

федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение  
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

На правах рукописи

КИБАРДИН Артем Александрович

ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ  
ПЕТРОГРАДА 1919–1920-го годов:  
СТАНОВЛЕНИЕ РЕЖИССУРЫ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения  
Кумукова Джамиля Дмитриевна

Санкт-Петербург — 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ МАССОВЫЕ ЗРЕЛИЩА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА (КОНЕЦ XVIII — НАЧАЛО XX ВЕКА) .....</b>	<b>17</b>
1.1. Театрализованные представления Франции, Англии, США и Германии...	19
1.2. Модель пролетарского революционного представления.....	55
1.3. Изучение театрализованных представлений.....	79
<b>ГЛАВА 2. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ КРАСНОЙ АРМИИ (1919–1920-й).....</b>	<b>88</b>
2.1. «Свержение самодержавия» и «Третий Интернационал» Н. Г. Виноградова .....	92
2.2. «Кровавое Воскресенье» М. Я. Аплетина .....	129
2.3. «Меч мира» А. И. Пиотровского .....	137
<b>ГЛАВА 3. ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПЕТРОГРАДА (1920-й) .....</b>	<b>159</b>
3.1. «Мистерия освобожденного труда» Ю. П. Анненкова .....	160
3.2. «К мировой Коммуне» К. А. Марджанова .....	179
3.3. «Взятие Зимнего дворца» Н. Н. Евреинова.....	199
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>222</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>228</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ИЛЛЮСТРАЦИИ .....</b>	<b>243</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 2. СЦЕНАРИИ И НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ.....</b>	<b>271</b>
Приложение 2.1. Реконструкция сценария инсценировки «Свержение самодержавия», состоявшейся 16 марта 1919 года .....	271
Приложение 2.2. Сценарий театрализованного представления «Кровавое воскресенье» М. Я. Аплетина .....	282
Приложение 2.3. Инсценировка «Освобожденный труд» П. А. Арского .....	289
Приложение 2.4. Архивные материалы «К мировой Коммуне» .....	293
Приложение 2.5. Архивные материалы «Взятие Зимнего дворца» .....	299

## ВВЕДЕНИЕ<sup>1</sup>

В диссертации исследуется агитационное искусство петроградских театрализованных представлений 1919 и 1920 годов. На материале камерных постановок Театрально-драматургической мастерской Красной Армии и масштабных площадных представлений рассматривается становление драматургических и организационно-постановочных принципов, повлиявших на развитие режиссуры театрализованных представлений и праздников в СССР и России.

Массовые представления — одна из наиболее ярких и стремительно развивающихся сфер современного зрелищного искусства. Ежегодно в больших и малых городах России устраиваются театрализованные представления, посвященные историческим юбилеям, памятным датам и культовым личностям. В столичных городах и центрах федеральных округов организуются масштабные церемонии открытия и закрытия Универсиад, Олимпийских игр, водные феерии и пиротехнические шоу на воде, представления на площадях и в государственных концертных залах, притягивающие внимание тысяч зрителей и телезрителей. Сегодня не вызывает сомнения, что умение создать массовое зрелище (для большого числа зрителей и с участием коллективного героя) составляет суть профессии режиссера, который вместе с традиционными театральными приемами применяет метод постановки массовых зрелищ, формирование которого в отечественной истории началось более ста лет назад.

**Актуальность исследования.** В диссертации определяется значение петроградских театрализованных представлений 1919–1920-го годов в процессе становления режиссуры массовых зрелищ. Представленная работа позволяет рассмотреть формирование уникального творческого метода создания массовых зрелищ, его самобытность и влияние на современное сцениче-

---

<sup>1</sup> Во введении используются выводы и результаты научной работы, выполненной автором диссертации лично, которые были опубликованы в статье: Кибардин А. А. Театрализованные представления Петрограда 1919-1920 годов: методы изучения массовых зрелищ // Художественная культура. 2020. № 2. С. 25–52.

ское искусство. Впервые реконструируемые представления столетней давности обнаруживают прообраз современного перформативного искусства, получившего значительное развитие в XXI веке. Обращение к истокам режиссуры массовых зрелищ позволяет установить авторство постановочных приемов, используемых в современном театральном искусстве. Полученные результаты могут стать основой для прояснения белых пятен в истории театра XX века, а также могут быть использованы в сценической практике и образовательных курсах профильных дисциплин по соответствующим направлениям и специальностям<sup>2</sup>.

Одно из главных открытий эпохи рубежа веков — рождение режиссерского театра — определило принципиально новый тип сценического искусства. Хронологические рамки эстетического слома совпали с периодом общественно-политического переустройства, в корне изменившего мировоззрение общества. В России после революции 1917 года перед искусством были поставлены новые задачи, что нашло отражение в официальных программах Пролеткульта — «Творческом театре» П. М. Керженцева и «Театральном Октябре» В. Э. Мейерхольда. В это же время возникает интерес к массовому искусству, с помощью которого процесс перехода к новым идеологическим и эстетическим принципам шел эффективнее. К площадным зрелищным формам обращаются руководители красноармейских театральных кружков, крупные петроградские режиссеры и художники. Они предлагают свои методы воплощения революционных представлений в замкнутых пространствах и на городских площадях. Деятельность этих режиссеров-реформаторов задала вектор в развитии режиссуры массовых зрелищ на много десятилетий вперед.

Великая французская революция (1789–1794) породила принципиально новый тип зрелищ — революционное массовое празднество, в котором идео-

---

<sup>2</sup> Программы среднего профессионального образования: специальность 51.02.02 «Социально-культурная деятельность (по видам). Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений»; Программы высшего образования по направлениям подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» (бакалавриат), 51.04.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» (магистратура).

логическая составляющая становилась доминантой в эстетической системе. Все выразительные возможности представления были направлены на легитимизацию политического строя. Сформированная в трудах французских просветителей XVIII века концепция массового зрелища воплотилась в масштабных театрализованных празднествах на площадях и улицах Парижа: «Празднество Федерации» (1790), «Церемония перенесения останков Вольтера» (1791), «Праздник Федерации» (1793), «Торжество Разума» (1793), «Праздник Верховного существа» (1794). Благодаря деятелям искусств Франции массовые зрелища постепенно обретают сюжетно-композиционную структуру, аллегорическую систему образов. Осмысленная и частично реализованная во французских революционных празднествах идея синтеза искусств получила развитие в революционных зрелищах на площадях Петрограда.

В 1919 году в Петрограде была образована уникальная лаборатория по подготовке массового политического зрелища — Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии<sup>3</sup>. Просуществовав один год, с марта 1919 года по март 1920 года, Мастерская оказала значительное влияние на становление формы массового театрализованного представления как такового. В Мастерской В. Э. Мейерхольд организовал «ряд блестящих лекций о театре, заново решавших проблему Театра Красной Армии, — и провел практические работы с красноармейцами, резко повлиявшие на стиль постановок»<sup>4</sup>. Представления «Свержение самодержавия», «Третий Интернационал», «Кровавое Воскресенье» и «Меч мира» разыгрывались как на специализированных сценических площадках (Оперный театр Народного дома, цирк Чинизелли), так и на открытых площадях и парках Петрограда, фронтах Гражданской войны — под руководством М. Я. Аппетина, Н. Н. Бахтина, Н. Г. Виноградова-Мамонта, Г. И. Гидони, А. И. Пиотровского, С. Э. Радло-

<sup>3</sup> См.: Шульпин А. П. Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии // Любительское художественное творчество в России XX века: словарь. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 432–434.

<sup>4</sup> Отзыв Н. Г. Виноградова-Мамонта о работе В. Э. Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3238. Л. 1.

ва, Н. А. Щербакова и др.

Сложившиеся в этот период эстетика политического представления, или «театра коллективного героя»<sup>5</sup>, специфическое пространственно-декорационное оформление, способы актерской игры и музыкальное решение нашли отражение в последующих, ставших всемирно известными петроградских зрелищах 1920 года: «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца». Над постановками работали именитые театральные режиссеры, композиторы, живописцы, поэты, актеры, среди которых: Н. И. Альтман, М. Ф. Андреева, Ю. П. Анненков, Г. И. Варлих, И. Г. Гришашвили, М. В. Добужинский, Н. Н. Евреинов, А. Р. Кугель, К. А. Марджанов, С. Д. Масловская, А. И. Пиотровский, Н. В. Петров, С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, Д. З. Темкин, В. А. Щуко и др. Подчиняя исторические архитектурные ансамбли Петрограда художественному замыслу, искусство массовых представлений вырывалось на улицы и площади, являя собой одну из форм русского театрального авангарда.

**Степень разработанности темы исследования.** Исследуемые представления («Свержение самодержавия», «Третий Интернационал», «Кровавое воскресенье», «Меч мира», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне» и «Взятие Зимнего дворца») в разной степени освещены в работах историков театра, искусствоведов и культурологов<sup>6</sup>. Ряд представлений из приведенного списка еще не становились объектом театроведческого исследования. Первая попытка описать массовый праздник была осуществлена Театральной лабораторией Государственного института истории искусств (ныне РИИИ) в Ленинграде в ноябре 1924 года. Первыми исследователями

---

<sup>5</sup> Понятие «театр коллективного героя» введено А. Р. Кугелем в Записке к проекту театра Пролеткульта в 1920 году. Оригинал находится в Отделе рукописей Института русской литературы РАН в г. Санкт-Петербург. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

<sup>6</sup> В этом списке отсутствуют представления «Гибель Коммуны» (1920) Г. И. Гидони, «Блокада России» (1920) С. Э. Радлова и «В красносельских лагерях» (1920) А. И. Пиотровского, которые остались неосвещенными по разным причинам, раскрываемым в диссертации.

стали А. А. Гвоздев<sup>7</sup> и А. И. Пиотровский<sup>8</sup>. Гвоздев рассматривал не только хронику петроградских массовых праздников, но и вписывал это явление русского авангарда в традицию западноевропейского театра. Пиотровский (и как участник, и как ученый) анализировал организационные и художественные приемы массовых представлений в их последовательности.

В 1931 году выходит в свет работа «Государственный агитационный театр в Ленинграде»<sup>9</sup>, в которой рассматривается первая массовая постановка «Свержение самодержавия» Театрально-драматургической мастерской Красной Армии. В этом же году была опубликована работа «Празднества революции» (дополненное издание) советского литературоведа и театроведа, ученого секретаря Пушкинского дома О. В. Цехновицера<sup>10</sup>. На нескольких страницах Цехновицер дает краткую историю петроградских представлений 1919–1920 годов, упоминая постановки «Свержение самодержавия», «Кровавое воскресенье», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне» и «Взятие Зимнего дворца». Важным в этой работе является замечание о влиянии постановочных принципов петроградских зрелищ на эстетику последующих представлений в городах СССР. В это же время, в начале 1930-х годов, активно появляются работы исследователей декорационного оформления массовых празднеств<sup>11</sup>. Эти работы объединяет понимание, что именно

---

<sup>7</sup> Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 3; Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. Массовые празднества // История советского театра: Очерки развития / Гос. акад. искусствознания. Л.: Ленгилхл, 1933. С. 269.

<sup>8</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества // Зеленая птичка. Пг.: Петрополис, 1922. С. 151; Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 55.

<sup>9</sup> Булгаков А. С., Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде 1918–1930 гг. М., Л.: Academia, 1931. 196 с.

<sup>10</sup> Цехновицер О. В. Празднества революции. Л.: Прибой, 1931. С. 8.

<sup>11</sup> См.: Гуцин А. С. Изо-искусство в массовых празднествах и демонстрациях. М.: Худож. изд. акц. о-во АХР, 1930. 76 с.; Гуцин А. С. Оформление массовых празднеств за 15 лет диктатуры пролетариата. М.; Л.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1932. 33 с.; Рюмин Е. Н. Массовые празднества. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. 79 с.; Щукин Ю. П., Магидсон А. С. Оформление массовых празднеств и демонстраций. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1932. 74 с.; Кузнецова А. Д., Щукин Ю. П., Магидсон А. С. Оформление города в дни революционных празднеств. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1932. 140 с. и др.

в первых постановках петроградских зрелищ «лежит зародыш массовых форм художественной практики будущего социалистического театра»<sup>12</sup>.

В 1960-е годы возрождается интерес к изучению театрализованных представлений в связи с 50-летием советской власти. В 1968 году выходит очередной том издания «Советский театр. Документы и материалы», в котором представлена история театра 1917–1921 годов. Один из разделов был посвящен массовым празднествам 1920 года (составители Е. Д. Володарская и Ш. Ш. Богатырев)<sup>13</sup>. Впервые на русском языке были опубликованы отрывки из книг И. Ольбрахта и Б. Шмерала — очевидцев постановок «Мистерия освобожденного труда», «Блокада России», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца».

В 1978 году была опубликована работа А. И. Мазаева, сотрудника московского Института истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания), «Праздник как социально-художественное явление». Мазаев рассматривает праздник как социально-эстетический феномен, выявляя категории «праздничного времени», «праздничного мироощущения» и «праздничной свободы». Последний аспект становится генеральной линией исследования, позволяющей Мазаеву провести сравнительный анализ театрализованных празднеств различных эпох, в том числе и петроградского периода<sup>14</sup>.

В 1999 году на кафедре русской истории СПбГУ А. Н. Кислицына защитила кандидатскую диссертацию «Массовые праздники в Петрограде в 1917–1922 гг. История организации и проведения» под руководством исследователя художественного оформления Ленинграда в дни празднеств О. В. Немиро<sup>15</sup>. В диссертации рассматриваются не только организованные петроградские зрелища 1920 года, но и стихийные празднества 1917–

---

<sup>12</sup> Гуцин А. С. Оформление массовых празднеств. С. 24.

<sup>13</sup> Володарская Е. Д. Массовые празднества // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. Л.: Искусство, 1968. С. 263.

<sup>14</sup> Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М.: Наука, 1978. 392 с.

<sup>15</sup> Немиро О. В. Праздничный город: Искусство оформления праздников. История и современность. Л.: Художник РСФСР, 1987. 230 с.



1918 годов в историческом и социально-политическом аспектах<sup>16</sup>.

В 2010 году была опубликована работа Т. С. Джуровой<sup>17</sup>, в которой изучается творчество Н. Н. Евреинова, в частности, концепция театральности в трех аспектах: теория, драматургия, режиссура. Исследование построено на материале постановок Старинного театра и Театра на Офицерской, инсценировке «Взятие Зимнего дворца» и драматургических опытах Евреинова.

В 2012 году в Российском институте истории искусств был опубликован сборник по материалам научной конференции «Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения» (составитель Т. С. Джурова). В этом сборнике содержатся материалы петербургских театроведов, рассматривающих инсценировку «Взятие Зимнего дворца». В статье В. И. Максимова это представление анализируется как мистериальное действо, как реализация евреиновской идеальной модели «театра как такового». По мнению ученого, Евреинов творил миф о революции по эстетическим законам. Этот миф, «вошедший во все учебники истории»<sup>18</sup>, вытеснил реальные события 1917 года. Мистериальный характер постановки заключался в способе существования участников спектакля на площади, во вновь проигранной по законам мифотворчества ситуации, в расположении зрителей между сценическими площадками, в центральном событии — штурме Зимнего дворца. Максимов рассматривает это явление и в контексте европейского театра, осмысляя параллельные поиски в режиссуре массовых зрелищ (А. Арто, Ж. Копо).

В статье Джуровой представлена реконструкция инсценировки «Взятия» — «грандиозного зрелища “на века”»<sup>19</sup>. Джурова анализирует режиссуру Евреинова в контексте его деятельности в «Старинном театре» (1907–

---

<sup>16</sup> Кислицына А. Н. Массовые праздники в Петрограде в 1917–1922 гг. История организации и проведения: дис. ... канд. истор. наук: 07.00.02. СПб., 1999. 135 с.

<sup>17</sup> Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб.: СПбГАТИ, 2010. 160 с.

<sup>18</sup> Максимов В. И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения: Материалы науч. конф. 16 февраля 2009 г. / Сост. Т. С. Джурова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 36.

<sup>19</sup> Джурова Т. С. «Взятие Зимнего дворца»: реконструкция или театрализация действительности? // Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения: Материалы науч. конф. 16 февраля 2009 г. / Сост. Т. С. Джурова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 49.

1908, 1911–1912), а само представление — в контексте трех предшествовавших «Взятию» театрализованных петроградских зрелищ, выявляет черты футуризма и экспрессионизма<sup>20</sup>.

В 2016 году вышла в свет работа И. М. Чубарова<sup>21</sup>, в одной из глав-экскурсов которой рассматривается теория Евреинова и ее претворение во «Взятии». В концепции Чубарова постановка Евреинова — «предтеча художественных перформансов 1960–1990-х годов» и, своего рода, определенный «индикатор свободы», символизирующий возможность народа «не просто потреблять искусство, но и создавать его, активно участвовать в истории, т. е. одновременно быть и ее субъектом, и ее объектом»<sup>22</sup>.

В 2017 году в Цюрихе силами профессора филологии Цюрихского университета С. Зассе, немецкого куратора и теоретика медиа-искусств И. Арнс, доктора философии И. М. Чубарова была организована выставка «Взятие Зимнего дворца. История как театр» при поддержке ассоциации медиа-искусств Дортмунда и выставочного дома «Gessnerallee Zürich». Ученые пришли к выводу, что сначала Евреинов, повинаясь закону больших масштабов и величин, создает именно театральный вымысел — альтернативную реальность, принявшую «романтические формы “символических” ритуальных утопий», а затем уже «вырванные фразы из контекста художественного произведения»<sup>23</sup> становятся жестким идеологическим инструментом, растиражированным в подобных постановках по всей стране. Под редакцией указанных ученых также вышла книга «Николай Евреинов. Взятие Зимнего дворца»<sup>24</sup>, в которой собраны исторические и исследовательские тексты.

В 2020 году к этому историческому периоду обращается А. Ф. Некры-

---

<sup>20</sup> Там же. С. 46.

<sup>21</sup> Чубаров И. М. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: Высшая Школа Экономики, 2016. 215 с.

<sup>22</sup> Там же. С. 89.

<sup>23</sup> Буренина-Петрова О., Охримовская М. «Взятие Зимнего дворца» показали в Цюрихе // SCHWINGEN.NET: Искусство. Швейцария для всех. 2017. URL: <http://schwingen.net/vzjatie-zimnego-dvorca-pokazali-v-cju/> (дата обращения: 10.01.2019).

<sup>24</sup> Arns I., Chubarov I., Sasse S., eds. N. Evreinov and others. The Storming of the Winter Palace / Transl. B. Heise, D. Riff, and J. L. Schnee. Zurich: Diaphanes, 2016. 320 p.

лова<sup>25</sup>. Она рассматривает влияние идей Вяч. Иванова на организацию петроградских зрелищ, выявляет причины расхождения режиссерских замыслов и сценического претворения. В статье Некрылова определяет эстетические концепции и художественные принципы петроградских зрелищ, применяя не только театроведческие методы, но и методы этнографии, отталкиваясь от зрительской рецепции, возможности восприятия и осознания зрелища городским зрителем начала XX века.

В диссертации рассматриваются следующие источники:

- философско-эстетические работы<sup>26</sup>, в которых сформулированы художественные концепции массовых зрелищ;
- историко-теоретические исследования<sup>27</sup>, посвященные французским революционным празднествам 1790–1794 годов;
- историко-теоретические и практико-методологические работы<sup>28</sup>, написанные режиссерами и очевидцами петроградских театрализованных представлений 1919–1920-го годов;
- зарубежные исследования о массовых зрелищах, впервые переведенные на русский язык автором диссертации<sup>29</sup>;

---

<sup>25</sup> Некрылова А. Ф. Соборность и зрелища: Петроградские театрализованные представления 1920-х годов // Загадки модернизма: Вячеслав Иванов. Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism: Материалы XI Международной конференции «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem. May 5–6, 2019 / Отв. ред. Н. Сегал-Рудник. М.: Водолей, 2021. С. 659–686.

<sup>26</sup> Труды Р. Вагнера, Вольтера, Ж.-Л. Д’Аламбера, Ж.-Л. Давида, Д. Дидро, Вяч. Иванова, П. М. Керженцева, Ф. Ницше, Р. Роллана, Ж.-Ж. Руссо, Г. Фукса.

<sup>27</sup> Сочинения Н. П. Борецкого-Бергфельда, К. Н. Державина, Н. Н. Калитиной, А. А. Матвеевой-Леман, К. Огюстена и Л. Насса, М. Озуф, А. Олара, Р. Пельше, Н. К. Пушновой, Ж. Тьерсо, А. Эмбер и др.

<sup>28</sup> Труды Ю. П. Анненкова, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, А. А. Гвоздева, Н. Н. Евреинова, Н. П. Извекова, А. Р. Кугеля, А. В. Луначарского, К. А. Марджанова, В. Э. Мейерхольда, А. Г. Мовшенсона, Н. В. Петрова, А. И. Пиотровского, С. Э. Радлова, В. В. Шимановского, В. Б. Шкловского и др.

<sup>29</sup> Linwood T. The technique of pageantry. New York: A. S. Barnes and Company, 1921. 168 p.; Dowd L. D. Pageant-master of the Republic Jacques-Louis David and the French Revolution. Nebraska: University of Nebraska Studies, 1948. 205 p.; Von Geldern J. Bolshevik Festivals, 1917–1920. Berkeley: University of California Press, 1993. 342 p.; Leach R. Revolutionary theatre. London and New York: Routledge, 1994. 245 p.

- театроведческие, культурологические и исторические работы<sup>30</sup>, посвященные истории русского театра начала XX века;
- мемуары и очерки из периодической печати<sup>31</sup>, написанные организаторами, режиссерами петроградских представлений и их современниками;
- практико-методологические работы по режиссуре театрализованных представлений и праздников, написанные во второй половине XX века.

Последнюю группу источников составили архивные документы. В кабинете рукописей Российского института истории искусств находится фонд Гвоздева, который представляет важную научную значимость для изучения темы<sup>32</sup>. В библиотеке Российского института истории искусств сохранился экземпляр сценария массового представления «Меч Мира» Пиотровского<sup>33</sup> (1921), еще не становившийся предметом специального исследовательского внимания. В диссертационной работе используются фонды Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб)<sup>34</sup>, Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ)<sup>35</sup>, Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-

---

<sup>30</sup> Исследования А. А. Аникста, А. А. Ароновой, Ю. Грачевой, Э. Н. Гугушвили, Т. С. Джуровой, Д. И. Золотницкого, А. Н. Кислицыной, К. Кларк, Д. Д. Кумуковой, Т. В. Ланиной, С. А. Лимановой, А. И. Мазаева, В. И. Максимова, А. Ф. Некрыловой, О. В. Немиро, Л. С. Овэс, А. Е. Парниса, Н. В. Песочинского, М. Рольфа, А. Ю. Ряпосова, Н. В. Сиповской, Е. А. Слесаря, Г. А. Степановой, Г. В. Титовой. А. В. Февральского и др.

<sup>31</sup> Воспоминания М. Ф. Андреевой, Ю. П. Анненкова, Н. Г. Виноградова-Мамонта, А. С. Грипича, К. Н. Державина, Н. Н. Евреинова, Е. А. Зноско-Боровского, С. Козакевича, Е. Кузнецова, П. Куделли, Л. В. Никулина, И. Ольбрахта, Б. Шмерала, М. Я. Аплетина, Н. И. Альтмана; Фонд газет РНБ. «Вестник театра» за 1919 и 1920 гг.; «Жизнь искусства» за 1919 и 1920 гг.; «Петроградская правда» за 1919 и 1920 гг.; «Известия Петроградского совета рабочих и красноармейцев» за 1919 и 1920 гг.; «Боевая правда» за 1919 и 1920 гг.; «Красная газета» за 1919 и 1920 гг.; «Красный милиционер» за 1919–1920 гг. и др.

<sup>32</sup> Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31. Ед. хр. 157. (А. А. Гвоздев).

<sup>33</sup> Пиотровский А. И. Меч мира // Праздничное зрелище. Пг.: Полит.-просвет. упр. Петрогр. воен. окр., 1921. 31 с.

<sup>34</sup> ЦГАЛИ. Ф. 30. Петроградское (ленинградское) театральное управление политико-просветительского отдела 1918–1925 гг.; Ф. 82. РИИИ (со дня основания); Ф. 260. Управление ленинградских государственных театров Наркомпроса РСФСР (1917–1937).

<sup>35</sup> РГАЛИ. Ф. 982. Н. Н. Евреинов; Ф. 998. В. Э. Мейерхольд; Ф. 2264. Д. А. Щеглов; Ф. 2437. А. В. Февральский; Ф. 2542. Н. Г. Виноградов-Мамонт; Ф. 2580. Э. Ф. Ципельзон; Ф. 2618. Ю. П. Анненков и др.

Петербурга (ЦГАКФФД СПб)<sup>36</sup>, Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД)<sup>37</sup>, Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ)<sup>38</sup>, отдела рукописей и редких книг Российской национальной библиотеки (ОР РНБ)<sup>39</sup>, отдела рукописей Пушкинского дома (ОР ИРЛИ РАН)<sup>40</sup>.

К изучению петроградских представлений 1919–1920-го годов обращаются ученые различных гуманитарных дисциплин. Философы и филологи, искусствоведы и культурологи, этнографы и историки осмысливают явления художественного и революционного быта, помещая их в различные контексты и применяя соответствующие дисциплинарной традиции методы. Теоретики и практики театра утверждают, что петроградский опыт режиссеров — фундаментальный этап в формировании режиссуры театрализованных представлений, повлиявший на профессионализацию массовых зрелищ советского и постсоветского периода<sup>41</sup>. Эта гипотеза требует доказательств — анализа конкретных постановочных принципов и эстетических взаимовлияний.

**Объектом исследования** являются театрализованные представления Петрограда 1919 и 1920 годов. **На материале** инсценировок Театрально-драматургической мастерской Красной Армии и самостоятельных площадных зрелищ исследуются и формулируются постановочные принципы массовых представлений, что и является **предметом исследования**.

