимо всех тех культурных сокровищ, которые оставило ему в наследство прошлое»³.

¹ СУ РСФСР. 1918. № 68. Ст. 740.

² Луначарский. 1923. С. 106.

³ Луначарский. 1923. С. 105.

Противоположной точки зрения на искусство придерживались представители Пролеткульта. Необходимо отметить, что первая конференция Пролеткульта, заложившая основу Всероссийского Пролеткульта, была созвана в сентябре 1917 г. по инициативе Луначарского. Впоследствии радикальная политика, предлагаемая пролеткультовцами, подвергалась все большей и большей критике со стороны наркома просвещения.

Противоборство Наркомпроса и Пролеткульта задает временные рамки дискуссии: с момента создания Наркомпроса в ноябре 1917 года до опубликования письма ЦК РКП(б) 1 декабря 1920 года «О пролеткультах». После 1 декабря 1920 года Пролеткульт фактически становится одним из отделов Наркомпроса, что приводит в дальнейшем к угасанию этой организации.

В исторической литературе дискуссия 1918–1920 гг. не рассматривается как самостоятельная⁴. Правомерность изучения этой дискуссии как самостоятельного явления определяется тем, что она носила институциональный характер, в отличие от всех последующих дискуссий. Кульминацией дискуссии становятся 1919–1920 гг., в это время основной площадкой для споров был журнал «Вестник театра», который появился именно в 1919 г. Этот журнал – официальный печатный орган театрального отдела Наркомпроса, но, в отличие от печатных изданий Пролеткульта, на его страницах печатались как сторонники А.В. Луначарского, так и сторонники П.М. Керженцева.

В дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Вестник театра», можно выделить два основных вопроса: 1) театральная традиция и 2) репертуар современного театра. Оба вопроса напрямую затрагивали проблемы соотношения старого и нового не только в театре, но и во всей культуре. В частности, необходимо было решить, каким будет новый театр, каково место дореволюционных театров в новой системе, какие пьесы будут ставить в новом театре и т.д.

Прежде всего, необходимо уточнить некоторые термины, которые использовались участниками дискуссии. Вяч. Смьшляев в статье «На новых путях. О некоторых театральных терминах»⁵ дает определение шести этапам развития театра, а именно: старому театру, буржуазному театру, пролетарскому театру, массовому театру, массовому празднеству и массовому зрелищу.

Старый театр «носит несомненную печать художественности, т.е. обладает способностью через данную форму искусства <...> передавать

⁴ См.: Коржихина. 1997; Золотницкий. 1976.

⁵ Смьшляев. 1920. № 50. С. 4-5.

зрителям творческие предчувствия, возбуждает их активность в определенном направлении»⁶. Этому виду театра, как и остальным четырем, противопоставляется буржуазный театр, который «является средством эксплуатации и наживы»⁷. Зритель в подобном театре является потребителем театрального товара. Старый театр предшествует буржуазному театру. И если старый театр является примером позитивного театрального опыта, то буржуазный театр, безусловно, пример негативного опыта. Пролетарский театр, по мнению Вяч. Смышляева, – это «старый театр, развивающийся при нормальных условиях, предоставленных ему победой рабочего класса»⁸. Завершающим звеном цепочки «старый театр – пролетарский театр» является массовый, или социалистический театр. Весь трудовой народ становится в таком театре творческим коллективом. Массовое празднество и массовое зрелище – промежуточные этапы развития театра, отдельные проявления грядущего социалистического театра. Современным Вяч. Смышляеву является этап пролетарского театра и отдельно стоящие массовые празднества и массовые зрелища.

Точка зрения Вяч. Смышляева близка точке зрения Пролеткульта, за несколькими исключениями, а именно: пролеткультовцы не признавали преемственности театральной традиции и ставили знак равенства между старым и буржуазным театром. П.М. Керженцев писал, что «буржуазный театр, даже в лучших своих формах и видах, для нас может быть только любопытным музеем и ничем больше»⁹. Столь радикальная точка зрения Керженцева и всего Пролеткульта в отношении старых дореволюционных театров вынудила Луначарского проводить так называемую охранительную политику в области театра, которая заключалась в создании в составе ТЕО НКП секции Государственных театров, подчиненной напрямую наркомун просвещения. В число государственных театров входили Большой театр, Малый театр, Мариинский театр, МХАТ со всеми студиями, Детский театр, Камерный театр и некоторые другие.

Еще одним радикальным предложением Пролеткульта была жесткая политика национализации театров. И А.В. Луначарский, и ТЕО НКП, во главе которого стояла О.Д. Каменева, были против такой радикальной политики. В докладе, посвященном этому вопросу, Каменева подчеркивает, что, проводя национализацию, театр «можно либо разрушить, <...> либо искалечить»¹⁰. Луначарский предлагает свой проект

⁶ Там же. С. 4.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Керженцев. 1920. № 48. С. 4.