**Цель** исследования заключается в определении художественного метода режиссуры массовых представлений.

---

<sup>36</sup> ЦГАКФФД. Гр. 27853; Гр. 3257.

<sup>37</sup> РГАКФД. Кинодокументы по истории Петрограда 1919 и 1920 гг.; Альбом № 553 «Октябрь». Фотоочерк по истории Великой Октябрьской революции под редакцией Н. Н. Глебова-Путиловского.

<sup>38</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Отдел агитации и пропаганды ЦК ВКП(б); Ф. 489. Второй конгресс Коминтерна.

<sup>39</sup> Отдел рукописей РНБ. Ф. 625. С. Э. Радлов; Ф. 1028. К. Н. Державин; Ф. 1126. Н. И. Альтман.

<sup>40</sup> Отдел рукописей ИРЛИ РАН. Ф. 686. А. Р. Кугель.

<sup>41</sup> См.: Аль Д. Н. Основы драматургии: Учеб. пособие. СПб.: СПбГУКИ, 2011. С. 90; Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. СПб.: Нестор-История, 2017. С. 17; Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений: Учебник. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. С. 98.

**Задачи исследования:**

- рассмотреть отечественные и зарубежные театрализованные представления конца XVIII — начала XX века в общественно-историческом контексте, выявить основополагающие характеристики их жанровой природы;
- определить степень влияния французских массовых зрелищ на образную систему петроградских представлений 1919 и 1920 годов;
- реконструировать важные для развития режиссерского театра массовые представления Петрограда 1920-х годов;
- определить место каждой постановки в истории русского театра и в развитии режиссуры массовых представлений;
- определить творческий метод Театрально-драматургической мастерской Красной Армии.

**Научная новизна** исследования. В работе впервые проводится реконструкция театрализованных петроградских представлений 1919 и 1920 годов (от «Свержения самодержавия» до «Взятия Зимнего дворца»). Все семь постановок рассматриваются комплексно, как некий цикл грандиозных действий революционной тематики. На основе анализа сценического текста перечисленных зрелищ выявляются общие для всего цикла постановочные принципы и их эволюция, что в конечном итоге, позволяет сформулировать художественный метод режиссуры масштабного театрального представления. Подобное исследование режиссерского метода, осуществляемое в контексте развития театра массовых форм первых десятилетий XX века, до настоящего времени не предпринималось.

В научный обиход отечественного театроведения вводится новая источниковая база; в том числе неопубликованные материалы о петроградских театрализованных зрелищах, среди которых воспоминание режиссера А. Г. Грипича о постановке «Свержение самодержавия» Виноградова-Мамонта (1919), отзыв Виноградова-Мамонта о работе Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии, замечания Мейерхольда

о режиссерском методе и сценографии массовых представлений, рукописи Н. В. Петрова, сценарии массовых зрелищ, эскизы и фотоматериалы.

**Теоретическая и практическая значимость работы.** *Теоретические* результаты исследования позволяют обобщить и систематизировать знания о петроградских революционных представлениях, определить сформировавшийся в этот период режиссерский метод, обозначить периодизацию его становления. *Практические* результаты и выводы исследования могут быть использованы в курсах лекций и семинаров следующих дисциплин: «История русского театра XX века», «История театрализованных представлений и праздников», «Теория режиссуры», «Режиссура театрализованных представлений и праздников», «Основы драматургии театрализованных представлений и праздников», «Сценарное мастерство» и «Сценарная композиция», «Сценография массового праздника» и «Техника сцены», «Режиссерские концепции XX века», «Методология изучения массовых представлений». Результаты исследования могут быть использованы в изучении истории Петербурга, сценографии, теории перформативного искусства.

**Методология и методы исследования.** Исследование носит историко-теоретический характер и опирается на классические методы ленинградской (гвоздевской) школы театроведения, формальной школы литературоведения, метод исторической реконструкции спектакля, разработанный немецким филологом и историком театра Максом Германом.

**Положения, выносимые на защиту:**

- режиссерская эстетика В. Э. Мейерхольда рассматривается как оказавшая влияние на становление формы театрализованных зрелищ;
- деятельность Театрально-драматургической мастерской Красной Армии (1919–1920) представляется определившей основные постановочные принципы для дальнейшей сценической практики в создании масштабных революционных действий;
- развитие постановочных принципов Мастерской в более поздних петроградских массовых представлениях («Мистерия освобожденного тру-

да», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца») трактуется как становление художественного режиссерского метода.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность работы обеспечивается обширной источниковедческой базой и архивными материалами, вводимыми в научный оборот. Диссертация поэтапно обсуждалась на секторе театра Российского института истории искусств. Диссертационные материалы стали основой шести научных публикаций. По материалам диссертации были прочитаны доклады на Научно-практической англоязычной конференции аспирантов Зубовского института (Российский институт истории искусств, 2019); Международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» (Государственный институт искусствознания, 2019, 2020). Один из разделов диссертации был удостоен III премии на VI Всероссийском конкурсе молодых ученых в области культуры и искусства (2019), проводимом Министерством культуры Российской Федерации. На основе исследования автором диссертации были прочитаны публичные лекции для студентов кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского государственного института культуры и отделения «Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений» Ленинградского областного колледжа культуры и искусств (2020–2022). Автором диссертации разработан курс лекций «История советских театрализованных представлений».

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, содержащих по три параграфа, заключения, списка литературы и приложений. Приложение состоит из двух частей: в первой дан иллюстративный материал исследуемых представлений, во второй — реконструкция постановки «Свержение самодержавия» по повести Н. Г. Виноградова-Мамонта, а также неопубликованные фрагменты сценариев «Кровавое воскресенье», «К мировой Коммуне», воспоминание Н. Н. Евреинова о «Взятии Зимнего дворца» с данными об эволюции замысла и постановочных принципов, указанием имен, составивших режиссерскую группу.



## **Глава 1. Театрализованные массовые зрелища: теоретические концепции и художественная практика (конец XVIII — начало XX века)**

В 1926 году в первом выпуске Временника отдела истории и теории театра ГИИИ А. А. Гвоздев публикует программную статью «О смене театральных систем». Рассматривая иконографию европейского театра Нового времени, руководитель сектора театра ГИИИ выделяет два типа сценической площадки — «сцену-коробку», возникшую «в обстановке придворных празднеств аристократического общества Италии эпохи Возрождения»<sup>42</sup>, и «ярмарочные подмостки», на которых несколько актеров увеселяют толпу зрителей. И в том, и в другом случае перед нами, по мнению Гвоздева, театр с его характерными элементами — сценой, актерами и зрителями. Однако это театр двух разных систем. Под введенным им понятием подразумевается «соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии»<sup>43</sup>. Систему театра, строящуюся на ярмарочных подмостках, Гвоздев определяет как «театр народный»<sup>44</sup>.

На протяжении многовековой истории театра происходит процесс развития форм народного театра. К нему относятся и массовые театрализованные празднества под открытым небом, которые в определенные исторические периоды достигают расцвета и становятся центром культурной жизни многих народов. Эти синтетические зрелища, использующие выразительные средства разных видов искусств, стремятся принарядить «Жизнь в праздничные одежды» (выражение Н. Евреинова) и дать ей художественную интерпретацию. Как замечает А. Г. Образцова, «искусство театра синтетично по своей природе. Однако возникают исторические ситуации, когда идеи синтеза словно бы впервые, хотя на ином культурном уровне, начинают настойчиво, тревожно волновать деятелей сцены, вызывая острые споры, порождая

---

<sup>42</sup> Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Временник отдела истории и теории театра. Л.: Academia, 1926. С. 7.

<sup>43</sup> Там же. С. 9.

<sup>44</sup> Там же.

разнообразные, подчас самого крайнего характера эксперименты. Как правило, это происходит в кризисные эпохи, когда энергия, направленная к синтезу, пронизывает одновременно все виды творчества или по крайней мере большинство из них, когда искусству вновь надо определить свое отношение к жизни и обществу. Именно тогда формируются новые жанры и виды художественной деятельности, а каждому искусству в отдельности надлежит максимально полно выразить свою особую эстетическую сущность»<sup>45</sup>.

К такому синтетическому эксперименту, родившемуся в кризисную для страны эпоху, относятся театрализованные представления Петрограда 1919–1920 годов — одна из знаменательных страниц русского авангарда. Вбирая в себя достижения разных искусств, под руководством профессиональных режиссеров, композиторов и художников явление массовых представлений на два года захватывает городские площади и архитектурные строения Петрограда. С каждым новым представлением режиссеры расширяли художественные возможности театрализации и предлагали зрителю новый образный подход в осмыслении революционных событий. Сформированный в эпоху режиссерского театра художественный язык театрализованного представления как формы массового, агитационно-политического действия повлиял на эстетику последующих зрелищных практик в сфере массовых действий не только в нашей стране, но и за рубежом. Равно как отразились в них предшествующие зарубежные и отечественные опыты конца XVIII — начала XX века, их образная система и принципы организации.

Устроители петроградских представлений, теоретики и практики театра, неоднократно подчеркивали преемственность эстетических принципов французских революционных торжеств 1790–1794 годов<sup>46</sup>. Создавая свои

---

<sup>45</sup> Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1984. С. 3.

<sup>46</sup> Глава Петроградского Пролеткульта — Алексей Иванович Маширов-Самобытник в 1918 году на Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций призывал обратиться к опыту французских просветителей, упоминая Дидро, Вольтера, Д'Аламбера, Гольбаха и других. О влиянии эстетики французских празднеств говорили исследователи А. А. Гвоздев, А. И. Пиотровский и др. См.: Гвоз-

масштабные постановки, спустя более 120 лет, они пытались систематизировать французский опыт, установить присущие ему жанровые характеристики, использовать найденные постановочные приемы в советском искусстве.

В 1920 году А. В. Луначарский говорит о необходимости развития народных празднеств, практически реконструируя французские представления: «Во время самих шествий не только движущиеся массы должны явиться увлекательным зрелищем для неподвижных масс на тротуарах, на балконах, на окнах, но и обратно. Сады, улицы должны быть разнообразным зрелищем для движущихся масс путем соответственно декорированного устройства арок и т. п.»<sup>47</sup>. Народный комиссар Просвещения отмечал разделение празднеств на шествие, предполагающее «движение масс к какому-то единому центру»<sup>48</sup>, и центральное действие, носящее грандиозный, торжественный, символический характер. Просветительская модель революционного празднества становится первым эстетическим ориентиром для теоретиков и практиков театра, стоявших у истоков образования новых зрелищных форм в Петрограде в 1919–1920 гг. С целью выявления именно петроградских постановочных принципов в период становления режиссерского театра в России в первой главе приводится исторический обзор зарубежных и отечественных массовых зрелищ, начиная с французских революционных торжеств, и рассматриваются философско-эстетические взгляды на это явление теоретиков и практиков театра конца XVIII — начала XX века.

### **1.1. Театрализованные представления Франции, Англии, США и Германии**

Торжества Великой французской революции 1790–1794 годов сегодня представляются классическим примером революционного празднества, уст-

---

дев А. А., Пиотровский А. И. Массовые празднества // История советского театра: Очерки развития. Л.: Ленгилх, 1933. С. 269; Мазаев А. И. Празднества Французской революции 1789–1793 годов // Эстетико-культурологические смыслы праздника. М.: ГИИ, 2009. С. 17–54; Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. М.: ГМИ, 1933. С. 48–199.

<sup>47</sup> Луначарский А. В. О народных празднествах // Вестник театра. 1920. № 62. С. 4–5.

<sup>48</sup> Там же.

ремленного к обновлению мира под лозунгом «свободы, равенства и братства»<sup>49</sup>. Пышные, грандиозные действия на площадях и улицах революционного Парижа привлекали взор многочисленных зрителей, являясь национальным зрелищем, посвященным важным государственным событиям, памятным датам и рассчитанным на многочисленную зрительскую аудиторию. Зрелищность как категория, «определяющая степень выразительности сценических средств в их визуально-вербальном комплексе»<sup>50</sup>, становится важной составляющей при рассмотрении революционных празднеств в искусствоведческом дискурсе.

Стремление показать, что революция несет свободу и равенство всему миру, определило масштаб представлений. Грандиозный замысел требовал включения городского пространства и принципиально новых постановочных приемов. Траектории движения участников пролегали через места, исторически знаковые для революционной летописи. Первые организаторы массовых представлений стремились вызвать у зрителя благородные чувства, составляющие «украшение человеческой жизни»<sup>51</sup>. Лучшие образцы французских массовых празднеств XVIII века повлияли на дальнейшее развитие формы театрализованного представления. В разное время над ними трудились деятели различных искусств: живописец Жак-Луи Давид, композиторы Франсуа-Жозеф Госсек и Мегюль Этьен, поэт Андре Шенье, балетмейстер Пьер Гардель и др.

Однако сама теория массовых зрелищ сложилась в полемике просветителей XVIII века. Наиболее подробно форма массовых празднеств рассматривается в работах Жан-Жака Руссо (1712–1778). Исследование социально-политического устройства государства Руссо осуществил в трех сочинениях

---

<sup>49</sup> Впервые национальный девиз Французской республики «Свобода, Равенство, Братство» появляется в речи М. Робеспьера «Об организации национальной гвардии» (1790).

<sup>50</sup> Кумукова Д. Д. Зрелищность // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Выпуск III. СПб.: РИИИ, 2015. С. 73.

<sup>51</sup> Робеспьер М. Об отношении религиозных и моральных идей к республиканским принципам и о национальных праздниках // Робеспьер М. Избранные произведения. М.: Наука, 1965. Т. 3. С. 177.

— «Рассуждении о науках и искусствах» (1750), «Рассуждении о происхождении неравенства среди людей» (1754) и «Общественном договоре» (1762). Основополагающей в этих трактатах является идея «естественного человека», оказавшая влияние на формирование концепции массового зрелища.

Руссо считает, что истинную природу человека определяет «естественное состояние»<sup>52</sup>, которое в условиях цивилизации скрыто под наслоением ложных умствований и предрассудков. Человек, или дикарь, каким его представляет себе философ, в «естественном состоянии» не был ни зол, ни добр, не имел ни пороков, ни доблестей. Он не был злым, потому что еще не знал, что значит быть добрым. Именно спокойствие страстей и неведение порока мешают людям «в “естественном состоянии” делать зло»<sup>53</sup>. В «естественном состоянии», следуя Руссо, человек слепо отдается гуманистическому порыву.

Идиллия человека и природы разрушилась с приходом цивилизации. Руссо противопоставляет дикаря цивилизованному человеку, считая, что общественные условия и отношения, с присущим им неравенством, разрушают человеческую природу. Рассматривая историю развития общества от первобытного строя до высокой цивилизации, Руссо пытается доказать, что растущий уровень культуры приводит к упадку нравов. Науки и искусства прививают человеку изнеженность и нелюбовь к труду, подавляют в людях «чувство той исконной свободы, для которой они, казалось бы, рождены»<sup>54</sup>. Они заставляют людей любить свое «рабское состояние», превращая их в «цивилизованные народы»<sup>55</sup>. Если необходимость воздвигла троны, то науки и искусства, по мнению Руссо, их укрепили.

Теория «естественного человека», представляющая собой учение о

---

<sup>52</sup> Руссо не был автором идеи «естественного состояния». Гипотезу «естественного состояния» (*status naturalis*), за которой последовала идея о «гражданском состоянии» (*status civilis*), в XVII веке развивали английский философ-материалист Томас Гоббс и нидерландский философ-рационалист Бенедикт Спиноза.

<sup>53</sup> Руссо Ж.-Ж. Рассуждение, получившее премию Дижонской Академии в 1750 году по вопросу, предложенному этой же Академией: «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов народа?» // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М.: Наука, 1969. С. 12.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Руссо Ж.-Ж. Рассуждение «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов народа?». С. 12.

взаимодействии личности, природы и цивилизации, стала основополагающей в философии эпохи Просвещения. Разумная, свободная и гуманная личность рассматривается в ее отношении к природе. Человек ценен не титулами, не общественным положением, а своими духовными, моральными качествами. Руссо считает, что подлинного возрождения человека следует ожидать не в результате научных и технических достижений, а вследствие открытия себя заново, поскольку такое открытие «естественного состояния» положит начало радикальному преобразованию политического и морального организма. По мнению Руссо, «у нас есть физики, геометры, химики, астрономы, поэты, музыканты, художники — у нас нет больше граждан»<sup>56</sup>. Для того чтобы в государстве нового типа, основанном на социальном равенстве, воспитать граждан, необходимо создать зрелища, формирующие понятия «гражданственность» и «патриотизм» благодаря визуально-вербальному комплексу выразительных средств режиссуры.

В седьмом томе крупнейшего справочного издания XVIII века — «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел» (1757) — один из его редакторов, французский философ Жан Лерон Д'Аламбер, публикует статью «Женева», в которой размышляет об устройстве театральных представлений в этом городе. Театральные представления, по мнению Д'Аламбера, «формировали бы вкус граждан, придавали бы им тонкость мысли, изящество чувств, которые очень трудно приобрести без их помощи»<sup>57</sup>. Как отмечает А.А. Аникст, статья Д'Аламбера выражала общую точку зрения просветителей, которые считали театр «одним из важнейших средств воспитания общественной нравственности»<sup>58</sup>.

Годом позже, в 1758, Руссо публикует «Письмо к Д'Аламберу о зрелищах». В этом письме (фактически обширной театроведческой статье) Руссо

---

<sup>56</sup> Руссо Ж.-Ж. Рассуждение «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов народа?». С. 26.

<sup>57</sup> Д'Аламбер Ж. Л. Женева // История в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. С. 231.

<sup>58</sup> Аникст А. А. Взгляды Жан-Жака Руссо на драму и театр // Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. С. 394.

последовательно говорит о вредном воздействии современного театра и одновременно формулирует концепцию народного площадного празднества.

Руссо считает, что в Женеве не разрешают представления из-за неблагоприятного влияния на молодежь труппы комедиантов, которые популяризировали «страсть к украшениям, мотовство и распутство»<sup>59</sup>. Идеолог просвещения не верит в способность театра оказывать влияние на чувства и нравы. По его мнению, театр в состоянии лишь следовать им и украшать их, он вреден сам по себе и не согласуется с моралью. Руссо отмечает превалирование гедонистической функции театра: зрителю приятны зрелища, которые потакают его склонностям. Эти зрелища не меняют природу человека, а лишь обслуживают его потребности. Так, народ суровый и жестокий требует зрелищ, которые полны насилия и убийств; народ изнеженный — музыки и танцев; народ легкомысленный — смеха и шуток. «А нужны были бы такие [зрелища. — *А.К.*], которые бы их [людей. — *А.К.*] умеряли»<sup>60</sup>. Для воспитания крестьян, ремесленников, беднейших слоев населения в духе гражданской самоотверженности необходима иная направленность искусства: театральное зрелище должно укреплять «национальный характер», усиливать «естественные склонности» и придавать «большую энергию всем страстям»<sup>61</sup>.

В письме к Д'Аламберу Руссо опирается на опыт античности. Древние представления способны воспитать человека просвещенного, их можно считать общественно-полезными, согласующимися с моралью. Сам театр, изобретенный древними греками, внутри себя заключал религиозное начало. К актерам относились с уважением и почтением, почти как к жрецам, познавшим тайны бытия. По мнению философа, они являлись не столько лицедеями, которые «изображали небылицы, сколько образованными гражданами,

---

<sup>59</sup> Руссо Ж.-Ж. Письмо к Д'Аламберу о зрелищах // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 1. С. 78.

<sup>60</sup> Там же. С. 76–77.

<sup>61</sup> Там же. С. 77.

которые представляли перед соотечественниками историю страны»<sup>62</sup>. Сюжеты для пьес брались из «сокровищницы национальных древностей»<sup>63</sup> — античной мифологии.

За образец идеального празднества, угодного жителям Женевы, Руссо избирает зрелища Лакедемона. По мнению просветителя, спартанские представления необходимо воссоздать в XVIII веке, так как они устраивались «без пышности, без роскоши, без всяких приготовлений»<sup>64</sup>. Зрелища Лакедемона были проникнуты «скрытым очарованием патриотизма, делавшего их столь привлекательными, они были полны какого-то воинственного духа, который пристал людям свободным»<sup>65</sup>. Устраиваемые под открытым небом, перед лицом всего народа, древние представления повествовали о победах и триумфах — событиях, способных «вызвать в греках пламенное стремление к первенству, усилить в сердцах их жажду подвигов и славы»<sup>66</sup>. В них проявлялось стремление подвигом актуализировать свою сопричастность полису. Таким образом, содержательной основой спартанского зрелища становилась история страны как миф, отвечающий определенным моральным установкам, воспитывающий мужество и стремление к подвигу. Главным в зрелищах являлось торжество индивидуальной воли во имя общественных требований.

В упомянутом письме Руссо приводит фрагмент из «Древних обычаев спартанцев» Плутарха<sup>67</sup>, в котором описываются три хора с участниками определенного возраста (старцы, мужи, мальчики). Руссо акцентирует внимание на хоровой структуре античных зрелищ, отражающей сопричастность происходящему зрителем всех поколений.

Формируя концепцию народного, национального зрелища, Руссо одновременно безжалостно критикует современный французский театр, в котором отсутствует идея сопричастности поколений; его сюжеты не отражают сло-

---

<sup>62</sup> Руссо Ж.-Ж. Письмо к Д'Аламберу о зрелищах. С. 176.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> Там же. С. 176.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Там же. С. 168.

<sup>67</sup> Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 3 т. М.: АН СССР, 1961. Т. 1. С. 63–72.



жившуюся в обществе ситуацию и, наоборот, пагубно влияют на него. В романе «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), в одном из писем героя Сен-Прё к Юлии, автор дает развернутый анализ театрального искусства Франции середины XVIII века. Театр, по его мнению, — место, «где по большей части лишь ведутся изящные беседы, а не представляется жизнь общества»<sup>68</sup>. В письме Руссо анализирует современный театральный процесс, который развивался главным образом в трех театрах: Комеди Франсез, Комеди Итальянн и Королевской музыкальной академии (или Опере): «на двух показываются какие-то загадочные существа, а именно: арлекины, паяцы, скарамуши — на одном, и боги, черти, волшебники — на другом. А на третьем представляют и бессмертные пьесы, которые мы читали с таким удовольствием, и более современные, которые время от времени появляются на сцене. Эти пьесы в большинстве своем трагедии, но трогают они мало, пускай в них порою проглядывает безыскусственность чувства и правдиво передаются движения человеческого сердца, но они не дают представления о самобытных нравах того народа, который они развлекают»<sup>69</sup>.

Руссо поднимает проблему национального и народного в современном театре. По его мнению, предмет подражания современного спектакля — кулуарные разговоры, которые ведутся в сотнях парижских гостиных. Однако в городе проживает «пятьсот-шестьсот тысяч душ, о которых даже нет речи на сцене»<sup>70</sup>, а в спектаклях никак не отражаются национальная самобытность французов, их нравы и традиции: «Представляют только вельмож в платье, расшитом золотом, — остальное показывать разучились. Можно подумать, что Франция населена одними графами да шевалье; чем хуже, чем беднее живет народ, тем с большим блеском и великолепием изображается картина народной жизни...»<sup>71</sup>.

Необходимо не только реформировать театральный искусствов, но и пе-

---

<sup>68</sup> Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 2. С. 205–206.

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Там же.

<sup>71</sup> Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. С. 205–206.

ревоспитать самого зрителя, переориентировать его, а сам театр вернуть народу, сделать его одним из средств воспитания и просвещения. Руссо отрицает классицистскую эстетику в театре: многословие, пустословие, бездействие, иллюзорность, которая перестала быть иллюзорной. За множеством технических решений и машинерий, манерностью актерской игры, которая не позволяла актеру «воплотиться в свой персонаж»<sup>72</sup>, скрылась одна из главных задач театра — воспитание «естественного человека» посредством показа эстетических и нравственных образцов.

Таким образом, философ переосмысляет предназначение театра, его общественные и эстетические функции в формировании личности, его статус в социально-культурной жизни страны и выдвигает свою концепцию обновления театра. Новые зрелища — это национальные и народные представления, не скованные параметрами сцены-коробки, разыгрывающиеся на площадях и улицах, на лоне природы, вовлекающие в свое действие большое число зрителей и отражающие их интересы подобно античному зрелищу. Прославляющие свободу и естественность представления должны отражать современное состояние жизни.

Однако не все просветители-современники были согласны с радикальной точкой зрения Руссо. Вольтер в письмах к Дени Дидро возмущается: «меня сердит Руссо, ополчаясь против комедии после того, как он сам писал комедии»<sup>73</sup>. В своих теоретических работах, соотнося трагедию в понимании античных и современных авторов, Вольтер дает характеристику хору как элементу драматического действия, описывая его функции и правила применения в драматургии. У древних авторов хор заполнял промежутки между действиями, не покидая оркестры. Это, по мнению Вольтера, «создавало немало неудобств: хор то рассказывал о произошедшем в предыдущих действиях, что было утомительным повторением, то предупреждал о том, что должно было случиться в следующих актах; последнее лишало зрителя удо-

<sup>72</sup> Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. С. 205–206.

<sup>73</sup> Вольтер. Письмо к Дидро, 16 ноября 1758 г. // Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1974. С. 321.

вольствия внезапности. Наконец, хор говорил о чем-либо, вовсе чуждом сюжету, и, следовательно, вызывал скуку»<sup>74</sup>. Замечание Вольтера относится к театру эллинистической поры, когда хор действительно выполнял роль вставного номера. В классический же период античности, например, в «Орестее» Эсхила, хор представлен настоящим действующим лицом. Вольтер же, создавая собственную трагедию, превращает хор «в персонажа, который появляется в ряду других действующих лиц и иногда присутствует на сцене безмолвно, ради того только, чтобы сообщить больший интерес действию и большую пышность зрелищу»<sup>75</sup>. Необходимо приложить немало труда, чтобы сообщить действию хора «правдоподобие, которого неизменно требует искусство театра»<sup>76</sup>. Вольтер приходит к выводу, что введение хора уместно там, где он необходим для украшения зрелища, где в сюжетах «речь идет о благе целого народа»<sup>77</sup>.

Критикуя концепцию Руссо о массовых представлениях, Вольтер сам отмечает ограниченность современной театральной сцены и во многом повторяет идеи Руссо. Он отмечает, что пространство для драматического действия должно быть весьма обширным, новый театр «должен быть устроен так, чтобы действующее лицо, появляясь перед зрителями, могло при этом в случае надобности оставаться невидимым для других действующих лиц, <...> он должен поражать своим видом, ибо всегда надо прежде всего прельщать взор. Он должен допускать самое пышное и величественное зрелище. Все зрители должны равным образом хорошо видеть и слышать, какое бы место они не занимали. Разве можно достигнуть этого при тесной сцене, где толпятся молодые люди, едва оставляя актерам площадку шириной в десять футов?»<sup>78</sup>.

Таким образом, предлагая концепции реформирования театра, просветители сходились в идее, что необходимо усовершенствовать сценическое

---

<sup>74</sup> Вольтер. Предисловия к драмам // Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. С. 56.

<sup>75</sup> Там же. С. 57.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Вольтер. Предисловия к драмам. С. 112.

пространство и само понимание драматического действия. Этот процесс касается и массовых форм театрального искусства. Предложенная Руссо просветительская концепция народного представления находит свое претворение в революционных зрелищах Франции 1790-1794 годов: **«Празднество Федерации»** (1790), **«Церемония перенесения останков Вольтера»** (1791), **«Праздник Федерации»** (1793), **«Праздник Верховного существа»** (1794) и др. Масштабные зрелища в аксиологическом аспекте явились маркерами ценностей, пропагандируемых в новом государстве.

В театрализованных представлениях прославлялись исторические события, героические подвиги революционеров; местом действия празднеств становились улицы, поля и площади, украшенные скульптурами и временными архитектурными строениями. Революционное зрелище, как его мыслил Руссо, должно было быть общественно-полезным, нацеленным на воспитание зрителя. Массовые зрелища выполняли идеологические задачи — сотворение нового мифа, легитимизацию республиканского политического строя и воспитание граждан. В массовых празднествах проигрывались модели поведения человека в новом государстве, возникали такие мифологемы, как «Верхнее Существо», «Свобода», «Федерация», «Истина», «Героизм», которые решали те же дидактические задачи, что и аллегорические персонажи «Милосердие», «Справедливость», «Истина», «Мир» и «Мудрость» в средневековых мистериях и моралите. Эти утилитарные задачи напрямую влияли на эстетику массовых зрелищ, расширяя художественное пространство представлений и выразительные возможности различных видов искусств.

Среди задач, стоящих перед организаторами торжеств, возникает еще одна — попытаться декодировать революционную реальность для самих участников и дать ей художественную интерпретацию. По мнению Н. П. Борецкого-Бергфельда, «взятие Бастилии, бегство короля, суд над ним, а затем казнь и провозглашение республики явились теми этапами, на которых фиксирова-

лась политическая и гражданская свобода французского народа»<sup>79</sup>. Иными словами, история Великой французской революции становилась фабулой представлений, подобно мифу в античном театре. Сюжет же составляли отдельные события в зависимости от темы празднества и чтимой даты. Общий ход французской революции в празднествах не воссоздавался, он был известен зрителям. Театрализации подчинялись ключевые события из истории либо современности, которые выстраивались для зрителя по определенным правилам демонстрации (принятие Конституции, поклонение Разуму, признание Верховного Существа). Отдельный сюжет каждого революционного празднества дополнял общую летопись революции.

Центральным местом действия французских революционных празднеств являлось Марсово поле (фр. *Champ de Mars*) — площадь в западной части Парижа на левом берегу Сены, между рекой и военным училищем (**Рис. 1**). Обширная территория была названа так в честь бога войны Марса. Решение о создании Марсова поля принял Людовик XV в 1751 году. Именно здесь 14 июля 1790 года была торжественно принесена присяга первой французской конституции на «**Празднестве Федерации**» — первом национальном зрелище, посвященном годовщине взятия Бастилии.

Прологом к главному действию на Марсовом поле в 1790 году, по мнению исследователя Ж. Тьерсо, стала развернувшаяся накануне церемония в Соборе Парижской Богоматери, где была разыграна иеродрама Марка Антуана Дезожье «**Взятие Бастилии**»<sup>80</sup>. Местом действия первого революци-

---

<sup>79</sup> Борецкий-Бергфельд. Н. П. Политическая роль французского театра во время революции 1789 г. // Современный мир. 1907. № 5. С. 264.

<sup>80</sup> Специально написанная под впечатлением от революционных событий драматическая пьеса духовного содержания основывалась на цитатах из Священного Писания, стихах и музыке, сочиненных Дезожье. Фабулой к иеродраме явились события Священного Писания, а сюжетом — взятие Бастилии, которое было воспето на стихи из Нового и Ветхого Заветов, с участием актеров театра *Monsieur*, Итальянской и Французской трупп. Среди действующих лиц празднества представлен хор, изображающий народ, в котором отдельная партия отведена женщинам, и персонифицированный герой — Гражданин, обозначающийся в тексте корифеем. Дезожье включает в свой литературный текст на французском языке библейские мотивы спасения отечества на латинском языке. Этот прием помогает вписать события «Взятия Бастилии» в архетипический сюжет Священного Писания — освобождение угнетенного народа. В ремарках к иеродраме содержатся указания орке-

онного празднества становится храм, поскольку в зрелищных искусствах Нового времени все еще сильна традиция средневекового религиозного театра. При этом устоявшаяся форма церковного театра дополняется элементами реальной жизни — революционными событиями.

Главное действие празднества развернулось на следующий день, 14 июля 1790 года, в годовщину взятия Бастилии, на Марсовом поле (**Рис. 2**). Парижане, по словам историков, в кратчайшие сроки соорудили амфитеатр. Этот процесс запечатлен на анонимных гравюрах того периода. На них отчетливо видно, с каким энтузиазмом на совершенно ровном поле возникают насыпные рвы, трибуны, трехсводчатая триумфальная арка и элементы амфитеатра (**Рис. 3-4**). Согласно концепции Руссо, свободные граждане объединяются в общем труде и воздвигают античные постройки без крыши для массовых зрелищ на лоне природы. Тем самым они уже вовлекаются в проектирование зрелища, коллективная творческая деятельность отражает их общие интересы.

На гравюре неизвестного автора «14 июля 1790 года» представлена сцена празднества «Шествие делегатов департамента». Каждый элемент декорационного оформления пронумерован и подписан художником (**Рис. 5**). Доминантой сценографического оформления является колоссальных размеров Алтарь Отечества, основанием которому служил квадратный постамент. Углы обозначались треножниками в античном духе, внутри которых пылал огонь. На нижних сторонах квадратного постамента были расположены античные барельефы и надписи: «Народ», «Законы», «Отечество» и «Конституция». Скульптурой и барельефами была украшена трехсводчатая триумфальная арка, через которую осуществлялся вход на арену, подобно древнеримским церемониям торжественного въезда победителей.

За насыпным амфитеатром волнистой линией виднеются деревья, а перед ним — перекинутый через Сену плашкоутный мост, по которому на ме-

---

стру, который должен был исполнять воинствующую музыку, изображать гром пушек, создавать иллюзию звучания труб, зовущих народ в атаку. См.: Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. М.: Государственное музыкальное изд-во, 1933. С. 28.

сто празднования стекались делегаты, представители департаментов и простые жители после четырехчасового шествия по городу. Вокруг алтаря расположилось духовенство, военный оркестр под управлением Ф.-Ж. Госсека и триста барабанщиков. Талейран-Перигор, епископ Отёнский, и депутат Национального собрания Лафайет вели службу, в которой присягали депутаты, солдаты и король Людовик XVI. Гремели пушки и звучала торжественная музыка Госсека. Народ пел и танцевал, водил хороводы вокруг Алтаря, исполняя национальные танцы бурре и фарандолы.

На другой гравюре с полотна «Всеобщая Федерация французов на Марсовом поле 14 июля 1790 года» Шарль Моне тщательно изобразил парад регулярных войск, состоящий из 50 000 человек со своими флагами. В руках у служителей департаментов 86 полотен из белой тафты, украшенные дубовыми листьями и носящие в центре название своего департамента (**Рис. 6**). Изображения узнаваемых знаков департаментов с их названиями составили эмблему как неотъемлемый элемент французских революционных зрелищ.

Перед зданием Военного училища возвышалась задрапированная светлыми, голубыми, белыми и красными тканями трибуна для членов Национального собрания и королевской семьи. В этом же цветовом решении празднества были выполнены драпировки остальных трибун, костюмы оркестрантов, национальных гвардейцев, полотна департаментов. Эти цвета в 1794 году составили государственный флаг Франции.

Все внимание живописца сосредоточено на центральной сценической площадке — Алтаре Отечества. Со всех сторон он окружен делегатами, представителями различных сословий, оркестрантами. Их, в свою очередь, замыкают трибуны зрителей. Всех пришедших в конечном счете обрамляет сама природа, элементы которой были включены в общую декорацию. Место действия — сад, подобно образу библейского сада, только естественного, в духе Просвещения. По мнению Н. Н. Калитиной, «эта тенденция со временем

будет усиливаться, свидетельствуя об углублении руссоистских влияний»<sup>81</sup>. Масштаб развернувшегося зрелища запечатлен на гравюре «Федерация на Марсовом поле» Жана-Луи Приера (Рис. 7).

Исследователи отмечают, что не все удалось в первом представлении. В этот день шел дождь, превративший арену Марсова поля в грязную лужу, по которой с девяти утра до десяти вечера двигался парад участников праздника. Тучи, дождь и пасмурная погода запечатлены на всех гравюрах, изображающих этот день. От монотонности сценического действия, его однообразия и невозможности динамичного развития многие с отвращением наблюдали за происходящим, потому что все зрелище было организовано по законам пространственных, статичных искусств — архитектуры и скульптуры. Король отказался покинуть трибуну, чтобы идти по грязи к Алтарю Отечества и присягать вместе с Лафайетом. Епископ Талейран, хотя и являлся священником с 1779 года и епископом Отёнским с 1788 года, по замечаниям исследователей, «не очень хорошо знал католический обряд, говорил мессу смущенно»<sup>82</sup>.

Итак, уже в первом опыте создания революционного зрелища намечаются тенденции, характеризующие все остальные празднества этой эпохи. Из всех пространственных искусств в сценографическом оформлении доминировала архитектура. Она задавала строгие, монументальные рамки для революционного зрелища, выступала конституирующим началом, внутри которого происходили свои праздники и истинно народное единение, полное «братского воодушевления»<sup>83</sup>. Стилизация античных мотивов выражалась в скульптуре и барельефах. Строгость цветового решения, эмблематизм, геометрическая стройность расположения актеров и зрителей, зеркальность и

---

<sup>81</sup> Калитина Н. Н. О празднествах эпохи Великой французской революции // От старого порядка к революции. Межвузовский сборник / Под ред. проф. В. Г. Ревуненкова. Л.: ЛГУ, 1988. С. 166.

<sup>82</sup> Durpat A. La Federation de 1790, fete patriotique de la Nation française // Dupuy P. La Fete de la Federation. Publications des universites de Rouen et du Havre, 2012. P. 152.

<sup>83</sup> Роллан Р. Народный театр // Роллан Р. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 14. Вопросы эстетики. Театр. Живопись. Литература. М.: ГИХЛ, 1958. С. 259.



пропорциональность архитектуры явили сценографическую форму революционного празднества в эстетике классицизма (**Рис. 8**). Представление было организовано в соответствии с традициями средневековых религиозных зрелищ и королевских военных церемоний. Подобно шествию мироносиц и апостолов, волхвов и пастухов в литургической драме, в празднестве было представлено шествие служителей департаментов, парад войск, дефилирование делегаций.

Шествие как форма организации сценического действия получает свое развитие в последующих театрализованных представлениях. Например, в **«Церемонии перенесения останков Вольтера в Пантеон, ставший усыпальницей великих сынов Франции»** (1791) шествие участников пролегало через весь Париж. Шествие как аллегория жизненного пути Вольтера было построено через «остановки», связанные с важными фактами его биографии (театры, дом Вольтера). На этих «остановках» были организованы театрализованные интермедии с выступлением артистов под музыкальное сопровождение. Посмертный триумф французского гения начинался с площади Бастилии. Целью церемонии, которую преследовали организаторы, являлось «подражание помпезности и грандиозности греческих апофеозов и римских освящений»<sup>84</sup>. Главным организатором «Церемонии» стал живописец Жак-Луи Давид<sup>85</sup>. Мастер, который несколько лет изучал искусство Древнего Рима, зарисовывал слепки с колонны Траяна, рассматривал гравированные пластины монументальных томов антикваров, соединил свои знания сокровищ музеев и «мечтания среди руин Геркуланума и Помпеи»<sup>86</sup> для оформления церемонии. Такая процессия, по мнению биографа Давида М. Ю. Германа, — «первая и единственная пока возможность показать народу величие древно-

---

<sup>84</sup> Dowd L. D. Festivals: a propaganda technique // Dowd D. L. Pageant-master of the Republic Jacques-Louis David and the French Revolution. Nebraska: University of Nebraska Studies, 1948. P. 48.

<sup>85</sup> Жак-Луи Давид (1748–1825) — французский живописец и педагог, представитель французского неоклассицизма в живописи, один из организаторов зрелищ эпохи Великой французской революции: «Перенесение праха Вольтера в Пантеон», «Праздник Свободы в честь солдат полка Шатовье», «Празднества Федерации» 1793 г.

<sup>86</sup> Dowd L. D. Festivals: a propaganda technique. P. 49.

сти, соединенное с современными идеями свободы и равенства. Идея, оставшаяся в книге, принадлежит немногим, обретая зрительный образ, она становится всеобщим достоянием»<sup>87</sup>.

Французский исследователь А. Эмбер утверждает, что уже в церемонии перенесения останков Вольтера Давид полностью освобождается от влияния католической церкви: «... Давид черпает свое вдохновение исключительно в античности»<sup>88</sup>. Однако траекторию и идею «остановок» в похоронном шествии Вольтера мастер почерпнул из опыта духовных процессий церкви, в которых активно использовались такие религиозные атрибуты, как знамена, священные изображения, крестный ход. Каждый из этих элементов религиозной эстетики был тщательно переработан Давидом и поставлен на службу революции. Церковная символика заменялась предметами, связанными с именем Вольтера: портретами, книгами.

В представлении вновь соединяются структура религиозных таинств и зрелищная форма, выполненная в эстетике классицизма. На гравюре Жан-Жака Лагрини можно подробно рассмотреть «античное» оформление процессии (Рис. 9). По рисунку Давида была сделана колесница, на которой везли саркофаг, украшенный надписями и фигурами гениев смерти. Отметим, что образ колесницы еще в античной мифологии символизировал мощь, стремительность, господство богов. Шествующие торжественно несли сундуки с трудами Вольтера, макет здания Бастилии и реальные камни от разрушенной крепости, а также медальоны с портретами Руссо, Мирабо, Франклина и Дезиле, выполненные подобно изображениям апостолов. Двенадцать белых лошадей везли колесницу с саркофагом, на котором лежала фигура Вольтера из подкрашенного гипса. Крылатый гений бессмертия держал над головой Вольтера лавровый венок как античный образ триумфа.

По общему мнению, наблюдатели были поражены неоклассическим совершенством оформленной Давидом процессии, «даже враждебные крити-

---

<sup>87</sup> Герман М. Ю. Давид. М.: Молодая гвардия, 1964. С. 141.

<sup>88</sup> Эмбер А. Луи Давид: живописец и член Конвента. Л.: Искусство, 1939. С. 55.

ки праздника находили колесницу прекрасной»<sup>89</sup>. Театрализованные интермедии разыгрывались профессиональными артистами у театров Комеди Франсез, Комеди Итальянн и Оперы.

Эстетическая модель ранних революционных зрелищ крайне разнообразна. В ней органично слились философские уроки Руссо, каноны «классической» живописи Давида, элементы средневекового религиозного театра, пасторальных представлений XVII века, королевских военных парадов, а также новые революционные образы, которыми были проникнуты официальные речи Робеспьера. Под влиянием стихийных массовых празднеств в свободной атмосфере возникали новые зрелищно-обрядовые формы, символы и эмблемы, атрибуты праздничного действия: фригийский колпак, пика, алтарь отечества, трехцветная кокарда. Вызревали музыкально-пластические формы выражения революционной стихии: коллективные клятвы под аккомпанемент духовых оркестров, сопровождаемых орудийными залпами; массовые шествия и перестроения, коллективные игры и танцы вокруг декоративных элементов действия. Революционеры увидели выразительные возможности массового зрелища, ощутили степень его воздействия на сердца и умы французов. Взяв эту зрелищную форму за основу, к сентябрю 1792 года Робеспьер и его сподвижники формируют официальную программу по организации массовых празднеств. Содействие этому оказал Давид.

Опираясь на философию Руссо, Давид говорит о том, что все искусства должны могущественным образом способствовать общественному просвещению. Искусство должно внушать только великие и полезные идеи. Подражание, по Давиду, является «подражанием природе в том, что в ней есть наиболее прекрасного, в том, что в ней есть наиболее совершенного; естественное чувство в человеке привлекает его к тому же самому предмету»<sup>90</sup>. Идеи Давида находят отражение в Речи в Конвенте об организации «Праздника

---

<sup>89</sup> Dowd L. D. Festivals: a propaganda technique. P. 50.

<sup>90</sup> Давид Ж.-Л. Доклад, составленный в 1793 г. по поручению Комитета общественного просвещения о национальном жюри искусств // Давид Ж.-Л. Речи и письма. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 58.

**Федерации»** (1793). В этом обращении Давид подробно раскрывает замысел будущего представления<sup>91</sup>.

Из описания замысла видно, как на смену стихийному «Празднеству Федерации» 1790 года приходит новая модель «Праздника Федерации» 1793 года, в которой появляется фигура, берущая на себя постановочные функции. «Главнокомандующим»<sup>92</sup> праздника был назначен Давид. Такое определение неслучайно, поскольку само празднество сначала было детально продумано, а затем претворено в жизнь с точностью военного маневра. Форму же записи сценария можно сравнить с воинским директивным распоряжением. По замыслу Давида, «Праздник Федерации» — это «праздник единства и неделимости». Давид последовательно описывает места действия, определяет героев, их функции, намекает на будущее музыкальное оформление в каждом из эпизодов.

Если ранее сценическое действие на остановках носило сугубо мистический, аллегорический характер: участники празднеств возлагали цветы, чтили память погибших, то здесь на каждой из остановок уже подразумеваются конкретные театрализованные сцены. Действующие лица — Народ и конфедераты, совершая церемонии и разыгрывая определенные Давидом сценки, символически повторяют путь революции: от штурма Бастилии до Марсова поля — Поля Единения, где всех участников встречали ликующие парижане. Доуд утверждает, что «пресса приветствовала этот праздник как знак “братского согласия между депутатами департаментов и парижанами”, предвещающая скорую гибель “федерализма, роялизма и всех аристократий, которые хотят уничтожить свободу и неделимость Республики»<sup>93</sup>. Именно это и театрализовал Давид на каждой из остановок<sup>94</sup>. Скульптурное оформление

---

<sup>91</sup> Давид Ж.-Л. Речь в Конвенте об организации праздника Федерации 10 августа 1793 г. // Давид Ж.-Л. Речи и письма. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 99–100.

<sup>92</sup> Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. С. 107.

<sup>93</sup> Dowd L. D. The blood of the Martyr. P. 113.

<sup>94</sup> На первой остановке, по замыслу Давида, был воздвигнут фонтан Возрождения в виде олицетворенной Природы. Он представлял собой статую женщины колоссальных размеров в египетском стиле — метафорический образ Природы. Женщина руками под-

запечатлено на гравюре Огюста Бланшара (**Рис. 10**).

Замену устоявшихся религиозных элементов церемонии на революционные, символизирующие свободу, отмечают К. Огюстен и Л. Насс в работе «Революционный невроз» (1906): «вместо святых Даров, несомых в крестных ходах, здесь в шествии фигурирует ковчег со скрижалями “Прав человека”. Каждый участник держит в руке пучок колосьев и фрукты»<sup>95</sup>. Революционные зрелища, заменившие церковные церемонии, в центре сюжета по-прежнему содержали завуалированные религиозные обряды (мотивы причащения, крестного хода). Они были знакомы зрителям, просты и понятны. Именно поэтому, стремясь подменить католический ритуал, организаторы создавали новый революционный государственный миф, который базировался на веками устоявшихся религиозных действиях (**Рис. 11**).

Если в предыдущих праздничных действиях остановки устраивались вокруг монументальных скульптурных групп, выполненных в античном стиле, то на второй остановке — Бульваре Пуассоньер — шествующих встречали актрисы в образе героинь Революции. Характер действия по-прежнему остается статичен, но все движения приобретают максимально символический характер: отвернуть свои пушки, присоединиться к народному шествию, сохраняя «горделивые позы»<sup>96</sup>. Ветки деревьев и трофеев отважных героинь в финале второго эпизода сменяются на лавровые венки, дарованные из рук президента Конвента.

С появлением фигуры «главнокомандующего», выполняющего функции и автора сценария, и главного художника-оформителя, и постановщика, выразительные возможности разных искусств (живописи, скульптуры, музыки и архитектуры) начинают подчиняться единой воле, общей идее спектак-

---

держивала груди, из которых била вода — как признак неисчерпаемой плодovitости природы. Отметим, что символические образы, которые раньше только возникали в фантазии зрителя или были изображены в плоскости, постепенно персонифицируются в скульптуре.

<sup>95</sup> Огюстен К., Насс Л. Революционный невроз: события Великой французской революции. СПб.: Изд-во Д. Ф. Коморского, 1906. С. 291.

<sup>96</sup> Давид Ж.-Л. Речь в Конvente об организации праздника Федерации 10 августа 1793 г. С. 30.

ля. Иллюстративность и разрозненность искусств сменяется их согласованностью, стремлением к синтезу. Так, на финальной площадке — Марсовом поле — зрителей ожидала аллегорическая церемония у Алтаря Отечества: граждане, украшавшие алтарь дарами, торжественно клялись конституции. Затем президент, собрав у всех 86 комиссаров связки из колосьев, перевязывал их трехцветной лентой и вручал народу объединенный скипетр со словами: «народ, я вверяю твоим добродетелям охрану нашего сокровища, — конституции»<sup>97</sup>. Урны с прахом солдат, погибших за родину, были поставлены к Алтарю Отечества. Рабочие же, участвующие в процессии, положили «свои орудия производства, как дар, вокруг алтаря»<sup>98</sup>. Грандиозное празднество Давида венчала лирико-патриотическая пантомима на сюжет «главных событий нашей революции»<sup>99</sup>, в частности, по мотивам эпизодов осады Лилля.

Таким образом, в «Празднестве Федерации» 1793 года возникает более сложная драматургия. В пяти частях, на которые делилось все действие, последовательно раскрываются основные события революции, а 86 комиссаров как главный коллективный герой, испив из общей чаши, словно причастившись революцией, проделывают путь через все остановки, символически побеждают федеративность. Они сжигают атрибуты королевской власти на костре, почитают память погибших героинь октября 1789 года. Затем собирают разрозненные связки в единый скипетр, который впоследствии даруют народу. Каждая из остановок решается автором через средства выразительности одного из искусств. Например, на первой, второй и четвертой остановках доминирующим выразительным средством становятся скульптурные группы, а во второй и пятой — пантомимические сцены, введенные впервые. Сюжет пантомимы, основанный на исторических фактах революции, становился кульминацией всего действия.

Принципы устройства массовых зрелищ к 1794 году фиксируются в

---

<sup>97</sup> Давид Ж.-Л. Речь в Конvente об организации праздника Федерации 10 августа 1793 г. С. 106.

<sup>98</sup> Эмбер А. Луи Давид: живописец и член Конвента. С. 58.

<sup>99</sup> Давид Ж.-Л. Речь в Конvente об организации праздника Федерации 10 августа 1793 г. С. 31.

политических декретах. Робеспьер выступает со специальным докладом «О национальных праздниках» (1794). Используя античный опыт, французский революционный деятель акцентирует внимание на главном участнике представления — зрителе: «это было зрелище большее, чем игры, это были сами зрители»<sup>100</sup>. Человек, по мнению Робеспьера, — самый важный объект природы, а самым великолепным зрелищем является «зрелище собравшегося народа»<sup>101</sup>.

Наиболее полно эти взгляды были выражены в **Торжестве «Верховного существа»** (1794), ставшем завершением серии массовых революционных представлений периода якобинского Конвента. Давид описывает план праздника, словно рисуя большое историческое полотно. Он последовательно описывает камерные сюжеты различных групп парижан, перед глазами возникают эти картины. Параллельно Давид фиксирует сценографическое оформление пространства будущего зрелища и его музыкальное решение<sup>102</sup>.

Собравшись в Национальном саду, зрители увидят амфитеатр, предназначенный для Конвента, украшенный гирляндами зелени и цветов, переплетенных трехцветными лентами. Внизу амфитеатра будет расположена скульптурная группа, как и в «Празднестве Федерации» (1793), изображающая врагов общественного благополучия: «Высокомерие», «Эгоизм», «Разногласие», «ложная Простота» и «унылое чудовище Атеизма»<sup>103</sup>. Как и в средневековых сюжетах моралите, Давид решает эту сцену аллегорически. Робеспьер должен приблизиться к скульптурной группе с факелом в руках и поджечь ее. По замыслу Давида, зрители увидят, как сгорает картонный футляр: «чудовища возвращаются во мрак небытия <...> среди пепла возвыша-

---

<sup>100</sup> Робеспьер М. Об отношении религиозных и моральных идей к республиканским принципам и о национальных праздниках // Робеспьер М. Избранные произведения. М.: Наука, 1965. Т. 3. С. 177.