¹⁰ ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 13. Л. 3.

объединения и национализации театрального дела. Ключевым моментом проекта является разделение театров на автономные и неавтономные. К автономным относятся «театры, культурная ценность которых признается бесспорной и которые находятся в руках зарекомендовавших себя и устойчивых коллективов»¹¹. К категории неавтономных театров относятся, соответственно, все остальные театры. Неавтономные театры обязаны выполнять все распоряжения специально созданного для этого Центротейтра¹², в то время как автономные подчиняются напрямую наркому просвещения.

26 августа 1919 года СНК РСФСР издает декрет об объединении театрального дела, в основу которого был положен проект Луначарского. Декрет провозглашает национализацию всего театрального имущества, которое переходило в собственность Центротейтра и передавалось в «пользование художественным коллективам, имеющим или желающим иметь театр, и артистическим труппам на определенных началах»¹³. Государственные театры по-прежнему имели особый статус: они подчинялись не Центротейтру, а наркому просвещения.

Важной проблемой, как для старого, так и для нового театра, являлся репертуар. Новый репертуар практически отсутствовал, и театры вынуждены были ставить дореволюционные пьесы. Для отбора пригодных к постановке дореволюционных пьес Луначарский создает в составе ТЕО НКП репертуарную секцию. В обязанности секции входило также составление репертуарных списков рекомендованных пьес, в которых разграничивался репертуар государственных и рабоче-крестьянских театров¹⁴. Необходимо отметить, что функции, которые выполняла репертуарная секция ТЕО НКП, впоследствии были закреплены за Главным управлением по контролю за зрелищами и репертуаром (Главреперткомом), созданным в 1923 г. При учете этого обстоятельства начало театральной цензуры следует относить к 1918 г., а не к 1923 г., как считается в историографии¹⁵.

Проблема репертуара была также связана с восприятием современных пьес рабоче-крестьянской аудиторией. А.В. Луначарский в статье «Именем пролетариата»¹⁶ пишет, что рабочие и крестьяне не понимают современных пьес и просят заменить их пьесами Н.В. Гоголя и

¹¹ Луначарский. 1919. № 170. С. 4.

¹² Там же.

¹³ СУ РСФСР. 1919. № 44. Ст. 440.

¹⁴ ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 6. Л. 1.

¹⁵ См.: Блюм. 1994; Горяева. 2009.

¹⁶ Луначарский. 1919. № 50. С. 3-4.

А.Н. Островского¹⁷. В дальнейшем появятся специальные комиссии, например, Комиссия по изучению зрителя при театральной секции Государственной академии художественных наук, задачей которых будет изучение восприятия различных спектаклей новой публикой. Но такие комиссии появятся только в 1922 г., а в 1919–1920 гг., отвечая на запросы публики, театры, в том числе и самодеятельные, будут ставить произведения классического репертуара, который окажется более доступным для новой аудитории, чем революционные и агитационные пьесы современных авторов.

А.В. Луначарский и П.М. Керженцев выстраивают две различные схемы развития театрального искусства. Луначарский подчеркивает необходимость искоренения художественной безграмотности среди пролетариата путем его знакомства с достижениями старого театра. Старый театр должен заложить прочный фундамент, на котором можно будет строить новый социалистический театр, и только в этом случае новое искусство будет понятно широкой рабоче-крестьянской аудитории. Керженцев рассматривает ситуацию в обратном порядке: первоначально пролетариат должен построить свой собственный, новый социалистический театр, и «только через десять – двадцать лет, в период мирного социалистического строительства»¹⁸ рабочие и крестьяне сумеют оценить достижения старого театра.

На очередной конференции по вопросам художественной жизни, которая состоялась в Москве в 1919 г., ни точка зрения Луначарского, ни точка зрения Керженцева не получила единогласной поддержки. Резолюция конференции соединяла в себе обе точки зрения: «Пролетариат создает свое искусство не только путем критического изучения классических образцов прошлого, но и путем революционного идеологического разрыва с духом буржуазной культуры»¹⁹. Таким образом, дискуссия практически зашла в тупик, т.к. ни одна из точек зрения на развитие театра в Советской России не была принята как основополагающая: государственные театры находились под опекой Луначарского, Керженцев претворял свои идеи в жизни в рамках театральных студий Пролеткульта. Две театральные линии – линия профессионального театра и самодеятельного театра – по-прежнему не имели точек пересечения.

В октябре 1919 г. А.В. Луначарский назначает на должность заведующего ТEO НКП Вс.Э. Мейерхольда. По мнению, Ш. Фицпатрик,

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Керженцев*. 1919. № 50. С. 2-3.