<sup>101</sup> Там же. С. 177.

<sup>102</sup> См.: Давид Ж.-Л. План праздника в честь Верховного существа, представленный в Конвент в мае 1794 г. // Давид Ж.-Л. Речи и письма. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 132.

<sup>103</sup> Там же. С. 133.

ется статуя Мудрости со спокойным и ясным челом»<sup>104</sup>.

Функция комментатора сценического действия, разъяснения его широким слоям населения была возложена на Председателя Конвента — Робеспьера. Он говорил: «вот оно исчезло во мраке небытия, то чудовище, которое короли хотели утвердить во Франции»<sup>105</sup>. Возникает аллюзия на новую космогонию о сотворении мира, где голос Робеспьера является образом творящей силы, воли, которая здесь и сейчас вершит новую историю. После символического «сожжения атеизма», под радостное песнопение и бой барабанов начиналось шествие в сторону Марсова поля, ставшего Полем Единения. Давид тщательно описывает театрализованное шествие, намечая основные линии музыкального оформления во время движения процессии, тем самым синхронизируя сценическое действие с музыкой. В колоннах участвуют все сословия и классы революционной Франции, люди всех возрастов и полов, основных рабочих профессий и представители Конвента. С внимательностью художника Давид подбирает предметы, символизирующие науку, искусства и ремесла, определяет оформление шествующих групп. Каждая сценическая деталь несет определенный смысл, который зритель постигнет в финальной части празднества на Марсовом поле.

Сценографической доминантой зрелища на Поле Единения являлась Гора, как и в «Торжестве Разума» (**Рис. 12**). Она символизировала возвысившийся в результате революции род человеческий. С крутыми сводами, скалами и гротами эта гора и являлась Алтарем Отечества: на склонах курился ладан, взвиваясь к небу длинными клубами. На вершине горы возвышалось Дерево Свободы, украшенное трехцветными лентами, цветочными гирляндами и кокардой (**Рис. 13**). Вокруг этой горы на свободном пространстве стояли зрители, здесь же были расположены пиротехнические, конные взводы и другие силы, участвующие в представлении. Среди гротов, кустарни-

---

<sup>104</sup> Давид Ж.-Л. План праздника в честь Верховного существа, представленный в Конвент в мае 1794 г. С. 141.

<sup>105</sup> Цит. по: Матвеева-Леман А. А. Праздник верховного существа 20 прериала II-го г. — 8 июня 1794 г. // Исторические обозрение. 1911. Т. 16. С. 24–86.



ков, камней на склонах Горы разместились депутаты Конвента в специально сшитых костюмах с элементами триколора, 2400 певцов, музыканты, представители парижских секций — все те, кто участвовал в театрализованном шествии. По замечаниям историков, с большим числом певцов заранее проводились репетиции для исполнения гимна «Верховному Существо»<sup>106</sup>. В день празднества раздавались листовки с текстом гимна, с указанием исполнителей определенных строк.

Таким образом, весь народ Парижа превратился в огромный хор, расположенный так, «что различные голоса могли отвечать друг другу с такой же стройностью, как и на самой лучшей оперной сцене»<sup>107</sup>. В жизнь претворились идеи Руссо, навеянные описанием Лакедемонских зрелищ Плутарха, где хоры молодых людей, мужчин и старцев сливались в едином созвучии. С вершины горы подавались специальные сигналы для каждой группы хора, а главным дирижером выступил композитор Госсек. Эта же схема управления массовым героем будет применена и в Петрограде 1920 года: у Александрийского столпа на Дворцовой площади будет установлена специальная режиссерская будка, из которой главный режиссер, подобно дирижеру оркестра, будет управлять движениями коллективных групп артистов, реализовывать замысел масштабного зрелища.

Музыка заняла ведущее место на этом празднестве. Все представление состояло из трех частей. В первой части заявлялась основная маршевая тема для шествия к Марсовому полю. Во второй — различные хоровые группы исполняли «Песню 14 июля». В третьей части все участники пели «Гимн Верховному Существо» на текст Дезорга и музыку Госсека.

Это празднество также основывалось на модели религиозного представления. Введенный культ Верховного Существа провозглашал универсальный культ природы, а сам французский народ признавал бессмертие души. Прежних святых сменили новые — мученики свободы, отдавшие жизнь

---

<sup>106</sup> См.: Эмбер А. Луи Давид: живописец и член Конвента. С. 59.

<sup>107</sup> Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. С. 164.

за революцию. По мнению Огюстена и Насса, христианская религия сменилась «незаметно многообразным пантеизмом, в сущности, еще более приближающимся к мистицизму, чем самая католическая догма»<sup>108</sup>, с которой боролись политики.

Многотысячное зрелище явилось уникальным художественным явлением, в котором выразительные возможности архитектуры, скульптуры, живописи, музыки слились в едином замысле Давида. Комиссия Народного Просвещения так отзывалась о представлении: «какая же театральная сцена с ее картонными утесами и деревьями, с ее тряпичным небом может сравниться с великолепием зрелища 20 прериаля или стереть память о нем? Бой барабанов, звуки музыки, грохот пушек, клики радости, несущиеся к небу, широкие волны народа, спаянного братской любовью, которые то величественно вздымались, то нежно опускались, свидетельствуя сразу и об упоении его благодарным восторгом, и о ясном, спокойном сознании общественного долга <... > Вот где всё великолепие природы, всё торжество Верховного Существа!»<sup>109</sup>.

Последнее празднество Давида и Робеспьера, по мнению А. И. Мазаева, явилось «кульминацией тех руссоистских тенденций, которые и раньше проявлялись в праздничных ритуалах, но приобрели теперь особенно широкое распространение»<sup>110</sup>. Регламентируемый декретами, инструкциями, предписаниями к действиям и костюмам народ больше не чувствовал себя свободным в народных празднествах. Несвобода проявлялась не только в декретах о праздничной политике, но и в самом художественном пространстве действия, будь то специально созданный насыпной амфитеатр или украшенные улицы и площади города. Пространство было строго организовано с помощью архитектурных строений, скульптурных композиций. Траектория движения и порядок процессий были четко регламентированы. Во всем про-

<sup>108</sup> Огюстен К., Насс Л. Революционный невроз. С. 328.

<sup>109</sup> Цит. по: Олар А. Последствия праздника Верховного Существа // Олар А. Культ Разума и культ Верховного Существа во время французской революции. М.: Сеятель, 1925. С. 74.

<sup>110</sup> Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. С. 171.

слеживалась строгая организация: от маленьких треугольных билетов на празднество до чертежей и планов постановки с расположением зрителей. Сами зрители ощущали эту замкнутость. Зрелище, если можно сравнить его с художественным полотном, находилось строго в рамках картины: «мы оказались слишком малы для этой картины или же картина — слишком велика для нас. Пропорция между зрелищем и зрителями была полностью разрушена»<sup>111</sup>, — отзывались о празднествах современники.

Таковыми были первые опыты создания массовых зрелищ по заранее намеченному сценарному плану, посвященных историческим событиям революции. Стремление к зрелищному эффекту в визуально-вербальном комплексе сценических средств развивалось от первого «Празднества Федерации» (1790) до последнего Торжества «Верховного Существа» (1794). Действие изначально ограничивалось простым шествием под маршевую музыку, созерцанием произведений архитектуры и скульптуры на открытом пространстве. Постепенно усложнялась драматургия действия, привлекались профессиональные артисты, вводились балетные интермедии и оперные партии.

Возникла тенденция (не получившая развития в конце XVIII века) подчинить величественные архитектурные ансамбли художественному замыслу. Но сама идея оказала влияние на петроградских режиссеров 1919–1920-х годов, которые впоследствии смогли ее реализовать.

Трансформировалась образная система, базировавшаяся на элементах различных театральных форм: античных, средневековых религиозных и военных. Персонифицировались аллегорические образы Свободы, Федерации, Мудрости сначала в скульптуре, а затем в пластических инсценировках и интермедиях, тем самым закрепляя фигуру сложного философско-аллегорического героя в массовом зрелище. Вводился коллективный герой — хор — как воплощение народа, участвующего в создании революционного мифа. Возникла символизация эмблем как неотъемлемого элемента сцено-

---

<sup>111</sup> Цит. по: Озуф М. Революционный праздник: 1789–1799. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 71.

графического оформления массового представления, позже примененная в петроградских празднествах.

Усложнялось сценическое пространство, которое сначала было выражено в простых скульптурных группах на площадях города. В последних представлениях сценической площадкой становился фактически весь город, украшенный цветами и флагами, являя собой сложную симультанную систему сценического действия.

Средствами воплощения стали различные искусства: живопись, скульптура, архитектура, литература, поэзия, музыка и танец, которые в различных действиях попеременно доминировали, подчиняя своим законам остальные. Чаще других к главенствующим искусствам в массовых представлениях Франции относились пространственные — архитектура, скульптура и живопись, поскольку в них наиболее зримо можно было выразить принципы революционного классицизма. Они могли создать пространство для нового жанра зрелищного искусства, указать способы организации сценического действия и место зрителя в нем. Именно по законам статичных искусств устраивались первые массовые революционные зрелища во Франции. Статичность действия компенсировалась ведущей формой организации праздника — шествием. Подобно движению от литургической драмы к мистерии, революционные зрелища развивались от мистических действий в храме до многотысячных празднеств, ясных и последовательных по содержанию, стройных и упорядоченных по форме, в которых представители всех групп населения сливались в многоголосом хоре, становились участниками действия. Благодаря выразительным возможностям сопряжения разных искусств первым постановщикам удалось выстроить простой сюжет, основанный на исторических фактах произошедшей в стране революции.

Эстетика массовых зрелищ повлияла и на традиционный театр, на драматургию и сценографическое оформление некоторых драматических спек-

таклей<sup>112</sup>. К жанрам революционной драматургии относились мистерии и апофеозы, в которых также сохранялся пафос массовых зрелищ, стремление захватить фрагмент народного гуляния и перенести успехи площадного театра на сцену-коробку.

Это влияние не ограничивалось географическими рамками. Например, в английском театре конца XVIII века в качестве отклика на события французской революции устраивается ряд инсценировок — **«Триумф свободы, или Разрушение Бастилии»** (1789), **«Волнения в Париже, или Разрушение Бастилии»** (1789), **«Марсово поле, или Праздник Федерации»** (1790) — с «грандиозными зрелищными эффектами, которые должны были передать характер событий. Это не были пьесы в точном смысле слова; правильнее их называть массовыми живыми картинами хроникального характера»<sup>113</sup>, подобными финальным апофеозам французских зрелищ.

Опыты вне сцены-коробки продолжились и в начале XIX века. В Англии широкую популярность получило искусство панорам и диорам, с помощью которых художники, по замечанию Е. Г. Хайченко, «пытались приблизить искусство к современности, сделать его непосредственным откликом на “злобу дня”»<sup>114</sup>. В диорамах представлялись природные катаклизмы и пожары, а сюжетом для панорам становились исторические сражения и архитектурные ансамбли европейских городов, позволяющие англичанам путешествовать в воображении<sup>115</sup>. Живой интерес аудитории к многочисленным панорамам и диорамам, неотъемлемой части публичной жизни Лондона, свидетельствовал о том, «что потребность в зрелище становится неременным свойством и доминантой общественного вкуса. Без элементов зрелищности

---

<sup>112</sup> «Гора, или Основание храма Свободы» Дервё, «Алтарь Родины» Дефорж, «Праздник Равенства» Плантерра, «Трибунал Разума» Сизо-Дюплесси.

<sup>113</sup> Аникст А. А. Драматургия конца XVIII — начала XIX века // История западноевропейского театра. Т. 3. М.: Искусство, 1963. С. 388.

<sup>114</sup> Хайченко Е. Г. Великие романтические зрелища: Англ. мелодрама. Бурлеск. Экстраваганца. Пантомима. М.: ГИТИС, 1996. 150 с.

<sup>115</sup> Там же.

не обходилось теперь ни одно общественное увеселение»<sup>116</sup>. Так, в 1827 году был организован театр на открытом воздухе, вмещавший 1200 зрителей. Театрализованное представление «**Битва при Ватерлоо**» под руководством английского шоумена Томаса Тэплина Кука (1782-1866) положило начало традиции дорогостоящих спектаклей с использованием живописной панорамы и пиротехнических эффектов. В финале представления сам Кук садился на своего коня и на скаку поднимался почти по отвесной скале к Храму Славы, где была башня для запуска фейерверков, там он устанавливал британские и французские знамена как символ дружелюбия, а его подвиг вошел в историю верховой езды как не имеющий себе равных<sup>117</sup>.

В зоопарках систематически устраивались театрализованные представления «**Извержение вулкана**»: «на берегу большого озера площадью в три акра была выстроена декорация из холста и дерева, представлявшая собой отдельно стоящие архитектурные и топографические объекты. Извергающаяся лава, симитированная с помощью пиротехнических эффектов, живописно отражалась в зеркальной глубине озера»<sup>118</sup>. Постановщиком этого представления, шедшего в течение двух сезонов, был Джордж Дансон (1799–1881). Его посмотрело около 578 000 человек<sup>119</sup>. Но эти зрелища не имели общегородского значения и одновременного воздействия на многочисленного зрителя, как это было во Франции. Как замечает Гвоздев, «найдя в коллективном подъеме Великой французской революции богатую почву для своего развития, массовые празднества почти совсем исчезают в XIX веке с переходом к промышленному капитализму <...>, правда, в католических странах во дни церковных празднеств религиозные процессии все еще тянутся по улицам города»<sup>120</sup>. Благодаря сохранению традиции исторических театрализованных

---

<sup>116</sup> Хайченко Е. Г. Великие романтические зрелища. М.: ГИТИС, 1996. 150 с.

<sup>117</sup> See: Burwick F. 18 June 1815: The Battle of Waterloo and the Literary Response // BRANCH. URL: [http://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=frederick-burwick-18-june-1815-the-battle-of-waterloo](http://www.branchcollective.org/?ps_articles=frederick-burwick-18-june-1815-the-battle-of-waterloo) (дата обращения 10.02.2022).

<sup>118</sup> Хайченко Е. Г. Великие романтические зрелища. М.: ГИТИС, 1996. 150 с.

<sup>119</sup> Там же.

<sup>120</sup> Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. 1926.

представлений в сельских и городских общинах на протяжении всего XIX века, в Англии XX века на этой почве возрастает интерес к массовому искусству на открытом воздухе и возникает профессия «режиссер театрализованных представлений» (англ. Pageant Master).

Массовые действия, устраиваемые священнослужителями, работниками школ, лидерами женских сообществ и режиссерами из профессиональных организаций как в небольших деревнях, так и в промышленных городах, по определению ученых, вылились в «театрализованную лихорадку»<sup>121</sup>. Как и в модели Руссо, английские театрализованные представления, помимо эстетической и гедонистической функций, выполняли просветительскую, являясь «важным каналом народного образования»<sup>122</sup>.

Эта лихорадка началась в 1905 году в Шерборне с представления, посвященного истории города. Постановщиком стал режиссер, английский драматург, композитор и переводчик Луи Наполеон Паркер (1852–1944). Действие происходило на руинах замка Шерборна и состояло из 11 эпизодов, последовательно раскрывающих историю города от основания до 1905 года. (Рис. 14). В представлении участвовало 800 исполнителей, зрителями же в общей сложности явились 30 000 человек. После этого успеха Паркер поставил подобные зрелища в Уорике (1906), в Бери-Сент-Эдмундсе (1907), в Колчестере и Йорке (1909). В это же время в мастерстве исторических постановок с ним соперничал Фрэнк Уильям Томас Чарльз Ласселес (1875–1934), режиссер, писатель, художник и скульптор, автор нескольких представлений в Оксфорде (1907), Бате (1909), Лондоне (1911), Кейптауне (1910) и Калькутте (1912). В 1909 году уже Уолтер Маршалл (1895–1921), антиквар и археолог, преподаватель Оксфорда, викарий Собора Св. Патрика, ставит 11 вечер-

---

С. 47.

<sup>121</sup> See: Ryan D. S. Pageantitis: Frank Lascelles 1907 Oxford Historical Pageant, Visual Spectacle and Popular Memory // *Visual Culture in Britain*. 2007. № 8 (2). P. 63–82; Readman P. 'The Place of the Past in English Culture' // *Past and Present*. 2005. № 186. P. 147–199.

<sup>122</sup> Bartie A., Fleming L., Freeman M., Hulme T., Hutton A., Readman P. History taught in the pageant way: education and historical performance in twentieth-century Britain // *History of Education*. 2018. № 48. P. 1–24.

них спектаклей, посвященных истории британской церкви от ее возникновения в IV веке до XIX-го. В общей сложности действия на открытом воздухе посетили более 178 000 зрителей. В них принимали участие местные жители. С каждым годом возрастало число исполнителей и зрителей, формировалась английская традиция устройства исторических представлений. Например, в лондонской постановке Ласселеса (1911) участвовало около 11 000 исполнителей, а театрализованное зрелище империи, поставленное в Уэмбли, увидели 1 млн. человек<sup>123</sup> (Рис. 15). Такой неподдельный интерес к театрализованным формам объясняется не только их эстетическим воздействием (стремление к «подлинности» в костюмах, диалогах и содержании, красочные группировки и перестроения, музыкальное и сценографическое оформление), но и их воспитательными и образовательными мотивами. Исторические представления являлись эффективным средством обращения современных жителей к прошлому, и эта театрализованная ретроспектива была поставлена на «службу настоящему и будущему»<sup>124</sup>.

Американский виток развития театра массовых форм связан с именем Перси Маккея (1875–1956), поэта и драматурга, теоретика и практика театра. Получив образование в Гарвардском университете (1893–1897), Маккей опубликовал несколько работ, способствующих развитию национальной драмы и повлиявших на формирование теории массовых представлений: «Театр и пьеса» (1909), «Гражданский театр» (1912), «Замена войне» (1915), «Общественная драма: ее мотив и метод добрососедства» (1917) и др. Его идея «гражданского театра» (*civil theatre*) заключалась в «пробуждении сознания народа к самостоятельному творчеству. Для этой цели мобилизуется искусство театра, и сами жители привлекаются к участию (а не просто к созерцанию), вырабатывается новая техника под руководством постоянного штата художников (а не торговцев искусством), <...> вся эта деятельность

<sup>123</sup> See: Bartie A., Fleming L., Freeman M., Hutton A., Readman P. *Restaging the Past. Historical Pageants, Culture and Society in Modern Britain*. London: University College London, 2020. P. 2.

<sup>124</sup> Bartie A., Fleming L., Freeman M., Hulme T., Hutton A., Readman P. *History taught in the pageant way: education and historical performance in twentieth-century Britain*. P. 1.



посвящена служению на пользу общества»<sup>125</sup>. Именно тотальный театр, объединяющий плотников, печатников, электротехников, декораторов, бутафоров, актеров, музыкантов, швей и поэтов из числа жителей, может оказать положительный эффект на атмосферу в городе (а затем и стране) и открыть «широчайшие возможности художественно-общественной инициативы»<sup>126</sup>. По замыслу Маккея, реализация концепции гражданского театра в США предполагает создание дирекции массовых представлений в Вашингтоне, которая была бы связана с Американской федерацией искусств. В состав бюро входили бы профессиональные режиссеры. Они бы сотрудничали с общественными театральными комитетами на местах и организовывали представления. Благодаря такой деятельности на территории всей страны установилась бы единая линия развития гражданского театра, объединяющая все театральные сообщества в единый организм<sup>127</sup>. В теоретических работах Маккей обосновывает значение гражданского театра и описывает его обязательные условия: режиссер (профессиональный) и актер (городской житель-любитель университетской или школьной студии). К средствам выразительности массового спектакля Маккей причисляет выступления уличных театров, возможное сотрудничество с репертуарными труппами, театры марионеток, пантомиму, танец, поэзию, национальную музыку, маски, декоративно-прикладное искусство, использование государственной символики, привлечение спортсменов и атлетов, включение в сюжет героев зарубежного и национального фольклора.

Работу над массовыми инсценировками Маккей начал еще в 1905 году. В 1909 году в Массачусетсе режиссер представил на суд зрителей представление **«Кентерберийские паломники»** с 1500 участниками по мотивам

---

<sup>125</sup> Mackaye P. Preface // *The Civic Theatre in relation to the redemption of leisure*. N. Y.; London: Mitchell Kenner'ley, 1912. P. 15.

<sup>126</sup> Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // *Массовые празднества*. 1926. С. 49.

<sup>127</sup> Маккей также предлагал создать специализированный ежеквартальный журнал «Дневник зрелищ», в котором публиковались бы современные достижения, эксперименты, разработки, сценарии, эскизы, планы проведения театрализованных представлений, критические замечания, конструктивные идеи работников этой сферы.

«Кентерберийских рассказов» Д. Чосера. Среди действующих лиц были Джеффри Чосер, Рыцарь, сын Чосера, Монах, Мельник, Повар, Корабельщик, паломники, дворяне, мальчики из хора, священники, прелаты, монахини, служанки и др. Эта постановка или «маскарад»<sup>128</sup>, как называли американцы этот вид зрелищного искусства, выдержала «свыше ста представлений в различных частях страны»<sup>129</sup>. Уже в 1914 году при праздновании 150-летней годовщины города Сент-Луиса число участников очередной постановки Маккея — **«Театрализованного представления о Сент-Луисе»** — достигает 7500 человек<sup>130</sup>. В течение пяти вечеров это представление, развернувшееся среди естественных курганов и водопадов и созданных домов индейцев и кочевников, посмотрело свыше 450 000 зрителей (**Рис. 16**). В основе сюжета — история города, показанная от времен индейцев-строителей курганов (основателей города) до времен Гражданской войны и присоединения территории Сент-Луиса к США.

Еще одним примечательным американским опытом, повлиявшим на эстетику первых петроградских массовых празднеств, является театрализованное представление, посвященное 300-летней годовщине смерти Шекспира. Действие проходило на городском стадионе Нью-Йорка с участием нескольких тысяч артистов<sup>131</sup>. Среди них были как любители, так и профессионалы, которые разыгрывали сцены из готовых драматических спектаклей. Зрелище имело исключительный успех, его посмотрело свыше 200 000 зрителей. П. М. Керженцев в «Творческом театре» фиксирует сценографическое решение этого представления, указывая на расположение скрытого от глаз зрителей хора и оркестра, как и в Байрейтском театре Р. Вагнера. Сюжет затрагивал некоторые этапы человеческого развития, действие происходило в

---

<sup>128</sup> The Masque (Маскарад) — это жанровое определение массовых представлений, которое встречается в работах Маккея и на фотографиях.

<sup>129</sup> Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. 1926. С. 48.

<sup>130</sup> See: Stevens T.W., Mackaye P. The Book of Words of the Pageant and Masque of Saint Louis. Saint Louis Pageant Drama Association, 1914. 116 p.

<sup>131</sup> По замечанию А. А. Гвоздева, число исполнителей составляло 2500 человек. В «Творческом театре» П. М. Керженцев приводит число 1500 исполнителей.

различных местах пространства и времени: древнеегипетский эпизод шествия египтян к богу Осирису; древнегреческий спектакль «Антигона»; пантомима, которой восторгались римляне; нюрнбергские спектакли на бродячих повозках; королевские процессии; массовая зарисовка из жизни средневековой Англии; сцены из произведений Шекспира. Керженцев отмечает разрозненность эпизодов, но вместе с тем указывает на выразительные возможности массового театра: красочные перестроения и танцы, коллективное исполнение песен, симультанный принцип организации пространства.

В дополнение к своим наблюдениям Керженцев опирается на работу «О технике массовых зрелищ»<sup>132</sup> (1921) Линвуда Тафта, режиссера, заведующего отделом зрелищ и празднеств Американской драматической лиги. В этой работе Тафт говорит об использовании всего пространства вокруг сценической площадки. Участниками зрелища в большей степени должны быть любители, хотя профессиональные актеры, безусловно, могут гарантировать более совершенное исполнение, но это противоречит американской концепции массового зрелища — созидания исторического или аллегорического действия силами коммуны для самой коммуны. Тафт отмечает, что «актеры театрализованных представлений должны быть заинтересованы в этой конкретной части актерской игры из-за ее значения для жизни общества. По этой причине местные любители дают гораздо более удовлетворительное и убедительное театрализованное представление, чем даже самые искусные гастролирующие профессиональные артисты»<sup>133</sup>. Так, каждый эпизод массового зрелища, по мысли Тафта, «должен показывать только один значимый момент из жизни любого отдельного индивидуума <...> Действие спектакля статично, а не динамично, следовательно, оно может быть эффектно исполнено даже неподготовленным человеком того типа, которого требует сюжет — персонажа, о котором идет речь в конкретном эпизоде»<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Taft L. The technique of pageantry. New York: A. S. Barnes and Company, 1921. 168 p.

<sup>133</sup> Taft L. The Introduction // The technique of pageantry. P. 5.

<sup>134</sup> Ibid. P. 5.

Таким образом, Маккею за двадцатилетнюю театральную деятельность удалось добиться открытия специализированных дирекций и лиг по массовым зрелищам, вовлечь в работу над сценическими представлениями многие режиссерские силы США и ведущие театроведческие факультеты Йельского университета и Питсбургского технологического института<sup>135</sup>, которые начали разрабатывать постановочные методы массовых зрелищ и применять их на практике. Тема представления подсказывалась «историей данной личности или города. Так возникли постановки Бэккера в Плимуте 1921 г. и Стивенса в Сент-Луисе (“Миссури сто лет тому назад”)<sup>136</sup>.

Подобные массовые действия, но в меньшем масштабе, получают развитие и в Западной Европе. По замечанию Гвоздева, «мы находим их в Швейцарии, где их защитником является Ромэн Роллан, а также на юге Германии, в Баварии и в Прирейнской области, где их систематически культивирует Народный Союз Театров, стремящийся вовлечь сельское население в массовые инсценировки вновь возрождаемых христианских “мистерий” или же пьес вроде “Орлеанской Девы” и “Вильгельма Телля” Шиллера, с целью пропаганды христианских и национальных идей»<sup>137</sup>.

Черты массового искусства можно обнаружить и в поисках немецкого реформатора театра Макса Рейнхардта (1873–1943). В 1910 году он поставил «Царя Эдипа» на арене цирка Шумана: «Я вовсе не собираюсь копировать внешний вид античного театра, — писал Рейнхардт. — Мне хочется вдохнуть новую жизнь в трагедию Софокла, исходя из духа нашей эпохи, приносить ее к требованиям и условиям нового времени. Мне и в голову не приходит реконструировать древнюю сцену, непременным условием которой является открытое небо и маска... Моя цель — добиться взаимодействия сцены и зрителя, присущего античному театру»<sup>138</sup>. Так режиссер использует фа-

<sup>135</sup> См.: Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. 1926. С. 49.

<sup>136</sup> Там же.

<sup>137</sup> Там же. С. 50.

<sup>138</sup> Reinhardt M. Schriften: Briefe, Reden, Ausätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Re giebüchern. Berlin, 1974. S. 309.

кельное шествие и массовые сцены. Как замечает А. С. Горбунова, в этом спектакле толпа «становится полноценным действующим лицом, героем-массой. Она не только играет роль, но существует для вовлечения зрителя в действие»<sup>139</sup>. Движение артистов было строго ритмизировано и подчинялось музыке, что оказывало эмоциональное воздействие на зрителя.

В 1912 году Рейнхардт на арене того же цирка ставит «**Миракль**» по мотивам драмы М. Метерлинка «Сестра Беатриса» в переложении К. Г. Фольмёллера, с подзаголовком «спектакль-мистерия без слов». На арене был сооружен храм, звучали церковные колокола. В оркестре было 250 музыкантов, а число статистов составило 2000 человек. Все действие освещалось множеством прожекторов. «Такого рода массовые действия именовались “фестивальными” спектаклями Рейнхардта. В них режиссер увлекся новым формотворчеством, отойдя <...> от поэтического реализма»<sup>140</sup>.

Добиваясь мистериального эффекта, немецкий режиссер большое внимание уделял разработке массовых сцен. Кульминацией этого поиска стала постановка средневекового моралите «**Каждый человек**» на Зальцбургской площади в 1920 году, давшего начало знаменитому летнему фестивалю. По мнению Горбуновой, «встреча актера и зрителя в новых обстоятельствах, выработка новых правил их коммуникации интересовали режиссера больше всего. Ему было интересно пересматривать, переосмысливать театральные формы»<sup>141</sup>. Отсюда в его постановках возникают концертный орган и воссозданная шекспировская сцена, рыночная площадь и арена цирка, старинный замок или католическая церковь.

В 1920 году, помимо средневекового моралите Рейнхардта в Зальцбурге и инсценировки «Взятие Зимнего дворца» Евреинова в Петрограде, состоялось еще одно знаменательное для истории массовых зрелищ событие. К

---

<sup>139</sup> Горбунова А. С. Сближение сцены и зала в спектаклях М. Рейнхардта 1910–1911 годов // Театрон. Научный альманах. 2017. № 1 (19). С. 39.

<sup>140</sup> Райх Б. В., Лацис А. Э. Рейнгардт // История западноевропейского театра 1871–1918. М.: Искусство, 1970. С. 573.

<sup>141</sup> Горбунова А. С. Сближение сцены и зала в спектаклях М. Рейнхардта 1910–1911 годов. С. 43.

началу XX века во Франции вновь возрождается интерес к этой театральной форме. Французский актер и режиссер Фирмен Жемье (1869-1933), практически одновременно с Евреиновым, 11 ноября 1920 года, в День погребения праха Неизвестного солдата, у Триумфальной арки в Париже поставил массовое действо «**Марсельеза**», в котором символически отражались основные вехи истории Франции. Первый эпизод изображал преданность нации принципам 1789 года и по настроению напоминал клятву, данную народом на Празднестве Федерации (1790). Во втором эпизоде (о долге перед Родиной) на сцену выводились бойцы и жертвы войны, калеки, родственники убитых. Как говорил Жемье, один пехотинец восклицал, повторяя знаменитый призыв его друга, лейтенанта Перикара: «“Встаньте, мертвые!”». По этому сигналу солдаты торжественно приносили погребальную урну и водружали ее на Алтарь Отечества, а толпа обнажала головы. Пары, изображавшие разоренные провинции, выстраивались возле алтаря и нежно приветствовали эльзасцев и лотарингцев, возвратившихся в лоно большой семьи»<sup>142</sup>. В третьем эпизоде о воскрешении страны представители различных цехов в своей производственной форме клали на Алтарь Отечества свои инструменты и давали клятву «отдать все силы возрождению нации»<sup>143</sup>. Постановщик стремился «сконденсировать» в празднестве национальную историю: «я воскрешаю песни, которые звучали под небом наших трех республик»<sup>144</sup>.

Этим празднеством открылся Национальный народный театр (TNP), задачу которого Жемье видел в просвещении, совершенствовании и единении широких кругов французских трудящихся на своих спектаклях, празднествах и кинопоказах. Однако в условиях стабильной политической обстановки и отсутствия «широкого демократического движения масс»<sup>145</sup> этот театр в

---

<sup>142</sup> Жемье Ф. Театр: Беседы, собранные Полем Гзеллем. М.: Искусство, 1958. С. 214.

<sup>143</sup> Там же. С. 215.

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> Якубовский А. А. Жемье // История западноевропейского театра. Учебное пособие для театроведч. факультетов высших театральных заведений. В 8 т. М.: Искусство, 1985. Т. 7. С. 194.

период руководства Жемье (до 1933 г.) не был поддержан зрителем. Как замечают историки, «нужны были общественные потрясения, мощный подъем всенародной борьбы за демократию, мир и социализм для того, чтобы ТНР сделался действительно национальным и народным»<sup>146</sup>.

В отечественной истории таким потрясением явилась революция 1917 года. В период социально-политического переустройства, всплеска культурной жизни деятели искусства Петрограда обратились к массовым театрализованным формам, дав на рубеже десятых/двадцатых годов свыше 20 масштабных революционных представлений, поставленных в замкнутом пространстве и на открытом воздухе. Безусловно, петроградские режиссеры учитывали опыт зарубежных коллег, в большей степени французских. Часть из рассмотренных представлений начала XX века петроградские режиссеры видели своими глазами, часть из них изучали по искусствоведческой и исторической литературе. Ими были восприняты сформированные за период конца XVIII – начала XX веков постановочные принципы. Среди них: использование городского пространства в качестве места действия, его распределение на периферийные и центральные сценические площадки; шествие зрителей с останками, иллюстрирующими исторические события или течение жизни героя. Советские режиссеры обратили внимание на символические декорации французских торжеств, формирующих образную систему о новом государственном строе; переняли принципы аллегоризма, эмблематизма в сценографическом пространстве, включали элементы государственной символики. Эти постановочные принципы петроградские театральные режиссеры будут разрабатывать и развивать дальше в условиях принципиально нового понимания искусства театра.

## **1.2. Модель пролетарского революционного представления**

Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, Вольтер, Д'Аламбер, Ж.-Л. Давид, М. Робеспьер — с упоминания этих имен в Москве 1918 года началась Первая Всерос-

---

<sup>146</sup> Якубовский А. А. Жемье. С. 194.

сийская конференция пролетарских культурно-просветительных организаций<sup>147</sup>. На конференции П. М. Керженцев, председатель секции пролетарских театров, говоря о массовых революционных зрелищах, особое внимание уделил репертуару: «в виде переходной меры из мировой литературы можно выбрать пьесы<sup>148</sup>, трактующие темы, близкие по духу настроению революционному пролетариату»<sup>149</sup>. В этот же период Керженцев издает ряд брошюр и книг, в которых фиксирует достижения теоретической мысли петроградских деятелей искусства, формируя пролеткультовскую концепцию массового социалистического действия.

В работе «Революция и театр» Керженцева (1918) уже в самом названии присутствует отсылка к работе Рихарда Вагнера «Искусство и революция» (1849). По замечанию Г. В. Титовой, эта работа Вагнера «оказала сильнейшее воздействие на эстетическую мысль и творчество многих художников XX века <...> Одни видели в “Искусстве и революции” прогноз будущего социалистического общества <...> Другие находили у Вагнера искомый идеал сверхличного и всенародного — русская символистская мысль и, прежде всего, Вяч. Иванов, преломивший в своей концепции “соборного театра” идеи Вагнера сквозь призму взглядов Ф. Ницше на происхождение трагедии “из духа музыки”»<sup>150</sup>. Взгляды этих теоретиков искусства второй половины

---

<sup>147</sup> Первая Всероссийская конференция пролетарских культурно-просветительных организаций состоялась в Москве с 15 по 20 сентября 1918 г. В рамках пленарного заседания выступили П.И. Лебедев-Полянский, А.В. Луначарский, Н.К. Ульянова-Крупская и др. Работа на конференции велась в 8 секциях, одна из которых была посвящена Пролетарскому театру (докладчик В. П. Керженцев). Глава Петроградского Пролеткульта — Алексей Иванович Маширов-Самобытник призывал обратиться к опыту французских просветителей, упоминая Дидро, Вольтера, Д’Аламбера, Гольбаха и других.

<sup>148</sup> В составленный Керженцевым список пьес, пригодных для советской сцены, вошли: «Зори», «Ткачи» Э. Верхарна; «Голпа», «Борьба», «Справедливость» Д. Голсуорси; «Гибель “Надежды”» Г. Гейрманса; «Катастрофа» Д. Грации; «Волки», «Дантон», «Взятие Бастилии» Р. Роллана; «У врат тюрьмы» И. О. Грегори; «Кэтлин из рода Хулиген» У. Йетса; «Эпидемия», «Бумажник», «Вор», «Раб наживы», «Жан Руль» О. Мирбо; «Ученик дьявола», «Профессия г-жи Уоррен», «Шоколадный солдатик» Б. Шоу; «Льонгор и К» Я. Бергстрема и др.

<sup>149</sup> Всероссийская конференция пролетарских культурно-просветительных организаций, 15–20 сентября 1918 г. / Под ред. П. И. Лебедева-Полянского. М.: Пролетарская культура, 1918. С. 45–46.

<sup>150</sup> Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПбГАТИ,



XIX — начала XX века, как и постановочные принципы зарубежных массовых зрелищ конца XVIII — начала XX века, задали направление для формирования теории театрализованных представлений в РСФСР. Создатели пролетарского театра отталкивались от идей модернистских мыслителей: идеи синтеза искусств, ориентации на древнегреческий театр. Изучение античного наследия поднимало вопросы соотношения границ коллективного и индивидуального в сценическом произведении (актер, зритель, хор), и обращения к мифу как к способу разрушения разобщенности между субъектами. Эти идеи, освещенные в театральной эстетике середины XIX — начала XX века, прямым образом повлияли на формирование театральной программы Пролеткульта и, как результат, на воплощение массовых революционных представлений в Петрограде.

Идею всенародного театра будущего Вагнер развивает в теоретических работах «Искусство и революция» (1849), «Произведение искусства будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), «Музыка будущего» (1861). Формируя концепцию всенародного синтетического действия, Вагнер призывает увидеть «непосредственную связь» современного искусства с искусством греков: «в действительности наше современное искусство является лишь звеном в художественной эволюции всей Европы, и эта эволюция взяла у греков свою исходную точку»<sup>151</sup>.

В работе «Искусство и революция» Вагнер говорит о расщеплении античной драмы на составные части — различные виды искусств: «риторика, скульптура, живопись, музыка и т. д. покинули хоровод, в котором они все действовали в унисон, и каждая из них пошла с тех пор своей дорогой, продолжая свое личное, но одинокое и эгоистичное развитие»<sup>152</sup>. Парафраз этой мысли о распаде искусств в революционном контексте присутствует и в работе «К новой культуре» (1921) Керженцева: социалистический театр — это прежде всего театр разносторонний и всеобъемлющий. «Буржуазная специа-

---

1995. С. 44–45.

<sup>151</sup> Вагнер Р. Искусство и революция. СПб.: Горизонт, 1906. С. 8.

<sup>152</sup> Там же. С. 26.

лизация» привела к тому, «что опера резко отошла от драмы, искусство танца оторвалось от театра драматического. Народные празднества, которые имеют в себе элементы театра, совершенно отошли с поля зрения театральных работников. Театр стал специализироваться, или иными словами, распадаться на свои составные части...»<sup>153</sup>.

Вагнер считает, что все разрозненные искусства, щедро поддерживаемые и культивируемые для удовольствия и развлечения богатых, заполнили весь мир своими произведениями. Однако они не являются истинным искусством, так как оно «не было воскрешено ни Ренессансом, ни после него; ибо произведение совершенного искусства, великое, единое выражение свободной и прекрасной общины, *драма, трагедия*, еще не воскресло, как бы велики ни были появляющиеся то здесь, то там поэты-трагики, и именно потому, что оно должно быть не воскрешено, а создано вновь»<sup>154</sup> (*курсив — Р. Вагнера*). Именно революция, считает Вагнер, а не реставрация может дать нам вновь величайшее произведение искусства: «...вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала у консервативного духа предшествовавшего культурного периода и что она поглотила»<sup>155</sup>.

По мнению Г. Е. Калошиной, Вагнер предложил два варианта мифологического театра: «концепцию *театра массовых зрелищ*, идеи которой изложены в работе “Художественное произведение будущего” и осуществлены в опере “Мейстерзингеры”, и *концепцию симфонизированной мистерии* с наличием ритуалов, невысказанных мистических тайн, симультанной и полипространственной, слоистой, как в мифе, драматургии, воссозданной в “Парсифале”»<sup>156</sup> (*курсив — Г.К.*). В трактате «Произведение искусства будущего» (1850) Вагнер говорит о синтезе разрозненных искусств танца, музыки и поэзии: «великое универсальное произведение искусства, которое должно

<sup>153</sup> Керженцев П. М. К новой культуре. Пб.: Гос. изд., 1921. С. 76.

<sup>154</sup> Вагнер Р. Искусство и революция. С. 26.

<sup>155</sup> Там же.

<sup>156</sup> Калошина Г. Е. Философско-символические аспекты драматургии мифологического театра Вагнера // Южно-российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 33.

включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели <...> это великое универсальное произведение искусства не является <...> произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего»<sup>157</sup>. «Мы заключим союз во имя святой необходимости, и братским поцелуем, который скрепит этот союз, будет произведение искусства будущего, созданное сообществом. В этом произведении искусства народ — это живое воплощение необходимости, наш великий избавитель и благодетель — предстанет как целое; в этом произведении искусства мы все объединимся...»<sup>158</sup>.

Подобно тому как в различных видах искусств должны раствориться все границы, так и личность в обществе должна исключить эгоистическое начало, объединить все свои способности и, действительно, стать частью целого, общего. «Все исключительное, единичное, эгоистичное только берет, но не дает, оно порождается, но не в силах само рождать. Для рождения необходимо “я” и “ты”, растворение эгоистического в коммунистическом»<sup>159</sup>. В этом прослеживается близость взглядов Руссо и Вагнера, по мнению Титовой, заключающаяся в понимании, что необходимо «восстановить утраченные со времен классического полиса Древней Греции гармонические связи между искусством, человеком и обществом»<sup>160</sup>.

В работе «Опера и драма» Вагнер говорит о том, что греческая трагедия объединяла публику и художественное произведение в хоре и герое. Образцом отношений между театром и обществом для Вагнера служил театр античных Афин. Представления там приурочивались к особо чтимым, священным, торжественным дням, «где наслаждение искусством соединялось с религиозным празднеством, в котором принимали участие в качестве авторов и актеров достойнейшие мужчины афинского государства, подобно жрецам выступая перед зрителями, собравшимися сюда со всей страны и столь преис-

<sup>157</sup> Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 159.

<sup>158</sup> Там же. С. 150.

<sup>159</sup> Там же. С. 151.

<sup>160</sup> Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 45.

полненными торжественностью происходящего»<sup>161</sup>.

По мнению Д. Д. Кумуковой, «опираясь на опыт античного театра, Вагнер выдвигал идею “соборности” — стихийного единения людей на основе общих чувств, вызываемых искусством. Соборная концепция обуславливала идею синтетического театра, основанного не просто на механическом сочетании разных искусств, а на их сплаве, создающем единый поток действия без граней между искусствами. Поток объединенных искусств должен растворить личность в соборном единстве»<sup>162</sup>. Именно наивысший синтез искусств способен возродить модель античных празднеств, растворить личное в общественном, вернуть театральному искусству изначальную «соборность».

Затем Фридрих Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), развивая вагнеровские идеи о синтетическом театре будущего, также обращается к античности и называет хор «идеальным зрителем, ибо он единственный зритель — тот, кто зрит мир видений сцены. Греки не знали, в отличие от нас, публики, состоящей из зрителей: в их театре, в амфитеатре их зрительного зала, всякий мог *не замечать* окружающий мир культуры, и, насыщая свой взор увиденным, мнить себя хоревтом. В согласии с таким нашим выводом мы можем назвать самоотражением дионисийского человека хор праисконной трагедии, хор на его первоизданной ступени <...> дионисийское возбуждение способно наделять таким же художественным даром целую толпу, и та видит себя окруженной подобными же толпами духов, с какими чувствует себя внутренне единой»<sup>163</sup>. Ницше считает, что греческая трагедия — это дионисийский хор, «который все снова и снова разряжается аполлонийским миром образов», а сама драма «есть аполлонийски-

---

<sup>161</sup> Вагнер Р. Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 504–505.

<sup>162</sup> Кумукова Д. Д. Музыкально-синтетическая концепция театра конца XIX — начала XX веков и театр М. И. Цветаевой: дис. ... канд. искусств.: 17.00.09. СПб., 2001. С. 14.

<sup>163</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. С. 104–106.

чувственное воплощение дионисийских усмотрений и воздействий»<sup>164</sup>. От этой концепции синтеза дионисийско-аполлонийских стихий, от идеи единения хора и зрителей в праисконной трагедии в начале XX века уже отталкивается Вяч. Иванов, формируя концепцию «соборного театра», которая также оказала влияние на теорию петроградских зрелищ.

«Если же новый театр снова динамичен, пусть он будет таковым до конца. <...> Мы хотим собраться, чтобы творить — «деять» — соборно, а не созерцать только <...> зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”»<sup>165</sup>. В этих древних формах театра каждый из участников имел двойственную цель (активную — теургическую и пассивную — патетическую): «соучаствовать в оргийном действии и в оргийном очищении, святить и святиться, привлечь божественное присутствие и воспринять благодатный дар»<sup>166</sup>. По мнению Иванова, обособление элементов первоначальных действий сократило диапазон внутренних переживаний общины: «ей было предоставлено только “испытывать” чары Диониса»<sup>167</sup>, поэтому и Аристотель говорит лишь о пассивных переживаниях. Действие стало отодвигаться с оркестры на просцениум. Была проведена «та заколдованная грань между актером и зрителем, которая поныне делит театр, в виде линии рампы, на два чуждые один другому мира»<sup>168</sup>, где «нет вен, которые бы соединяли эти два отдельные тела общим кровообращением творческих энергий»<sup>169</sup>. Так, стирание границ между зрителем и актером возможно в «соборном театре» Иванова — одной из театральных моделей русского символизма, в которой искусство театра «преображается в формы нового ре-

---

<sup>164</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 107.

<sup>165</sup> Иванов В. И. Ницше и Дионис // Иванов В. И. Собр. соч.: В IV т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 95.

<sup>166</sup> Там же.

<sup>167</sup> Там же. С. 96.

<sup>168</sup> Там же.

<sup>169</sup> Там же.

лигиозного житнетворчества»<sup>170</sup>. Театр должен стать храмом для всенародных действий, где зрители (верующие) и актеры (жрецы) собираются вместе, чтобы «деять соборно»<sup>171</sup>.

С позиций сформулированной концепции «соборного театра» Иванов в 1919 году пишет предисловие ко второму изданию «Народного театра» Р. Роллана (1903). Он отмечает актуальность представленной проблемы «истинно демократической культуры»<sup>172</sup>. Роллан в этой работе излагает теорию «народного театра», которая базировалась на философских основах французских просветителей и их практических опытах. Преломляя идеи просветителей в соответствии с социально-политическим устройством Франции начала XX века, Роллан определяет три обязательных принципа народного театра: во-первых, театр должен давать отдых, во-вторых, театр должен служить источником энергии, в-третьих, театр должен просвещать ум<sup>173</sup>. Предлагая свою программу развития современного театра, Роллан все же остается в парадигме теории массовых представлений Руссо. Он выступает «за праздник всенародного единения, находящийся за “гранью театра”»<sup>174</sup>, призывает воскресить эпоху народных зрелищ французской революции<sup>175</sup>. Иванов же говорит о том, что подход Роллана к этой проблеме не вполне цельный, не соответствует «духу переживаемой нами революционной эпохи»<sup>176</sup>, и в своем предисловии раскрывает концепцию «соборного театра» сквозь призму массовых представлений.

Театр наших дней, по мнению Иванова, «внутренне “буржуазен”, потому что не может и, поскольку сознает свою немощность, даже не ищет преобразить собравшуюся на зрелище непристойную толпу в единомыслен-

---

<sup>170</sup> Кухта Е. А. Соборный театр // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Выпуск III. СПб.: РИИИ, 2015. С. 222–223.

<sup>171</sup> Там же.

<sup>172</sup> Иванов В. И. Предисловие // Роллан Р. Народный театр. Пг.; М.: Изд. ТЕО Наркомпроса, 1919. С. 7.

<sup>173</sup> См.: Роллан Р. Народный театр. С. 231–233.

<sup>174</sup> Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 54.

<sup>175</sup> См.: Роллан Р. Театр революции. Л.: ГИХЛ, 1940. С. 60.

<sup>176</sup> Иванов В. И. Предисловие. С. 7.

ную и объятую единым восторгом общину, в одно многоликое душевное тело. Внутренне “буржуазен” он потому, что *соборное событие* такого слияния в нем не осуществляется, испытываемое зрителями испытывается ими хотя бы и глубоко, но порознь, отдельно и обособлено, и обособленными, а не соединенными расходятся, как сошлись, собравшиеся, унося каждый то, чем он успел обогатиться»<sup>177</sup> (*курсив — А.К.*).

Иванов замечает, что Роллан все еще находится под властью «освободительных идей восемнадцатого века о театре, являющем исторические образцы гражданской доблести и нравственного величия, и как бы не замечает или не хочет видеть свойственного тогдашним мечтаниям и декламациям напыщенно-риторического и ложно-классического пошиба, который так бросается в глаза у художника и идеолога революции — Давида»<sup>178</sup>. Массовые зрелища революционной Франции Иванов обозначает как «мареву идеальной жизни»<sup>179</sup>, замечая, что идея возрождения народных зрелищ в XIX веке принадлежала не Ж. Мишле, о котором так восторженно говорит Роллан, в действительности идея всенародного действия «прорастала через германский романтизм и музыкальную драму Вагнера»<sup>180</sup>.

Иванов призывает не жертвовать всем великим искусством былого, как это сделали французские революционеры, а, наоборот, сохранить и оживить для обновленного человечества все высшие достижения прежней культуры. Новому массовому зрелищу, по мнению Иванова, необходимо преодолеть «непроницаемость преград, отделяющих личность от личности, эгоизм от эгоизма. Общественная структура парализует творческое действие и не позволяет театру развить изначально ему присущую и настоятельно ищущую свободного проявления, собирательную, единую и плавящую множество хоровую энергию»<sup>181</sup>. Иванов развивает эту идею в очерке «Личность и множество в действе» (1920), опубликованном в программном выпуске «Вестника

<sup>177</sup> Иванов В. И. Предисловие. С. 9.

<sup>178</sup> Там же. С. 11.

<sup>179</sup> Там же. С. 10.

<sup>180</sup> Там же. С. 11.

<sup>181</sup> Там же. С. 10.

театра»<sup>182</sup>, где обсуждалась проблема создания массовых представлений в нашей стране.

В многовековой истории зрелищных искусств регулярно происходит смена театра двух типов: театра художественно оформленной толпы и театра личности. По мнению Иванова, «исключительною по совершенству формы и по чистоте выявления глубочайшей сущности театра должно признать короткую эпоху весеннего расцвета трагедии при Эсхиле и Софокле и комедии при Аристофане: здесь, и единственно здесь, мы встречаем совершенное равновесие между хоровым началом и началом зачинательной и действенной (“героической”) личности в драме»<sup>183</sup>.

Современный театр лишь живет отголосками исконного театра, его герои измельчали, отдалились от народа. От античного величия и подлинного понимания театра остались «миражные отражения трагических жестов в воздушной зеркальности». Иванов считает, что на современной сцене нет больше героя «с кровью в жилах без людского действующего множества, показанного тут же, на подмостках»<sup>184</sup>. Из двух элементов театра — «сонма и личности, или хора и героя — первый первоначальнее как исторически, так и диалектически: ибо личность возникает из сонма, а не наоборот. Он же и эстетически существеннее, поскольку театр есть искусство, являющее в художественном преображении, или художественно оформляющее человека, взятого как множество. Вот почему немислимо возрождение театра без воскресения в его круге исконной движущей энергии хорового начала — действенной силы художественно оформленных масс»<sup>185</sup>. Для того чтобы художественно преобразить большое количество зрителей, действовать на подмост-

---

<sup>182</sup> Весь выпуск «Вестника театра» № 62 от 1920 года был посвящен массовым зрелищам и народным празднествам. Сборник открывали цитаты Рихарда Вагнера, Романа Роллана, Жан-Жака Руссо, Максимилиана Робеспьера, Георга Фукса и др. На страницах издания представлены: краткая история празднеств Великой французской революции, современное понимание теории массового зрелища в работах А. Луначарского, В. Смышляева, Н. Львова, С. Коган, П. Керженцева, А. Гана, Е. Кузнецова.