¹⁹ Конференция по вопросам художественной жизни Москвы. 1919. № 58. С. 4.

Луначарский пошел на этот стратегический шаг, чтобы, с одной стороны, удовлетворить требования пролеткультовцев, а с другой стороны, чтобы обезопасить государственные театры²⁰. Но доктрина «Театрального октября», выдвинутая Мейерхольдом, противоречила ожиданиям Луначарского. В доктрине провозглашается полная национализация театров, ликвидация государственных театров, введение пьес революционного репертуара в театры, борьба против фальшивой идеологии и развитие театральной техники актера»²¹.

Кроме того, Вс.Э. Мейерхольд объявляет курс на милитаризацию театров²², которая привносит в театральную политику военный дискурс: театральный фронт, гражданская война в театре и т.д. Мейерхольд считал, что театр не может быть аполитичным, на него оказывает влияние среда, в которой он существует, следовательно, если страна находится в состоянии гражданской войны, то такая же гражданская война ведется и в стенах театров²³.

Будучи заведующим ТEO НКП, Мейерхольд создает свой театр – театр РСФСР 1-й, – в котором он осуществляет постановку по пьесе Э. Верхарна «Зори». Необходимо отметить, что это произведение было одним из наиболее обсуждаемых в тот период. Объясняется это, прежде всего, скудностью репертуара, который мог бы отвечать запросам революционного времени, о чем говорилось ранее. Мейерхольд писал о пьесе «Зори» еще в дореволюционных статьях, например, в статье «Театр (к истории и технике)»²⁴ он подчеркивает, что «новый театр вырастает из литературы» и эта новая литература уже появилась: «Ибсен, «Зори» Верхарна, «Земля» Брюсова, «Тантал» Вяч. Иванова»²⁵.

П.М. Керженцев в книге «Творческий театр»²⁶ подчеркивает, что «Зори» являются подлинно революционным произведением и постановка этой пьесы в театре, безусловно, потребует введения новых театральных приемов²⁷. Во-первых, он настаивает на уничтожении рампы, которая отделяет зал от сцены. Во-вторых, предлагает активно вовлекать зрителей в сценическое действие, и, в-третьих, говорит о введении коллективных выступлений, таких как хоровые элементы.

²⁰ Fitzpatrick. 2002. P. 150.

²¹ Театральный Октябрь. 1919. 27 окт. С. 2.

²² Мейерхольд. 1921. № 23. С. 3.

²³ О современном театре (из речи Вс.Э. Мейерхольда). 1919. № 70. С. 11-12.

²⁴ Мейерхольд. 1908. С. 9-40.

²⁵ Там же. С. 150-151.

²⁶ Керженцев. 1918.

²⁷ Там же. С. 66-67.

В.М. Бебутов и Вс.Э. Мейерхольд в статье, освещающей планы постановки «Зорь», указывают на необходимость отказа от «столь уродливого явления»²⁸, как рампа, и призывают отказаться от декораций в пользу плакатов и пустой сценической площадки. Упразднение рампы представляется авторам не только как технический акт, но и как акт эстетический, создающий новый театр. В упрек П.М. Керженцеву, на которого есть прямая ссылка в тексте, – «...как это казалось тов. Керженцеву, когда он писал свою книжку “Творческий театр”»²⁹, – ставится непонимание эстетического смысла упразднения рампы.

Спектакль «Зори» становится воплощением доктрины Театрального октября на сцене: текст пьесы был осовременен; отсутствовали рампа, декорации, костюмы, занавес как элементы старого театра; в спектакль вводились большие массовые сцены и др. Н.К. Крупская высказалась против такой трактовки произведения: «Надо восстановить текст Верхарна!»³⁰ Статья Крупской была опубликована в «Правде» – центральном печатном органе страны, что, по сути, определяло отношение государственного аппарата как к этому спектаклю, так и ко всей театральной концепции Вс.Э. Мейерхольда.

Против Театрального Октября выступает и А.В. Луначарский. В феврале 1921 г., после очередной реорганизации структуры Наркомпроса, ТЕО НКП упраздняется, вместо него появляется театральный отдел Главполитпросвета (ТЕО ГПП)³¹, и Вс.Э. Мейерхольд более не занимает государственных должностей. Театр окончательно переходит из разряда развлекательных учреждений в разряд учреждений образовательных и воспитательных, как это предполагал П.М. Керженцев³².

Деятельность Пролеткульта подвергалась критике со стороны партийного руководства еще раньше – в декабре 1920 года. После публикации 1 декабря 1920 года в «Правде» письма ЦК РКП(б) «О Пролеткультах»³³, в котором резко критикуется идейная платформа Пролеткульта, деятельность этой организации, как отмечает Н.Ю. Адрианова³⁴, идет на спад. На первый план выходят, по утверждению А. Аймермахера³⁵, политико-образовательные задачи.