<sup>183</sup> Иванов Вяч. Множество и личность в действе // Вестник театра. 1920. № 62. С. 5.

<sup>184</sup> Там же.

<sup>185</sup> Там же.



ках должно множество — хор, из которого органично и должен возникнуть отдельный герой.

Обращение к истокам театрального искусства, к пониманию его музыкально-синтетической природы, к хору и мифу, соборности и единству зрителя в представлении обусловили новые поиски в театре массовых форм после революции 1917 года. По мнению А. Ф. Некрыловой, «в культурной сумятице 1920-х гг. концепция всенародного действия, мифотворчества была воспринята и взята на вооружение организаторами массовых театрализованных праздников. Вслед или параллельно с Вяч. Ивановым они обратились к искусству Древней Греции, к опыту античных массовых действий. Ключевыми становились понятия *монументальность, массовость, мистерия, дионисийство, катарсис, зрелищность*»<sup>186</sup> (*курсив — А.Н.*). Идеи модернистов составили вторую эстетическую платформу для формирования теории пролетарского революционного представления.

Третьей платформой становятся взгляды теоретиков и практиков театра, стоявших у истоков и создававших петроградские зрелища. А. И. Пиотровский в 1920 г. обосновывает идею о возрождении всенародного театра через театральный кружок: «театральная игра пролетариата и деревни — первое звено возрождающегося всенародного театра. Простейшая форма этой игры — театральный кружок»<sup>187</sup>. По мысли Пиотровского, в театральной кружке происходит объединение активных участников театральной игры и одновременное освобождение человеческой личности, формируется «единодушный и мудрый зритель»<sup>188</sup> — соучастник всенародного театра.

Керженцев в «Творческом театре», повторяя мысль Пиотровского, говорит, что новый героический театр должен развиваться в жанре трагедии, где главным действующим лицом будет масса. Этот театр даст не только эс-

---

<sup>186</sup> Некрылова А. Ф. Соборность и зрелища: петроградские театрализованные представления 1920-х годов. С. 662.

<sup>187</sup> Пиотровский А. И. Театр всего народа. Театральный кружок // Пиотровский А. И. Театральное наследие — исследования, театральная критика, драматургия: В 2 т. СПб.: Балтийские сезоны, 2019. С. 53.

<sup>188</sup> Там же.

тетическое наслаждение, но и удовлетворение революционному темпераменту народа, он «родится не на подмостках “Мариинки” или “Александринки”, а в рабочих кварталах»<sup>189</sup>. Чтобы создать новый театр, необходимо сформировать драматические рабочие студии. Именно драматические студии революционизируют сцену и создадут новое театральное искусство, «отвечающее эпохе социалистического переворота и духу социалистического общества»<sup>190</sup>.

При формировании теоретической основы для создания массовых зрелищ Керженцев исходил не только из реальной картины театральной жизни первых лет после Октября, опыта французских просветителей, сочинений Вагнера и Ницше, философии театра Вяч. Иванова, но и основывался на достижениях современной режиссуры массовых представлений западноевропейского и американского театров. По мысли Керженцева, новый театр не должен замыкаться в четырех стенах закрытых помещений, «он должен вынести свою работу на улицы и площади <...> сперва, может быть, это будет простое карнавальное шествие, где маски и символические фигуры будут осмеивать ненавистный капитализм и в символических, может быть, даже несколько наивных, формах изображать торжество рабочего класса. Затем можно приступить к организации и целого связанного спектакля <...> Разве не явится привлекательным сюжетом для такого зрелища цепь исторических картин на знаменитые фразы “Коммунистического Манифеста” о борьбе классов? Перед зрителем пройдут картины первобытных эпох, драматические сцены из греческой и римской истории, восстание рабов, крестьянские войны, революция XIX века, забастовки и восстания последних лет. Если ограничиться даже одной русской историей, как выпукло и красочно можно будет изобразить борьбу социальных сил на пути к царству свободы! Даже одна история Петербурга или история русского рабочего движения даст богатейший материал для режиссера и драматурга. Вот основание столицы на костях крестьян и рабочих, разгул царизма. Восстание декабристов. Николаевщина. Черны-

---

<sup>189</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 36.

<sup>190</sup> Там же. С. 56.

шевский на плахе. Первые рабочие волнения, убийство Александра II. Стачки 90-х гг., 9 января и 17 октября. Вторая революция. Дни Советской республики. Здесь открывается широкое, еще не использованное поле для творчества режиссера, художника, драматурга. Спектакли этого рода непосредственно примыкают и частью переходят в народные празднества...»<sup>191</sup>.

Намеченная Керженцевым схема развития пролетарского театра, вобравшая в себя опыт и достижения теоретиков и практиков предшествующих лет, как покажет история, станет убедительной основой для создания первых революционных представлений в стране. Однако обращение к истории государства при постановке массовых празднеств не является принципиальным новаторством в концепции Керженцева. Отечественный опыт в постановке масштабных государственных и народных зрелищ, предшествующий революционной странице истории, повлиял и на формирование метода режиссуры петроградских представлений. Достаточно вспомнить знаменательные вехи дореволюционной истории России, в которой победы в войнах также отражались в грандиозных викториях для царского двора и народа, героические подвиги — в представлениях в увеселительных садах и парках, основные этапы жизни и вхождения царей на престол — в торжественных празднествах по случаю коронации.

В публичных зрелищах Петра I и Анна Иоанновны, как отмечает Л. М. Старикова, была весьма «ощутимая тенденция: развлекающая — поучающая, внедряющая (а то и буквально вколачивающая) в умы подданных свою (государеву) идею»<sup>192</sup>. Например, при организации праздника-маскарада по случаю бракосочетания П. И. Бутурлина и А. Е. Стремоуховой, Анна Иоанновна повелела «губернаторам всех провинций прислать в Петербург по несколько человек обоего пола. Сии люди по прибытии в столицу были одеты на иждивении Двора каждый в платье своей родины»<sup>193</sup>. В этом решении заключался повы-

<sup>191</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 84–85.

<sup>192</sup> Старикова Л. М. Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке. Историко-документированные очерки. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. С. 155.

<sup>193</sup> Цит. по.: Старикова Л. М. Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке.

шенный интерес императрицы и двора к подлинному национальному колориту многочисленных народностей. В массовом представлении начинают появляться реальные костюмы и герои — жители, населявшие бескрайнюю Российскую империю.

Уже во времена правления Екатерины II (1762–1796) особое внимание при постановке викторий уделялось историческим этапам войн, указанию местностей, крепостей и битв. Так, например, Екатерина II описывает замысел сценографического решения торжества празднования Кючук-Кайнарджийского мира на Ходынском поле (1775): «Любезный Баженов, за три версты от города есть луг; представьте, что этот луг — Черное море и что из города две дороги; ну вот, одна из сих дорог будет Танаис (Дон), а другая — Борисфен (Днепр), на устье первого вы построите столовую и назовете Азовом; на устье второго — театр и назовете Кинбурном. Из песку сделаете Крымский полуостров, поместите тут Керчь и Еникалё, которые будут служить бальными залами. Налево от Танаиса будет буфет с угощением для народа; против Крыма устроится иллюминация, которая будет изображать радость обоих государств о заключении мира; по ту сторону Дуная пущен будет фейерверк, а на месте, имеющем изображать Черное море, будут разбросаны лодки и корабли, которые вы иллюминуете; по берегам рек, которые в то же время и дороги, будут расположены виды, мельницы, деревья, иллюминированные дома, и, таким образом, у нас выйдет праздник без вычур, но, может статься, гораздо лучше многих других»<sup>194</sup>. В символическом распределении топографического пространства праздника прослеживается влияние исторических фактов заключения мира, его художественное осмысление через существующие в то время выразительные средства (временная архитектура, иллюминация, фейерверк). Говоря о реализации этого замысла, А. А. Аронова замечает, что «на смену символам, травестийным карнавалам и придворным увеселениям пришла сценическая условность (города-дворцы,

---

С. 154.

<sup>194</sup> Цит. по: Аронова А. А. Триумф Минервы: военные праздники в России (1730–1770) // Искусствознание. 2018. № 4. С. 123.

земля-вода, садовый партер — “нагайские орды”, корабль — театральная лодка и т. д.), использовавшая максимальные возможности современной временной архитектуры»<sup>195</sup>.

В 1830-е годы, по замечанию А. М. Конечного, на гуляньях «формируется традиция откликаться на важнейшие события жизни города и России»<sup>196</sup>. Открытие железной дороги между Петербургом и Царским Селом в 1837 году, открытие новых паровозных сообщений с европейскими столицами (1836–1839) — все это обыгрывалось и становилось предметом изображения в пантомимах и аттракционах<sup>197</sup>. Например, после Синопского сражения в 1853 году этот знаменитый бой можно было увидеть на гулянье 1854 года сразу в нескольких формах — в «панораме» Сергеева, балагане Легат и райке. Во время Крымской войны «почти во всех балаганах давались патриотические военные пантомимы»<sup>198</sup>, характеризующиеся наличием массовых батальных сцен и аллегорического победного апофеоза, эффектным оформлением. В балагане В. М. Малафеева особое место занимали постановки батального характера на сюжеты из национальной истории «Куликовская битва», «Мамаево побоище», «Покорение Казани», «Иван Сусанин», «За веру, царя и отечество»<sup>199</sup> и др.

В 1880–1890-е годы в столичных парках и увеселительных садах устраивались крупные постановки на темы из российской истории<sup>200</sup>. В большей степени в Москве постановкой феерий и народных представлений занимался

---

<sup>195</sup> Аронова А. А. Триумф Минервы: военные праздники в России (1730–1770). С.130.

<sup>196</sup> Конечный А. Батальные постановки на сцене петербургских балаганов и под открытым небом в общедоступных увеселительных садах и парках // От слов к телу: сборник статей к 60-летию Ю. Цивьяна. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 119.

<sup>197</sup> См.: Конечный А. М. Петербургские народные гулянья на масленой и пасхальной неделях // Петербург и губерния: Историко-этнографические исследования. Л.: Наука, 1989. С. 21–52.

<sup>198</sup> Конечный А. Батальные постановки на сцене петербургских балаганов и под открытым небом в общедоступных увеселительных садах и парках. С. 119.

<sup>199</sup> См.: Конечный А. М. Петербургские балаганщики // Петербургские балаганы. СПб.: Гиперион, 2000. С. 9.; Алексеев-Яковлев А. Я. Воспоминания // Петербургские балаганы. СПб.: Гиперион, 2000. С. 87.

<sup>200</sup> См.: Некрылова А. Ф. Балаганы // Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л.: Искусство, 1988. С. 159–198.

актер и режиссер М. В. Лентовский<sup>201</sup> (1843–1906). Его зрелища увлекали современников своей грандиозностью, изобретательностью, богатством декорационного оформления и костюмов, живописностью массовых сцен. Особенно удавались Лентовскому, по мнению М. И. Вострышева, «постановки грандиозных массовых сцен, феерий, шествий, народных празднеств. Он умел и любил управлять большими массами людей, его спектакли наполнялись кордебалетом, хоровым пением, карнавальной шумихой. Не жалея ни своих, ни чужих денег, он частенько тешил простонародную публику грандиозными представлениями с сотнями участников: “Вокруг света в восемьдесят дней”, “Робинзон Крузо”, “Морской праздник в Севастополе, или Русско-турецкая война”. Для феерии “Переход русских войск через Балканские горы” выстроил целый неприятельский городок и под занавес представления, на радость публике, подорвал его крепостные стены»<sup>202</sup>.

В Петербурге таким постановщиком являлся А. Я. Алексеев-Яковлев (1850–1939) — русский режиссер, драматург и художник, основатель народного общедоступного театра «Развлечение и польза» на Марсовом поле. В его постановках «Война с Турцией» (1877), «Синопский бой» (1886), «Взятие Плевны» (1889), «Русские орлы на Кавказе» (1890), «Царь-богатырь» (1890) о Петре Великом можно обнаружить ряд мотивов и принципов (изображение современности и истории, simultaneity действия, топография сценического пространства, применение спецэффектов, театрализация военного маневра), которые будут активно применяться петроградскими режиссерами революционных зрелищ.

Как вспоминает Алексеев-Яковлев, ему «доверили самостоятельную постановку больших, батального характера, инсценировок, посвященных нашей войне с Турцией в 1877–1878 годах. Такие постановки осуществлялись в то время в Крестовском саду <...> от военных пантомим, ставившихся

---

<sup>201</sup> См.: Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. 304 с.

<sup>202</sup> Вострышев М. И. Маг и волшебник. Антрепренер и режиссер Михаил Валентинович Лентовский (1843–1906) // Московские обыватели. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 298.

на гуляньях “под горами”, эти постановки отличались прежде всего тем, что предметом изображения была почти исключительно военная современность, а не военная история. Отличались они также более развитой сюжетной стороной и неизмеримо сложным и эффектным оформлением. Возможность использовать местность, окружающую открытую сцену, пользоваться двумя, а то и тремя временными сценами, наличие прудов и рек, на которые перебрасывалось действие, наконец, возможность обильно применять пиротехнику и даже взрывчатые вещества — все это давало огромные преимущества постановщику и очень увлекало меня по молодости лет и новизне самой задачи <...> это были инсценировки массовых батальных сцен, сделанных как бы для кино съемки. В них участвовало до пятисот человек, в действие вводились орудия, лошади, собаки, почтовые голуби, а в финале — воздухоплаватели на воздушных шарах. Основные эффекты заключались в переправах через реку, атаках крепостных стен, сражениях, взрывах, обвалах и торжественном, победном апофеозе <...> Постановки такого рода собирали многочисленных зрителей, до десяти-двенадцати тысяч человек, и привлекали демократическую публику, особенно из числа молодежи»<sup>203</sup>.

Режиссерская деятельность Алексева-Яковлева может стать предметом отдельного исследования, посвященного первым театрализованным представлениям на историческую тему в дореволюционной России. О ее значении для режиссерского театра говорят такие исторические факты: за консультацией о сценических возможностях использования «черного кабинета» к режиссеру обращался К. С. Станиславский при постановке «Синей птицы» в МХТ, а В. В. Маяковский при написании «Мистерии-буфф» с увлечением рассматривал макет традиционного изображения сцены «ада» для представлений Алексева-Яковлева. Как вспоминает режиссер, «некоторое время спустя В. В. Маяковский ознакомил нас со схемой действия задуманного обзора, которое затем, пройдя ряд изменений, так сказать, в окончатель-

---

<sup>203</sup> Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. М.; Л., 1948. С. 130–131.

ной редакции вылилось в его восхитительную «Мистерию-буфф»<sup>204</sup>. В контексте изучения творчества Алексеева-Яковлева следует рассматривать и постановку «**Блокада России**» С. Э. Радлова (1920), которая осталась за скобками настоящего исследования. Она продолжает традиции водных военных зрелищ Алексеева-Яковлева. Театрализованные представления на воде — это отдельное направление в режиссуре массовых зрелищ, требующее специального рассмотрения после всестороннего изучения истории водных феерий и военных инсценировок в России XVIII-XIX веков.

Последние крупные торжества царской России — «Народный праздник по случаю коронации Николая II» (1896) и «300-летие Дома Романовых» (1913) — также являются примерами обращения к истории страны в сюжетах некоторых фрагментов празднеств. В программе праздника на Ходынском поле, организованного Управлением по устройству Коронационных народных зрелищ, помимо традиционных рожечников, балалаечников, гармонистов и плясунов, ученых медведей и дрессированных животных В. Дурова, значилось драматическое представление в пяти картинах «Ермак Тимофеевич или Покорение Сибири»<sup>205</sup> неизвестного автора, повествующее об этом историческом герое и завоевании. Это празднество 1896 года было омрачено народной давкой, вошедшей в историю как «трагедия на Ходынке», которая повлияла на перенесение народных гуляний с 1897 года на окраины городов. События же Кровавого воскресенья 1905 года повлияли на введение запрета большого скопления народа. Все народные гуляния после проходили под ненавязчивым присмотром полиции и сотрудников Охранного отделения. Так, празднование 300-летия Дома Романовых состояло из цикла официальных и религиозных мероприятий, распределенных по разным дням и разным частям городов. Тем не менее проводилась масштабная идеологическая и просветительская работа, охватывающая представителей всех сословий.

---

<sup>204</sup> Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. С. 160–163.

<sup>205</sup> Афиша и описания спектаклей, цирковых представлений и гуляний в связи с коронацией Николая II // РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 2138. Л. 1.



Об этом же говорит Керженцев: «подготовка зрителей к пьесе должна вестись <...> предварительным чтением, дискуссиями, лекциями <...> необходимо будет давать зрителям краткое введение к пьесе и характеристику автора в печатной форме. Афишка будет заключать не только список действующих лиц и фамилий актеров, не только изложение пьесы на 2-3 небольших страничках, но и ту краткую лекцию, которую об этой пьесе можно было бы прочесть, а также ноты некоторых мотивов, слова песен и т. д.»<sup>206</sup>. Такой же пример был в истории французских празднеств (торжество «Верховного Существа»).

Как и во французских революционных торжествах, выстроенных по образцу религиозных представлений, но стремящихся их подменить, новые революционные зрелища в РСФСР должны были быть посвящены историческим событиям, памятным дням, отраженным в новом революционном календаре, вычеркнувшем все религиозные и государственные праздники. Как отмечает А. Ф. Некрылова, «из исконных народных земледельческих праздников и обрядов изымались религиозные и мифологические мотивы, “суеверия”, атрибутика...»<sup>207</sup>. Центральным праздником в молодой стране стала годовщина Октябрьской революции — штурм Зимнего дворца, как и взятие Бастилии во Франции. В так называемом «Красном календаре»<sup>208</sup> возникли революционные праздники, относящиеся к истории Великой французской революции: День Парижской коммуны (18 марта), День взятия Бастилии (14 июля) и др. Среди праздников, основанных на истории революции, можно выделить Свержение самодержавия (12 марта), Советские маевки, День Красной Армии (23 февраля). «Даже даты трагических событий и смерти превращались в праздники — “Кровавое воскресенье” (9 января) <...> Система праздников не просто перекраивалась, она должна была формировать новое — революционное — понимание истории, настраивать на строитель-

<sup>206</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 118–119.

<sup>207</sup> Некрылова А. Ф. Соборность и зрелища: петроградские театрализованные представления 1920-х годов. С. 664.

<sup>208</sup> Померанцева А. В. Календарь революционных праздников и великих годовщин. М; Л.: Гос. изд-во, 1927. 92 с.

во новой жизни»<sup>209</sup>.

В революционном представлении, продолжает Керженцев, акцент должен ставиться на его массовости: «Это значит не только то, что театральное зрелище, будь то опера или драма, будет близким и родственным широким трудовым массам, но также и то, что самое театральное представление будет твориться не отдельными актерами или небольшими труппами, а всей массой. Самое характерное зрелище нового театра — это торжественное представление исторического или другого стиля, в котором активными участниками будут тысячные группы местных жителей, в котором зрители и актеры соединятся в одно»<sup>210</sup> — здесь Керженцев обращается к опыту представлений Англии и США с учетом идей Вяч. Иванова.

Для того чтобы превратить зрителей в актеров, необходимо интегрировать зрительный зал со сценой: «Вероятно, театр приблизится по характеру к античному, во всяком случае, партер зрительной залы всегда легко можно будет превратить в место действия. Может быть, сцена будет иметь форму буквы “Т”, в которой вертикальная линия соответствует широкому помосту, идущему через середину зрительного зала к главной сцене: это явится модернизированной вариацией японского театра»<sup>211</sup>. Организация нового пространства мыслилась не только в исчезновении рампы, разделяющей сцену и зрительный зал, а в том, «что и зритель, и актер станут равно необходимыми активными участниками театра. В театр будут ходить не для того, чтобы пассивно смотреть, что представляют, а для того, чтобы самим участвовать в пьесе»<sup>212</sup>.

О такой модернизации в духе японского театра говорил еще Георг Фукс, сторонник театра для массового зрителя, в работах «Сцена будущего» (1905) и «Революция театра» (1909)<sup>213</sup>. Фукс рассматривает возможности

---

<sup>209</sup> Некрылова А. Ф. Соборность и зрелища: петроградские театрализованные представления 1920-х годов. С. 664.

<sup>210</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 77.

<sup>211</sup> Там же. С. 69.

<sup>212</sup> Там же. С. 77.

<sup>213</sup> Фукс явился одним из постановщиков, вместе с Максом Рейнхардтом, народно-

трансформации сценического пространства. По его мнению, Мюнхенский Художественный театр «хочет преобразовать самые основы сцены, как художественно и целесообразно конструированного пространства. Речь идет не только о самой сцене и о том, что на ней происходит. Речь идет о том, чтобы правильно разрешить вопрос о конструировании того пространства, которое объемлет и драму, и зрителя: вопрос о зрительной зале и сцене. Театр есть нечто органически цельное»<sup>214</sup>. Описанная Фуксом сцена Мюнхенского театра<sup>215</sup> представляет собой трехуровневую площадку, похожую на античную: первая — выдвинутый к зрителю широкий просцениум, вторая — «внутренний просцениум» (порталы просцениума вместе с средней частью сцены), третья — вторая активная сцена (задний уровень, который можно поднимать и опускать целиком или частями)<sup>216</sup>. Главным в таком устройстве сценической площадки является не живописность «с глубокою перспективой, а рельеф, выступающий на гладкой плоскости»<sup>217</sup>.

Идея сделать зрителя соучастником, в концепции Керженцева, может реализоваться и через принцип импровизаций: «Commedia dell'arte имеет все основания возродиться сейчас в России. Пусть режиссер или кто-нибудь даст труппе рабочих какую-либо тему, в двух словах, может быть, он наметит несколько типов, два-три момента в развитии сюжета, — все остальное: диалог, ход фабулы, развязку будут импровизировать сами исполнители, может быть, при участии публики»<sup>218</sup>. Керженцев развивает эту идею, прогнозируя, что самой характерной особенностью нового театра будет «скорее всего коллективное театральное творчество... Через импровизацию и попытки коллективного творчества и создается новый театр, *театр массового действия*, где

---

го представления для многотысячной толпы, а также возобновил традиции проведения мистерий в Баварии.

<sup>214</sup> Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. СПб.: Грядущий день, 1911. С. 138.

<sup>215</sup> План технической конструкции сцены Мюнхенского театра разработан механиком театра Юлиусом Виктором Клейном.

<sup>216</sup> Фукс Г. Революция театра. С. 146–148.

<sup>217</sup> Там же. С. 146.

<sup>218</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 101.

не будет актеров, а где сама масса зрителей будет играть пьесу. Она сама в творческом порыве выделит из себя тех людей, которые смогут исполнять более ответственные роли и выступать, так сказать, солистами массового действия»<sup>219</sup>. Именно об этом органичном рождении героя из сонма — хора говорил Вяч. Иванов.

Концепция Керженцева солидаризируется со взглядами комиссара народного Просвещения А. В. Луначарского, видевшего искомым идеал революционного зрелища в празднествах Франции. В 1919 году Луначарский в письме к режиссеру Н. Г. Виноградову, основателю Театрально-драматургической мастерской Красной Армии, задает один из главных вопросов режиссуры площадного театра: «как сочетать с действиями, требующими громадного хора, военных частей, целого мира массовых действий, речи отдельных артистов?»<sup>220</sup>. По его мнению, монументальный театр возможен только в форме пантомимы с пением и музыкой. Это может быть как грандиозный спектакль, сатирический или торжественный, так и декоративный и фейерверочный; это может быть сожжение враждебных эмблем, сопровождаемое громовым хоровым пением, согласованной и очень многоголосой музыкой.

По мысли многих теоретиков и критиков этого периода, площадной характер театрализованных представлений «сразу же предъявляет свои реальные требования и условия режиссеру и актерам, и выплескивает их искусство прямо на широкую арену площадей и улиц, и волнующиеся потоки и хороводы толпы, которые уже сами являются своеобразным, полным высокой прелестью театральным действием, требующим себе и режиссера, и актеров, и декораторов»<sup>221</sup>. Масштабность как особенность пролетарской модели революционного зрелища декларировалась на уровне государства. На основании Декрета СНК «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 года было образовано Петроградское театральное отделение на базе Театрального

---

<sup>219</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 78.

<sup>220</sup> Луначарский А. В. Из письма к Н. Г. Виноградову 1919 г. // Литературное наследство. 1970. Т. 82. С. 383.

<sup>221</sup> Хрисанф Х. На новых путях. С. 3–4.

отдела Наркомпроса и Отдела театра и зрелищ Комиссариата народного просвещения<sup>222</sup>. Под его руководством вместе с Политуправлением Петроградского военного округа и были осуществлены театрализованные представления Петрограда в 1919–1920 годы.

Таким образом, к 1919 году в периодической и научной литературе формируется теоретическая основа для создания массовых революционных зрелищ, опирающаяся, главным образом, на опыт предшествующих французских празднеств, учитывающая театральные концепции теоретиков-модернистов, достижения в устройстве народных и государственных зрелищ царской России, современную зарубежную зрелищную практику. Будущие пролетарские зрелища — это монументальные, героические театрализованные представления на революционную тему, разыгрываемые на площадях и улицах, главным действующим лицом которых является коллективный герой, отражающий жителей города и деревень, красноармейцев, моряков, представителей рабочего движения. Сюжетом для них должна была стать революционная летопись, исторические события и личности. Зритель и актер должны сливаться воедино с помощью симультанного принципа организации сценического пространства, принципов импровизации, коллективного исполнения песен, пантомимы, всеобщих танцев, благодаря объединяющей повестке, которой посвящено то или иное представление, отражающей гражданский и революционный пафос строительства новой жизни.

В период становления режиссерского театра в России главным субъектом создания массового зрелища в 1919–1920 годы становится театральным режиссер, который способен не просто объединить выразительные возможности различных видов искусств в пространстве празднества, а создать целостное синтетическое сценическое произведение по сценарию — драматургической основе, обладающей теми же характеристиками, что и пьеса (реплики, ремарки, композиционное деление на эпизоды, наличие прото- и антагани-

---

<sup>222</sup> 26 августа. Декрет СНК об объединении театрального дела // ЦПА. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 11002. Л. 5–8.

стов). Именно режиссер (чаще, штат режиссеров) будет способен объединить разрозненные элементы революционного зрелища (шествие, коллективное пение, военный маневр, перестроение, парад войск, клятва, пластические композиции, импровизационные и отрепетированные драматические этюды) и перевести их на язык сцены, т. е. театрализовать — поставить законченное представление на революционную тему. Постановщик создаст театрализованное представление в исторических архитектурных декорациях города, с учетом сформированного в первой четверти XX века режиссерского инструментария, преломленного в призме коллективного действия и массового восприятия.

Эстетически переосмысленное в теории театра массовое зрелище в 1919 году получает возможность для реализации в исторических архитектурных ансамблях Петрограда. На небольшой исторический период — 1919–1920 годы — площадь перед зданием Фондовой биржи была переименована в «Площадь народных зрелищ» по указанию ТЕО Наркомпроса. Неподалеку был пришвартован зримый символ революции — крейсер «Аврора». Петропавловская крепость, Цирк Чинизелли, Оперный театр и Железный зал Народного дома, и, наконец, Дворцовая площадь, Зимний дворец и акватория Невы стали местом действия петроградских театрализованных представлений. Овеянный романтикой революции, созданный на грандиозном эмоциональном подъеме общества «театр площадей» Петрограда претворил в жизнь многие философско-эстетические концепции массового зрелища.

По утверждению Титовой, «агитационность инсценировок и всего массового театра имела, конечно, не только политическую, но и эстетическую функцию, сказывалась во всем комплексе выразительных средств массовых зрелищ. Декларативный показ идеи “в лоб” и иллюстрация ее примерами были не только слабостью инсценировок, но и не осознанной тогда в полной мере новизной лирико-эпического театра. Не случайно Маяковский в “Мистерии-буфф” сумел продемонстрировать высокий художественный потенци-

ал такого подхода»<sup>223</sup>. В теоретических работах режиссеров и художников образуются свои концепции «монументальности», «тефизкульты», «театрализации», «электрификации», «ритмизации» и «синтетизма» театра. Сформированный внутри творческого процесса профессиональными режиссерами, актерами, музыкантами художественный метод театрализованного представления будет рассмотрен во второй и третьей главах.

### 1.3. Изучение театрализованных представлений<sup>224</sup>

В 1920 году в ГИИИ (ныне РИИИ) под руководством А. А. Гвоздева начался процесс формирования метода, вошедшего в историю искусствознания как «ленинградская театроведческая школа». Знаток западноевропейской литературы и театра Средних веков, эпохи Возрождения и Нового времени, театральный критик и ученый объединил вокруг себя группу исследователей на секторе театра Института истории искусств. Выработанная методология гвоздевской школы позволяла изучать одновременно старинный и современный спектакль, историю европейского, восточного и отечественного театра. Научные сотрудники института параллельно работали над темами из европейского, российского прошлого и анализировали живой театральный процесс, охватывая сферы музыкального театра, игровых форм и массовых зрелищ.

В театральный отдел Государственного института истории искусств, с одной стороны, вошли историки и филологи, избравшие для исследования историю театра различных стран, а с другой — лица, непосредственно принимающие участие в театральном производстве и научно разрабатывающие вопросы теории театра. Тем самым в Отделе были определены основные подходы: исторический и теоретический. В отличие от немецких театровед-

---

<sup>223</sup> Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 55.

<sup>224</sup> В параграфе используются выводы и результаты научной работы, выполненной автором диссертации лично, которые были опубликованы в статье: Кибардин А. А. Театрализованные представления Петрограда 1919–1920 годов: методы изучения массовых зрелищ // Художественная культура. 2020. № 2. С. 25–52.

ческих институтов, где работа велась в тесном кругу специалистов по германским языкам и литературе, Отдел истории и теории театра ГИИИ объединил работу историков восточного, русского и западноевропейского театра, что дало возможность пользоваться сравнительным методом изучения сценического искусства прошлого и настоящего. Более того, гвоздевский подход был ориентирован на подробный анализ театральной ткани, плоти спектакля, его художественной формы. По мнению Н. В. Песочинского, важное различие между германовским и гвоздевским методами было в том, что «Гвоздев и его единомышленники стремились описать язык театра (даже прошлых исторических эпох) на уровне действия, материальными элементами определяемого, но к ним вовсе не сводящегося»<sup>225</sup>.

В программной статье «О смене театральных систем» (1926), помимо введения понятия «система театра», Гвоздев рассматривает эволюцию народного театра в сценическом искусстве Западной Европы с XVI по XIX век, только намечая «контуры, детализация которых должна стать предметом специальных работ»<sup>226</sup>. Гвоздев на страницах статьи определяет основные вехи развития массового театра в парадигме западноевропейского. Он анализирует драматургию и эволюцию сюжетов. По его мнению, «русскому театру, пред которым Октябрьская революция поставила задачи огромной важности, предстоит выстроить новую систему театра для широких народных масс»<sup>227</sup>. Именно «четкое понимание исторических судеб театра, — считает Гвоздев, — является при этом необходимой предпосылкой успешного строительства, также как и учет вековой борьбы между системами “придворного” и “народного” театров, на смену которых, как их высший синтез, должна явиться новая система театра революционной демократии»<sup>228</sup>.

---

<sup>225</sup> Песочинский Н. В. Начало театроведения. Гвоздевская школа // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2007. С. 82.

<sup>226</sup> Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре. Временник отдела истории и теории театра. Л.: Academia, 1926. С. 11.

<sup>227</sup> Там же. С. 36.

<sup>228</sup> Гвоздев А. А. О смене театральных систем. С. 36.



Так Гвоздев задает вектор для исследований народного театра, воплощенного в петроградских массовых представлениях 1919–1924 годов. Изучение исторического контекста и сбор документальных свидетельств и источников о спектакле дополнялись конкретным анализом сценического действия, что способствовало теоретизации театральных систем, выявлению особенностей актерской игры. Для представителей гвоздевской школы «спектакль — система живых действенных образов, а не материальных составляющих пространства и мизансцены»<sup>229</sup>. Выработанный способ описания режиссерской композиции спектакля помогал вскрыть взаимосвязь между различными уровнями театрального действия, выявлять «новые возможности актерского творчества в режиссерском театре <...> Это был редкий пример критики, необходимой режиссуре. Обе стороны обычной театральной оппозиции были, по существу, заняты разработкой одной области — новым освоением освобожденного поля театральности»<sup>230</sup>.

Как отмечает В. И. Максимов, гвоздевская школа развивалась вместе с новым театром 1920-х годов: «это не было механической зависимостью. Диалог основывался на том, что в любую эпоху новаторство искусства ставит перед теоретиками задачу обоснования перемен»<sup>231</sup>. Это обоснование стало возможным, поскольку Школа имела теоретическую платформу, «с которой открывается широкий обзор эпох и стилей, языков и методов, а главное, природы творчества»<sup>232</sup>. Школа имела и понимание того, что для исследования нужно подбирать новые средства. В 1920-е годы в ГИИИ был создан комитет социологического изучения искусств, специалисты которого занимались непосредственным анализом театрализованных представлений Петрограда — новой зрелищной формы революционного искусства, применяя научный аппарат гвоздевской школы.

---

<sup>229</sup> Песочинский Н. В. Начало театроведения. Гвоздевская школа. С. 83.

<sup>230</sup> Там же. С. 101–102.

<sup>231</sup> Максимов В. И. «Ленинградская школа» и современное театроведение // Театрология. Второе столетие: интернет-проект. URL: <https://vk.com/@teatrologia-leningradskaya-shkola-i-sovremennoe-teatrovedenie> (дата обращения: 08.08.2019).

<sup>232</sup> Там же.

В 1924 году в ГИИИ выходит сборник «Задачи и методы изучения искусств», в котором Гвоздев приводит обзор основных научных работ по дисциплине «История театра». В статье Гвоздев подробно останавливается на работе М. Германа «Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса» (1914), систематизируя представленные немецким ученым методы. Уникальная точность реконструкции, по мнению Гвоздева, достигается с помощью метода моделирования: «на сценическую площадку, форма и размеры которой сперва берутся *гипотетически*, исходя из скудных документальных данных, последовательно *проецируется* содержание каждой сценической ремарки пьесы, иными словами, делается попытка разместить в определенном пространстве основные формы актерского движения, бутафории и декораций»<sup>233</sup> (*курсив — А. А. Гвоздева*). Все доводы и гипотезы подтверждаются либо опровергаются, исследователь продолжает работу только в случае установления прочной неоспоримой базы. Следует отметить, что, подвергая верификации германовские методы исследования, Гвоздев анализирует критические статьи вокруг сочинения Германа, анализирует работы семинаристов театроведческого института, следит за развитием новой науки не только в Германии.

Вторая часть исследования, по мнению Гвоздева, «еще глубже вводит нас в круг основных методологических проблем истории театра»<sup>234</sup>. В центре внимания — метод анализа иконографического материала, позволяющий пополнить сведения о старинном театре. Для Германа важно, насколько точно картина, гравюра, рисунок воспроизводит действительно театральный момент. В своей работе, благодаря методу анализа иконографического материала, Герман должен выявить реально сценический элемент картины, исключив из нее живописные моменты путем сложных комбинаций теоретических методов исследования.

Подводя итог изучению методологии Германа, Гвоздев отмечает, что

---

<sup>233</sup> Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 94.

<sup>234</sup> Там же. С. 104.

идеальный путь истории театра — «осуществление реконструкции старинных спектаклей режиссером-филологом, одинаково искусственным как в методах филологической критики, так и в профессиональной практике театра <...> историк театра должен знать основные формы и типы инсценировок»<sup>235</sup>. Только сближаясь с практикой театра, с учетом гибких приемов исторической и филологической критики, историк сценического искусства может выйти из стадии дилетантизма.

В 1922 году А. И. Пиотровский в работе «Петербургские празднества» отмечает, что в отличие от группы московских теоретиков, «все еще ожидающих появления массовых празднеств», представления в Петрограде «уже были и более того заключили уже известный <...> фазис своего закономерного развития»<sup>236</sup>, который может стать объектом исследования для историка театра. Свою работу Пиотровский называет «опытом “эортологии” петербургских празднеств лета 1920 года», науки о празднествах, предметом которой является «описание “ритуала”»<sup>237</sup>. Эта статья явилась первой из серии работ Отдела истории и теории театра ГИИИ, посвященных театрализованным представлениям Петрограда.

В кратком очерке Пиотровского описаны постановки, являющиеся предметом настоящего исследования. Анализ каждого начинается с реконструкции сценической площадки, сценографии и расположения зрителей. Как практик, находившийся внутри постановочной группы, Пиотровский в описаниях празднеств, реконструируя зрелище, пытается дать режиссерский контекст, зафиксировать неизвестные факты с целью создания более широкого описательного полотна — истории первых массовых революционных зрелищ. Как драматург и режиссер, Пиотровский также исследует конкретные режиссерские приемы и организационные решения.

Как теоретик, Пиотровский применяет для анализа категории «пространства», «времени» и «действия», которые определяют координаты ис-

---

<sup>235</sup> Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра. С. 121.

<sup>236</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 151.

<sup>237</sup> Там же. С. 152.

следовательского текста, позволяя в одном очерке рассмотреть эволюцию режиссерского языка на примере четырех знаковых постановок. Автору удастся проанализировать сюжеты театрализованных представлений, их развитие в контексте истории массовых зрелищ. Комбинация методов историко-филологической критики и знаний профессиональной практики театра в исследованиях позволяла описывать режиссерскую композицию представлений и устанавливать взаимосвязи между различными уровнями сценического текста.

Программной работой гвоздевской школы по изучению театрализованных представлений Петрограда 1919–1924 годов является сборник «Массовые празднества» комитета социологического изучения искусств ГИИИ. Коллективный труд, возникший по инициативе Отдела истории и теории театра, изначально осуществлялся его театральной лабораторией, возглавляемой аспирантом Н. Извековым. Основной целью научных статей, включенных в сборник, явилось «исследование и закрепление изобразительно-зрелищного характера праздника в его прошлом и настоящем»<sup>238</sup>. Весь сборник был разбит на три раздела по методам исследования, в которых была соблюдена хронологическая последовательность изучаемого материала. Первая часть была посвящена вопросам истории массовых празднеств на Западе. Во второй части от лица очевидца и участника событий Пиотровский описывает зрелища первых лет после Октябрьской революции, представляет хронологическую таблицу зрелищ с указанием даты, времени, места проведения и повода, к которому празднества были приурочены. По замечанию Пиотровского, эта статья является опытом первоначальной хроники, «не претендующей на полноту и равномерное освещение. Это — набросок к “истории”, которую советские празднества конечно заслужили, хотя еще и не дождались»<sup>239</sup>. Как утверждает Пиотровский, достижения режиссеров массовых представлений постепенно исчезают из памяти искусствоведов, они не толь-

---

<sup>238</sup> Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе. С. 3.

<sup>239</sup> Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. С. 55.

ко никем не учитываются, но и «почти не оставили после себя документальных материалов, за исключением разве газетной хроники и случайных бумаг, сохранившихся в архивах отдельных учреждений и лиц»<sup>240</sup>.

Пиотровский приводит краткую характеристику театрализованных представлений, фиксируя их сценографию, число актеров, основные выразительные средства, режиссерские приемы, способ проведения репетиций и способ управления организованными группами артистов во время самого празднества. Для изучения празднеств важное значение имеет опубликованный фрагмент партитуры массового представления «К мировой Коммуне», в котором автор приводит эпизодное строение сценария, количество актеров, данные об их костюмах, траектории движения, а также световых и пиротехнических спецэффектах, производившихся с различных частей города. Пиотровский отмечает значение массовых представлений для современного театра, которые едва ли могут быть оспорены, «они заслуживают детальнейшего изучения»<sup>241</sup>.

Последней теоретической работой, подводящей итог изучению театрализованных представлений сектором театра ГИИИ, явился раздел «Массовые празднества» в Истории советского театра Государственной академии искусствознания 1933 года, который во многом дублирует ранее опубликованные тексты. В нем авторы, Гвоздев и Пиотровский, дают общую характеристику этого периода, отмечают некоторое влияние празднеств Великой французской революции на советские зрелища, а также преемственность режиссуры массовых постановок: от опытов театрально-драматургической мастерской Красной Армии через масштабные монументальные зрелища периода Гражданской войны к спектаклям ТРАМ, составившим яркую страницу истории советского театра следующего десятилетия<sup>242</sup>.

В 1920 году теоретики впервые обратились к вопросу записи и рекон-

---

<sup>240</sup> Там же.

<sup>241</sup> Там же. С. 70.

<sup>242</sup> Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. Массовые празднества // История советского театра: Очерки развития. Л.: Ленгихл, 1933. С. 269.

струкции театрализованных представлений в контексте истории и теории театра. Учитывая приемы историко-филологической критики, усваивая опыт реконструкции массовых празднеств предшествующих эпох, исследователи создали методологию изучения советских массовых зрелищ, которая заключалась не только в последовательном описании театрализованного представления, но и в особых способах фиксации режиссерской партитуры. То, что называли «содержанием», «идеей», предлагалось обнаруживать не в том, что говорят на сцене персонажи, не в жизненной логике, а в художественной, в особенностях композиции, театрального языка и формы зрелища.

Среди основных задач, составляющих методологию исследования массовых зрелищ, можно выделить последовательное описание сценической площадки, сценографического решения и его согласованности с историческим архитектурным ансамблем Петрограда; анализ расположения зрителей по отношению к местам действия и актерам; эпизодное строение драматургии, где в каждом эпизоде раскрывается ключевое событие, например, исторический факт (восстание, битва, братание и др.). После описания драматургии, авторы переходят к анализу режиссерских приемов и решений, детально рассматривают особенности актерской игры коллективного героя и отдельных действующих лиц. Такой подход позволяет увидеть явления массовой революционной культуры в искусствоведческом дискурсе, определяя эстетические возможности синтеза различных видов искусств в театрализованном представлении: музыки, хореографии, живописи, пантомимы, буффонады и теневого театра, пиротехнических, водных и световых выразительных средств.

Становление режиссуры и науки о театре в 1920-е годы — единый процесс. Природу сценического искусства осмысляют и практики, и теоретики театра. Объединяясь в творческие лаборатории, исследователи и режиссеры занимались изучением истории, теории и практики театрализованных представлений, устанавливая преемственность массовых зрелищных форм и определяя новаторство петроградских монументальных действ. Сама по-

становка массовых зрелищ — тоже своего рода постижение театром своей природы, своих возможностей в реализации художественных задач для многотысячной аудитории и в декорациях исторического архитектурного ансамбля Петрограда. Эстетически переосмысленное массовое зрелище обретает новый режиссерский инструментарий, явивший собой одно из масштабных явлений русского авангарда. Сформированный в этот период метод режиссуры петроградских представлений, получит дальнейшее распространение в советском зрелищном искусстве.

## Глава 2. Деятельность Театрально-драматургической мастерской Красной Армии (1919–1920-й)

Как и во времена Великой французской революции, после событий 1917 года в центре художественных свершений стал народный театр, поскольку здесь быстрее, чем где-либо, шел процесс создания, по сути, нового культурного мифа. Народный театр был способен быстрее реагировать на происходящие события и отражать их еще до создания специальной драматургии. Неслучайно в 1918 году в прологе первой советской пьесы В. В. Маяковский приводит сатирическое сравнение двух театральных систем:

«Для других театров  
представлять не важно:  
для них  
сцена —  
замочная скважина.  
Сиди, мол, смиренно,  
прямо или наискосочек  
и смотри чужой жизни кусочек,  
Смотришь и видишь —  
гнусят на диване  
тети Мани  
да дяди Вани.  
А нас не интересуют  
ни дяди, ни тети, —  
тетя и дядь и дома найдете.  
Мы тоже покажем настоящую жизнь,  
но она  
в зрелище необычайнейшее театром превращена»<sup>243</sup>.

«Мистерия-буфф» явилась своеобразным прологом и призывом к развитию советской драматургии и театра в 1920-е годы, к его революционизированию и поискам новых форм, к превращению процессов настоящей жизни

---

<sup>243</sup> Маяковский В. В. Мистерия-буфф (Второй вариант) // Маяковский В. В. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1988. Т. II. С. 454.



в зрелищный спектакль. Новаторский характер прослеживается и в названии, являющемся жанром и одновременно характеристикой образного решения — «дороги революции», и в подзаголовке — «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи»<sup>244</sup>. На примере второй редакции «Мистерии-буфф» (1920) Маяковский задает параметры для трансформации театрального спектакля: «поэтому, оставив дорогу (форму), я опять изменил части пейзажа (содержание). В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «“Мистерию-буфф”, меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сюемиутным»<sup>245</sup>. В первой пьесеманифесте, написанной по заказу М. Ф. Андреевой и ТЕО Наркомпроса, можно обнаружить различные фантастические, порой символические места действия, отсылающие к средневековым мистериальным традициям; массовых героев — пар чистых и нечистых, внутри групп которых присутствуют представители определенных национальностей и профессий, святых и чертей со всей присущей им иерархией, символических действующих лиц Земли обетованной — Молот, Серп, Машины, Поезда, Автомобили и др. По мнению А. В. Февральского, в этом подлинно народном и новаторском произведении «поставлена проблема не года, не десятилетия, но всей эпохи борьбы за коммунизм — проблема созидания нового общества»<sup>246</sup> — генеральная тема советских театрализованных представлений 1919-1920 годов. Найденные поэтом эпический охват темы и прославление «героики борьбы народа с угнетателями»<sup>247</sup>, типизация образов и героев пьесы — людей труда, строителей нового государства, и сатирическое изображение эксплуататоров — все это отразилось на эстетике последующих советских пьес, сценариев и их сценических претворений.

По образному определению К. Кларк, Петроград стал «горнилом куль-

---

<sup>244</sup> Маяковский В. В. Мистерия-буфф. С. 454.

<sup>245</sup> Там же. С. 452.

<sup>246</sup> Февральский А. В. Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М.: Советский писатель, 1971. С. 5.

<sup>247</sup> Там же.

турной революции»<sup>248</sup>. Задуманный как центр государственной власти, как город науки и искусств, Петроград вместил в себя множество творческих течений, кружков и студий, которые открывались друг за другом и предлагали свои концепции нового искусства. С одной стороны, футуристы со страниц «Искусства коммуны» призывали «взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы»<sup>249</sup>. С другой — гайдебуровцы со страниц «Записок передвижного театра» говорили о демократизации театра: «театру оставьте его вечное, что есть в нем, — неприкосновенную тайну художественных очарований, единственного плена, в который добровольно идут и побежденный, и победитель»<sup>250</sup>. Третьи призывали сохранить существующие традиции (бывшие Императорские театры).

В первые годы после революции выросли новые театры на теоретической базе Театрального отдела Наркомпроса, главным образом, его Петроградского отделения. На первом заседании, состоявшемся 19 января 1918 года, были утверждены основные направления и сферы влияния создающегося органа власти: «дело совета сводится не только к тому, чтобы удовлетворить жажду развлечения, но необходимо выяснить и дать возможность проявиться новому искусству, которое несет пролетариат»<sup>251</sup>, — замечал народный комиссар А. В. Луначарский. Так были сформированы репертуарная, педагогическая, историко-театральная секции<sup>252</sup>. Позднее — секции театральных школ (Школа актерского мастерства и Курсы мастерства сценических постановок) и народных зрелищ (под руководством комиссара Андреевой).

В. Э. Мейерхольд выразил желание, чтобы в ближайшее время был организован съезд всех деятелей искусства. В области народного творчества

---

<sup>248</sup> Кларк К. Петербург, горнило культурной революции. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 484 с.

<sup>249</sup> Искусство коммуны / Гл. ред. Н. Н. Пунин. 1918. № 1.

<sup>250</sup> Гайдебуров П. П. В защиту театра // Записки Передвижного Общедоступного театра. 1919. № 18. С. 5.

<sup>251</sup> Протоколы заседаний театрального совета при Наркомпросе. С выступлениями А. В. Луначарского, В. Э. Мейерхольда и др. // РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед, хр. 972. Л. 1-2.

<sup>252</sup> См.: ТЕО Наркомпроса и театральная теория // История советского театра. С. 128.

режиссер указывал на необходимость возрождения балаганов: «надо нам, деятелям всех родов искусства, театра, эстрады и цирка переплестись в общей работе и всем вместе, как можно меньше разделяясь, идти к народу»<sup>253</sup>. По оценке Гвоздева и Пиотровского, планы ТЕО Наркомпроса на 1918-1919 гг. «были исполнены того же пафоса, огромных масштабов, обобщающих и смелых начинаний, как и планы других культурных и научных учреждений этих лет»<sup>254</sup>. Одним из таких объединений, положившим начало профессиональному театральному образованию в России, стали Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп), созданные Мейерхольдом в 1918 году.

Цель этих курсов — подготовка специалистов-режиссеров и художников для возникающих в стране профессиональных и самодеятельных театров. Программа курсов была составлена так, что создавалась возможность «все-сторонне изучить мастерскую сценических постановок в теоретическом, творческом и техническом плане»<sup>255</sup> (Рис. 17). Кроме самого Мейерхольда, определявшего направление курсов, занятия вели П. О. Морозов, К. С. Петров-Водкин, Ю. М. Бонди, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, М. П. Зандин, А. А. Петров и другие. Курмасцеп давал слушателям разноплановое образование в области театрального искусства. Занятия проходили 3-4 раза в неделю в декорационной мастерской государственных театров на Б. Подьяческой. Из стенограмм лекций и записей неустановленных слушателей можно определить некоторые темы теоретических и практических занятий Мейерхольда: пластическое и музыкальное воспитание актера, статуарность, сценическое внимание и характерность движений<sup>256</sup>. Перечисленные темы составляют ядро знаменитой «Биомеханики».

Полученные знания нашли отражение в деятельности выпускников студии, среди которых были искусствоведы А. Г. Мовшенсон и К. Н. Державин — сценаристы и постановщики «Взятия Зимнего дворца», автор книги

<sup>253</sup> Протоколы заседаний театрального совета при Наркомпросе. Л. 1–2.

<sup>254</sup> ТЕО Наркомпроса и театральная теория // История советского театра. С. 127.

<sup>255</sup> Грипич А. С. Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1–4.

<sup>256</sup> См.: Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919. М.: О.Г.И., 2000. 279 с.

«Грим» Р. Д. Раугул, в будущем преподаватель ЛГИТМиК, Н. Г. Виноградов — основатель Театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Именно в мастерской за год активной творческой деятельности начала формироваться программа, включающая создание драматургии «театра коллективного героя»<sup>257</sup>, разработку актерской техники и принципов музыкального оформления. В камерных опытах в красноармейских казармах родился «замысел мистериально-героико-монументального театра»<sup>258</sup>, в полной мере реализовавшийся на площадях Петрограда в зрелищах 1920 года.