²⁸ Мейерхольд. 1968. С. 16.

²⁹ Там же.

³⁰ Крупская. 1920. С. 3.

³¹ ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 1231. Л. 20.

³² Керженцев. 1918. С. 14.

³³ О пролеткультах. 1920. С. 1.

³⁴ Адрианова. 2008. С. 61.

³⁵ Аймермахер. 1998. С. 49.

Показательной является характеристика точки зрения Пролеткульта, приведенная в докладе Е. Просветова «Проблема организационного театра», прочитанном 1 марта 1922 года: «Пролеткульт отказался от официального закрепления за собой каких бы то ни было театральных течений и этим косвенно как бы декларировал свою лояльность в отношении ко всем театральным направлениям»³⁶.

Таким образом, вмешательство ЦК РКП(б) положило конец противоборству Наркомпроса и Пролеткульта в театральной сфере. Пролеткульт стал одним из отделов Наркомпроса, а ТЕО стал подчиняться Главполитпросвету, руководимому Н.К. Крупской. Сама же дискуссия о театре утихла лишь на время. В начале 1920-х годов она приобретает новое преломление в плоскости обсуждения спектаклей различных театров. Но в этом витке споров отсутствует институциональный компонент, который был характерен именно для дискуссии 1918–1920 гг.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники:

- Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ) Ф. 2306. Оп. 24. Д. 6. Л. 1.
 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 1231. Л. 20.
 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 6. Л. 1.
 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 24. Д. 13. Л. 3.
 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) Ф. 1230. Оп. 1. Д. 371. Л. 1.
 Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства (СУ РСФСР). 1918. № 68. Ст. 740.
 СУ РСФСР. 1919. № 44. Ст. 440
Керженцев П.М. Буржуазное наследие // Вестник театра. 1919. № 50. С. 2-3.
Керженцев П.М. Дискуссия и полемика. Театральный музей // Вестник театра. № 48. 1920. С. 4.
Керженцев В. Революция и театр. М.: Денница, 1918. 63 с.
Керженцев В. Творческий театр. Пути социалистического театра. М.; Пг.: Книга, 1918.
 Конференция по вопросам художественной жизни Москвы // Вестник театра. 1919. № 58. С. 4.
Крупская Н.К. Постановка «Зорь» Верхарна // Правда. 1920. 10 ноября. С. 3.
Луначарский А.В. Идеализм и материализм. Культура буржуазная и пролетарская. Пг.: Путь к знанию, 1923. 140 с.
Луначарский А.В. Именем пролетариата // Вестник театра. 1919. № 50. С. 3-4.
Луначарский А.В. Театра и искусство. Проект тов. Луначарского // Известия. 3 авг. 1919. С. 4.
Мейерхольд Вс.Э. К постановке «Зорь» в первом театре РСФСР // Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 2. С. 16.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 1230. Оп. 1. Д. 371. Л. 1.

Мейерхольд Вс.Э. Милитаризация московских театров и Всерабис // Известия. 1921. № 23. 3 февр. С. 3.

Мейерхольд Вс.Э. Театр (к истории и технике) // О театре. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 9-40.

О пролеткультах // Правда. № 278. 1 дек. 1920. С. 1.

О современном театре (из речи Вс.Э. Мейерхольда) // Вестник театра. 1919. № 70. С. 11-12.

Смышляев Вяч. На новых путях. О некоторых театральных терминах // Вестник театра. 1920. № 50. С. 4-5.

Театральный Октябрь. // Известия. 1919. 27 окт. С. 2.

Литература:

Адрианова Н.Ю. Концепция «пролетарской культуры» и монументальная лениниана как отражение идеологических установок в обществе в первые годы советской власти (1917–1927). М.: Триада-Фарм, 2008. 142 с.

Аймермахер А. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932 гг. М.: АИРО-XX, 1998. 205 с.

Блюм А.В. За кулисами «Министерства правды»: тайная история советской цензуры, 1917–1929. СПб.: Гуманит. агентство «Акад. проект», 1994. 319 с.

Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР, 1917-1991. М.: РОССПЭН, 2009. 405 с.

Золотницкий Д.И. Зори театрального октября. Л.: Ленингр. Отд. Изд-ва «Искусство», 1976. 372 с.

Коржихина Т.П. Извольте быть благонадежны! М.: РГГУ, 1997. 372 с.

Fitzpatrick Sh. The Commissariat of Enlightenment: Soviet organization of the arts under Lunacharsky, Oct. 1917-1921. Cambridge : Cambridge univ. press, 2002. 380 p.

Гайдук Владислава Леонидовна, аспирант кафедры социальной истории факультета истории НИУ «Высшая школа экономики»; vgaiduk@hse.ru