### **2.1. «Свержение самодержавия» и «Третий Интернационал» Н. Г. Виноградова<sup>259</sup>**

Инициатива создания Театрально-драматургической мастерской Красной Армии принадлежала Николаю Глебовичу Виноградову. Идеей монументального героического театра Виноградов проникся еще на последних курсах историко-филологического факультета Петербургского университета (**Рис. 18**). Он посещал лекции об условном театре в Студии на Бородинской, занимался актерским мастерством и режиссурой в Студии при Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. После того как Гайдебуров опубликовал статью «Искусство выше классово-борьбы» (1917), Виноградов покинул студию, так как был не согласен с некоторыми положениями учителя. В этой заметке Гайдебуров призывал каждого познать в себе «жизнерадостность», «божественное солнечное ликование, в котором нет места крови,

---

<sup>257</sup> Понятие «театра коллективного героя» введено А. Р. Кугелем в записке к проекту театра Пролеткульта в 1920 году. Оригинал находится в отделе рукописей Института русской литературы РАН, г. Санкт-Петербург. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

<sup>258</sup> Парнис А. Е. Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий» (Сцена «Царь и сын») // Литературное наследство. 1987. Т. 92. № 4. С. 666.

<sup>259</sup> В параграфе используются выводы и результаты научной работы, выполненной автором диссертации лично, которые были опубликованы в статьях: Кибардин А. А. Художественный метод Театрально-драматургической мастерской Красной Армии в Петрограде 1919–1920 гг. // Временник Зубовского института. 2021. № 2 (33). С. 145–162.; Кибардин А. А. Театрализованное представление «Третий Интернационал» (Петроград, 1920) // Культура и искусство. 2022. № 4. С. 94–102.

вражде, угнетению и ненависти и которое дается только через творчество»<sup>260</sup>. По мнению Т. В. Ланиной, Виноградов оказался «принципиальным и последовательным противником этого лозунга»<sup>261</sup>. Проработав в студии несколько месяцев, Виноградов ушел, но до конца своих дней помнил первых учителей и высоко ценил «их подвижническую жизнь»<sup>262</sup>.

В 1918 году Виноградов окончил Курсы мастерства сценических постановок под руководством В. Э. Мейерхольда, где, по замечанию секретаря, режиссера А. Л. Грипича, «ставилась экспериментальная задача разработать сценические средства, метод и технику нового революционного театра»<sup>263</sup>. Увлечению Виноградова театром не помешали ни Первая мировая война, ни революция, ни последовавшая за ней Гражданская война.

В декабре 1918 года Виноградов предлагает Агитпропу ПВО организовать Театрально-драматургическую мастерскую — ячейку «театрально-культурного воспитания и образования особой группы рабочих — рядовых красноармейцев, т. е. людей в то время от театра далеких»<sup>264</sup>. Первоначально Мастерская расположилась в башне дома компании «Зингер» на Невском, 26: «в верхнем этаже огромного здания в центре города <...> О ней большинство не знает, многие забыли. А между тем именно там впервые оформилась инсценировка как особый вид театрального зрелища»<sup>265</sup>. Понятие «инсценировка», введенное Шимановским, в контексте массовых празднеств означает театрализованное представление, в котором инсценированы исторические события.

Виноградов так описывает этот эпизод: «я внезапно по-новому увидел

---

<sup>260</sup> Гайдебуров П. П. Искусство выше классово-борьбы // Записки Передвижного общедоступного театра. 1919. № 17. С. 5.

<sup>261</sup> Ланина Т. В. О Николае Глебовиче Виноградове-Мамонте и его книге «Красноармейское чудо» // Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. Л.: Искусство, 1972. С. 5.

<sup>262</sup> Там же. С. 6.

<sup>263</sup> Грипич А. С. Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. № 14. Л. 1–4.

<sup>264</sup> Булгаков А. С., Данилов С. С. Госагиттеатр // Государственный агитационный театр в Ленинграде. 1918–1930 гг. М.; Л.: Academia, 1931. С. 22.

<sup>265</sup> Шимановский В. В. У истоков // Жизнь искусства. 1927. № 36. С. 2–3.

давно знакомый дом Зингера, международного фабриканта швейных машин. На семиэтажном доме — стеклянный купол. На нем — глобус. Я мгновенно вспомнил шекспировский театр “Глобус”. Мне страстно захотелось на зингеровском глобусе повторить шекспировскую надпись: “Totus mundus agit Histrionem” (“Весь мир играет комедию”)<sup>266</sup>.

После выхода приказа командования Красной Армии в Петрограде об учреждении Мастерской (11 февраля 1919 года) Виноградов созывает совещание и рассылает письма следующего содержания:

«...создать собственных драматургов, которые должны настолько же превзойти Эсхила, насколько идеи, одушевляющие пролетарскую Красную Армию, выше идей рабовладельческого общества древнегреческих Афин”.

“... основать новый героический монументальный театр, проникнутый духом классовой борьбы пролетариата”.

“...дать не только драматургов, но и художников, которые могли бы монументальными фресками украсить дворцы и празднества Красной Армии...”

“...подготовить кадры инструкторов, которые могли бы перенести в части Красной Армии принципы массового героического театрального действия”. Адресаты: М. Горький, Ф.И. Шаляпин, Ю.М. Юрьев, А.А. Блок, В.Э. Мейерхольд, М.Ф. Андреева, П.П. Гайдебуров, А.Н. Бенуа, А.Я. Головин, В.А. Щуко, Н.Ф. Монохов, А.Р. Кугель, К.С. Петров-Водкин, В.Е. Татлин и т. д.”<sup>267</sup>.

Полвека спустя после этого эпизода Виноградов сам охарактеризует стиль обращения как «возвышенно-агитационный»<sup>268</sup>. Но тогда двадцатипятилетний молодой режиссер восторженно и дерзновенно мечтал создать новый жанр театрального искусства, обличенный в форму «героического действия», передающего «размах сокрушения старого мира»<sup>269</sup>. Выступая против программы Передвижного театра (мистико-символистской эстетики, преображающей людей всех классов и групп во «всечеловека»), Виноградов выдвигает не менее абстрактную «семиверстку». Манифест состоял из семи те-

---

<sup>266</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. Повесть о театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Л.: Искусство, 1972. С. 31.

<sup>267</sup> Там же. С. 22.

<sup>268</sup> Там же. С. 22.

<sup>269</sup> Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр. С. 246.

зисов: театр-храм, всемирность, монументальность, творчество масс, оркестр искусств, радость труда, преображение мира<sup>270</sup>. Принципиально новых положений Виноградов не формулирует, его манифест повторяет тезисы, выдвинутые Керженцевым. Однако главным фактором развития мастерской Виноградов избирает масштабность. Он пытается теоретически и практически обосновать «монументальный» стиль театра, противопоставляя его «камерному»<sup>271</sup>. Это устремление сыграло одну из ведущих ролей в формировании специфики театрализованного представления.

Среди преподавателей мастерской можно назвать актеров и режиссеров, приглашенных из Передвижного театра: Е. Д. Головинскую, Н. А. Лебедева, В. В. Шимановского, Я. Н. Чарова, а также хормейстера Н. Н. Бахтина и мейерхольдовца, пантомимиста Н. А. Щербакова. Мейерхольд провел несколько практических занятий с красноармейцами, ряд теоретических бесед с педагогами, повлиявших на постановочную практику Мастерской<sup>272</sup>. По замечанию А. Е. Парниса, в мастерской также преподавали и консультировали В. Н. Соловьев, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, В. Б. Шкловский<sup>273</sup>. Из наиболее даровитых красноармейцев было отобрано 150 человек, с которыми с 12 февраля началась подготовка первой массовой постановки в истории советского театра — **«Свержение самодержавия»**.

В это начинание мало кто верил. С первых дней своего существования мастерская испытывала не только материальные трудности, но и «прямое противодействие военного комиссариата, находившего театральную работу красноармейцев в момент острой гражданской войны занятием не подходящим и даже вредным...»<sup>274</sup>. Дважды на совещания мастерской никто не являлся, кроме заслуженного артиста государственных театров Ю. М. Юрьева.

<sup>270</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 13.

<sup>271</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Искусство тысячелетий // РГАЛИ. Ф. 614. Оп. 1. Ед. хр. 70.

<sup>272</sup> Отзыв Н. Г. Виноградова-Мамонта о работе В. Э. Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3238. Л. 1.

<sup>273</sup> Парнис А. Е. Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий». С. 667.

<sup>274</sup> Булгаков А. С., Данилов С. С. Госагиттеатр. С. 22.

Комиссар отдела театров и зрелищ М. Ф. Андреева наотрез отказалась выделить помещение для репетиций. Несмотря на все сложности, Виноградову и другим преподавателям мастерской удалось приступить к работе.

На одном из первых занятий, после «Пантомимы» Щербакова и «Массового пения» Бахтина, Виноградов начинает составлять сценарный план постановки и обращается к красноармейцам: «с чего начнем? Поставим грандиозное народное действо “Свержение самодержавия”. Что покажем народу? Правду. Представим только то, что мы сами пережили вместе с народными массами, за что сами пролили кровь»<sup>275</sup>. Одно за другим посыпались воспоминания от красноармейцев, переживших эти исторические события, которые и составили первоначальный эпизодный план будущей инсценировки: «Кровавое Воскресенье», «Арест студента-подпольщика», «Арсенал», «Волинский полк», «На баррикадах», «Восстание на фронте», «Отречение Николая II».

Революционная летопись предопределила эпизодное строение представления. В каждом эпизоде отражался один из исторических этапов падения монархии в России (в хронологической последовательности). Вместе с красноармейцами Виноградов составил композицию, основанную на «узловых событиях»<sup>276</sup>, запечатленных в народной памяти: «абстрактный завод, намеченный в сценарии, заменился конкретным Арсеналом. Вместо “революционного полка” появился исторический Волинский полк. Безымянный “фронт” приобрел точное наименование — Северный фронт. Красноармейцы влили реальную жизнь в форму <...> сценария»<sup>277</sup>.

Советских пьес на «современную тему тогда не существовало, — замечает в воспоминании Грипич, — да и вряд ли виноградовские красноармейцы могли бы сыграть пьесу профессионального драматурга. Поэтому пьеса создавалась в самой “Театрально-драматургической мастерской” (отсюда и на-

<sup>275</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 36.

<sup>276</sup> Там же.

<sup>277</sup> Там же. С. 37–38.



звание)»<sup>278</sup>. Эта идея Виноградова о единстве режиссера и сценариста повлияла не только на последующие группы «коллективного автора» петроградских празднеств 1920 года, но и на всю методику преподавания режиссуры массовых представлений в высших и средних учебных заведениях (где специальными равнозначными дисциплинами являются «режиссура театрализованных представлений» и «сценарное мастерство»).

Виноградов определял вектор сюжетного развития эпизода, но в произнесении текста импровизировали сами исполнители. На репетициях словесный текст приобретал более действенный характер. В основе сюжета лежали «события, пережитые исполнителями <...>. Исполнители так “входили в роль”, что игра становилась самой жизнью и не только для них самих, но и для зрителей»<sup>279</sup>. Такой способ сочинения реплик во время репетиций, по мнению Парниса, «отчасти восходит к методу драматургической импровизации Н. Ф. Скарской»<sup>280</sup>, применяемому на занятиях в Передвижном театре. Выстроенная по принципу от простого к сложному школа импровизации позволяла актерам на последних этапах сочинять сценарии на предложенную преподавателем «сжатую формулу», например: «цель оправдывает средства», «поспешишь, людей насмешишь»<sup>281</sup>. Этот метод Виноградов опробовал и на занятиях в Курмасцепе. Импровизационные этюды, построенные на сюжетах известных пьес и специально сочиненных историях, во многом предопределили способ работы с актерами и в целом стиль постановок красноармейцев. Сам Виноградов во время занятий в Курмасцепе разрабатывал массовую пантомимическую зарисовку по мотивам картины И. Е. Репина «Бурлаки на Волге» (1873)<sup>282</sup>.

После написания сценария литературная композиция дорабатывалась

---

<sup>278</sup> Грипич А. С. Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. № 14. Л. 1–4.

<sup>279</sup> Там же.

<sup>280</sup> Парнис А. Е. Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий». С. 668.

<sup>281</sup> Там же.

<sup>282</sup> Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр. С. 249.

на репетиционной площадке. Следуя идее «оркестра искусств», преподаватели постепенно включали в сценарий музыкально-поэтические фрагменты, которые отрабатывались на занятиях «массового пения» Бахтина: «Лучинушка», «Дубинушка», «Смело, товарищи, в ногу...», «Вы жертвою пали». Таким образом, воспоминания красноармейцев, доработанные на театральных подмостках, монтировались с узнаваемыми революционными и народными песнями — художественными свидетельствами эпохи, создающими атмосферу представления.

Режиссерское определение событий («расстрел», «арест», «восстание», «братание», «взятие арсенала», «борьба на баррикадах», «перестрелка», «ключительная штыковая атака») было обусловлено революционным содержанием. Поэтому основным выразительным средством стали красноармейские маневры: перестроения, упражнения с оружием, перекрестная стрельба, шествия. В этих сценах, где красноармейцы изображали самих себя, они могли раскрыться в полной мере, демонстрируя свои возможности<sup>283</sup>. Массовые сцены включали в себя возгласы, реплики, речевой хор: «видное место занимал митинговый массовый говор, крик, спор»<sup>284</sup>. Масса рабочих и солдат выступали без театрального грима и без специальных костюмов.

Персонифицированные герои («Гапон», «царь», «полицейские», «генералы») были отмечены гримом и элементами узнаваемых костюмов. В этих сценах, где исполнители не могли играть самих себя, «на помощь приходила смекалка, народный юмор и злое, подчас гротесковое изображение классовых врагов»<sup>285</sup>. Этот прием в актерской игре был подсказан Мейерхольдом на одной из репетиций:

«Мы воспользовались удобной минутой и спросили мэтра:  
– Как играть классовых врагов?»

---

<sup>283</sup> Этот принцип «театрализации военного маневра» найдет продолжение в постановочной деятельности А. И. Пиотровского 1920 года: Представление в красносельских лагерях (сокращенная версия «К мировой Коммуне»).

<sup>284</sup> Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. С. 58.

<sup>285</sup> Грипич А. С. Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Л. 1–4.

Мэтр прищурил глаза. Собрал морщины на лбу и неожиданно выстрелил ошеломляющей фразой:

– Гротеск! Только гротеск. Гениальный гротеск!»<sup>286</sup>.

Мейерхольд приводит такое определение гротеска: «нечто уродливо странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия, потому что он, игнорируя частности и только играя собственной своеобразностью, присваивает себе всюду только то, что соответствует его жизнерадостности и капризно-насмешливому отношению к жизни. Вот манера, которая открывает творящему художнику чудеснейшие горизонты»<sup>287</sup>. Установленный Виноградовым при помощи Мейерхольда способ изображения отрицательных героев с гиперболизацией, показом характерных карикатурно-сатирических движений нашел воплощение и в последующих представлениях Петрограда 1920 года.

Каждый из педагогов-режиссеров разрабатывал с красноармейцами определенные сцены в зависимости от своего творческого опыта и возможностей: Виноградов — общая организация постановки; Головинская — индивидуальные психологические сцены с конкретными исполнителями (студент-подпольщик, Николай II); Шимановский — массовые патетические картины эпизодов «Арсенал», «Волынский полк», «Баррикады»; Бахтин — музыкальные хоровые фрагменты; Чаров — «солдатский дивертисмент» шестого эпизода; Лебедев — масштабные массовые исторические сцены первого и шестого эпизодов.

По стечению обстоятельств командование Красной Армии в начале марта 1919 года принимает решение закрыть Мастерскую. Виноградов и преподаватели еще не успели дать премьеру. Основатель мастерской добивается отсрочки на неделю. Нервная обстановка обострила взаимоотношения в преподавательском коллективе до предела, произошел раскол между «профессионалами» Шимановским, Головинской, Лебедевым и «дилетантом», по

<sup>286</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 44.

<sup>287</sup> Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 224–225.

их убеждению, Виноградовым. Однако раскол этот был вызван прежде всего противостоянием эстетическим. На одной из последних репетиций между режиссерами возник спор, выявляющий различное понимание формы революционного представления и способов его сценического воплощения. Это столкновение подробно описано Виноградовым в повести о Мастерской:

«Как-то вхожу в Мастерскую. Зал свободен, а в углу репетируется... массовая сцена. Спрашиваю режиссеров: почему? В.В. Шимановский отвечает:

– Потому что там... спичечная коробка. — Он оговорился: сказал “спичечная” вместо “сценическая”.

Я тотчас вцепился в эту “спичечную коробку”.

– А как же “творчество масс”? Где оно проявится? На “спичечной коробке”?»<sup>288</sup>.

Начинающему режиссеру Виноградову было сложно противостоять команде опытных специалистов. Его теория монументального стиля еще не сформирована, однако он остро ощущает, что традиционный метод работы над спектаклем не подходит для реализации самодеятельного красноармейского представления. Для монументального стиля нужен другой размах действия, широта сценического пространства, передвижения и перестроения масс, обобщенность и условность декорационного оформления без totally детализированных костюмов, громоздкого реквизита, колосников и трюмов. Виноградов был уверен, что должно быть не копирование и воссоздание жизни, а лишь стилизация и условность, т. е. методы, которыми мастерски владел Мейерхольд. Необходима площадь или поляна для солдатского привала, потому что спектакль — это импровизационное игрище красноармейцев после только что закончившегося боя, по своей эстетике близкое не традициям МХТ, а принципам народного балагана.

Единственным свободным залом, не приспособленным под театральное представление, был конференц-зал бывшей Николаевской академии Генерального штаба на Суворовском проспекте, 32 (**Рис. 19**). После тесного мансардного этажа дома Зингера, за один день до намеченной премьеры, в Мастерской приступили к генеральной репетиции. Преподаватели соединяли го-

---

<sup>288</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 47–48.

товые эпизоды в единый спектакль на маленькой сцене в глубине зала, но все усилия были тщетны. Режиссеры воочию убедились, что их метод работы над спектаклем не пригоден в таком пространстве: «в сцене “9 января” сотня красноармейцев вдавнена в маленькую эстраду. Их жесты, движения, чувства сплюснуты <...>, было что-то странное, жалкое, нестерпимо фальшивое, когда на крохотных подмостках “толпа” шла к царю... стоящему от нее в трех шагах. И тут же после закулисных трещоток, имитировавших выстрелы, люди падали почти к сапогам Николая II. “Дамским рукоделием” веяло от такой массовой сцены...»<sup>289</sup>.

Эстетический спор между режиссерами перешел во вторую фазу:

«Режиссеры спросили:

– Ну как?

– Катастрофа! Но я не виню вас. К катастрофе привела “спичечная коробка”. Народно-революционную трагедию втиснуть в “спичечную коробку”?! Надо немедленно сломать ее к черту!

– А действие перенести на площадь Зимнего дворца? — издевался Лебедев.

– Да! *Найти форму для баррикад и площадей*»<sup>290</sup>.

В результате в довольно широком конференц-зале (приблизительно 8 метров в ширину и 20 метров в длину, высотой около 9,6 метра), спроектированном архитектором А. И. фон Гогеном, по бокам были установлены две сцены — «помост революции» и «помост реакции». Эти площадки условно и попеременно обозначали разные места действия: Зимний Дворец, завод, полицейский участок, ставку, фронтовой комитет, революционный штаб и др. Между ними был оставлен широкий проход — «дорога манифестации»<sup>291</sup>, где происходило основное действие — шествие, объединяющее разбросанные по времени и местам действия эпизоды. По обе стороны от прохода располагались зрители, напротив друг друга. «Когда теперь говорят о новаторстве, помещая сцену среди зрителей, — замечает Грипич, — то необходимо знать,

<sup>289</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 53.

<sup>290</sup> Там же. С. 54.

<sup>291</sup> Пиотровский А. И. Массовые празднества. С. 57.

что это было сделано Виноградовым еще в 1919 году»<sup>292</sup>. Неприспособленная площадка вытянутой формы подтолкнула Виноградова на мысль построить два театральных станка в двух концах аудитории, а основной сценической площадкой для массовых сцен сделать проход между сидящими друг напротив друга зрителями. Симультанность действия, предложенная Виноградовым, позже отразилась во многих представлениях 1919–1920 годов и, в частности, во «Взятии Зимнего дворца». Пиотровский связывает это решение Виноградова с популярной в то время идеей обращения к традициям японского театра, упомянутой Керженцевым в «Творческом театре»<sup>293</sup>. Однако документального подтверждения этому факту нет, в постановке не было помоста в форме буквы «Т» (подобного «дороге цветов»), устремленного в зрительный зал, но была целая сценическая площадка, прорезающая его, на которой разворачивались театрализованные исторические события.

Прологом к игрищу послужило слово Виноградова о том, «что перед зрителем находится красноармейский походный театр <...> разыгрывается не пьеса, а воспроизводятся личные воспоминания участников»<sup>294</sup>. Нет декораций, но есть два станка. Нет театрального звонка, но есть гильза и штык, удары которых друг от друга дают знать о начале красноармейского революционного представления. Виноградов три раза ударяет гильзой о штык и покидает сценическую площадку.

Первый эпизод «Девятое января» открывался протяжной русской народной песней «Лучинушка»: «терзающая душу» старинная песня наполнила собой весь зал словно «из глуши дремучих лесов»<sup>295</sup>. Хоровое музыкальное исполнение «Лучинушки», как метафора разгорающегося огня народной революции, задавало атмосферу для всего представления о борьбе против монархического режима, передавало тяжелую думу русского народа, как бы интуитивно связывало революционные события начала XX века с народными

<sup>292</sup> Грипич А. С. Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1–4.

<sup>293</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 77.

<sup>294</sup> Булгаков А. С., Данилов С. С. Госагиттеатр. С. 23.

<sup>295</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 61.

восстаниями Емельяна Пугачева и Степана Разина. Это эпическое по характеру музыкальное проведение продолжал рабочий, бросая фабричный картуз и обращаясь к другим актерам-красноармейцам и зрителям, он призывал пойти к Зимнему дворцу.

Рабочие стремительно и бегло сговорились пойти к царю, отказавшись от оружия. Они брали с собой только иконы, царский портрет и хоругви, обозначив мирный характер демонстрации. Один из старых рабочих бросил им вслед предостережение: «свинцом вас накормит царь-батюшка!»<sup>296</sup>. Но толпа, обнажив головы, у «помоста революции» запевала молитву «Спаси, господи, люди твоя...» и медленно двигалась по центральному проходу между зрителями в сторону «помоста реакции», на котором готовилась следующая сцена.

Одновременно на втором помосте, изображающем Зимний дворец, расположились гвардейцы — три генерала, которых играли красноармейцы в подсказанном Мейерхольдом гротесковом ключе. Каждый из генералов в своей пластике и речевой манере пытался передать характерные движения определенных животных: кто-то изображал быка, кто-то — индюка, а кто-то был жеребцом. Так получились разные карикатурные образы гвардейцев-генералов, составивших царскую свиту. Гвардейцы опускаются на одно колено, на помосте появляется Николай II в малиновой мантии с горностаем. На нем корона из позолоченного картона. Он видит шествие, направляющееся к нему, и недоуменно глядит на своих генералов:

**Генералы.** Ваше величество! Чернь взбунтовалась!  
Повелите стрелять? Патронов не жалеть?

**Николай II** (*безучастно*). Со-гла-сен.

*Судорожная дробь барабанов. Гвардейцы дают залп. Толпа замирает*<sup>297</sup>.

Именно безучастность будет главной краской, которую использовал красноармеец Николаев, игравший Николая II. По замыслу режиссера, зри-

<sup>296</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 62.

<sup>297</sup> Там же. С. 63 (здесь и далее воспоминания Н. Г. Виноградова-Мамонта даются в виде переработанного для реконструкции сценария текста). См.: Приложение 2.1. Реконструкция сценария «Свержение самодержавия».

тель приготовился увидеть «монумент» вроде «“пугала” — Александра III, а на сцену вышел “будничный” царь. Внешнее сходство, походка, движения — поразительные. Почти тождество! Приняв достоверность внешнего облика, зритель поверил и во внутренний мир Николая. А внутренний мир самодержца, повелителя огромнейшей Российской империи — скучающая пустота»<sup>298</sup>. Так трактовали организаторы Мастерской роль Николая II в истории, уготовив ему единственную монотонную, повторяющуюся реплику «со-гла-сен» на протяжении всего представления.

Звучат залпы холостыми патронами. Гвардейцы приставляют ружья к ноге и гусиным шагом маршируют к «помосту революции». В зрительном зале буйный и грозный разлив страстей, рабочая молодежь вот-вот бросится на царских гвардейцев. В кульминации этой массовой патетической зарисовки Лебедева красноармейцы-звукоподражатели воспроизводят свист пуль и затяжной визг летящей шрапнели и гранат. Создается полная иллюзия фронтальной обстановки.

Переключение внимания с одной сцены на другую, условная перемена мест действия создавали необходимый ритм действию, подчеркивали стихийность революции, ее волнообразный характер. От «монументального» стиля к «камерному» и обратно. Этим ритмическим расширением и сужением пространства передавался не только темп действия, но и грандиозный охват разворачивающихся событий. Например, после масштабного первого эпизода — события «Кровавого воскресенья», в котором приняла участие большая часть исполнителей, следовал эпизод «*Арест студента-подпольщика*». В этом фрагменте Головинская тщательно выстраивала психологический рисунок роли с каждым исполнителем (противостояние пристава и студента):

**Пристав.** Ну как, господин скубент? Побалакаем с тобой, сукин сын! Вежливо? Чин по чину?

**Студент.** Обращайтесь ко мне на «вы». Я не такая сволочь, как ты.

---

<sup>298</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 63.



**Пристав.** Что!! Да я вас... (*выхватил револьвер*). Тащи скубента!

После ареста студента на смену камерному эпизоду вновь следовал массовый революционный фрагмент из воспоминаний красноармейцев — «*Арсенал*». При последовательной композиции эпизодов, режиссер стремился одновременно переключать внимание от площадки к площадке, между буйными массовыми шествиями в центре зала (экстерьерные сцены) погружать зрителя в предлагаемые обстоятельства штаба, завода, резиденции императора, полка, фронта (интерьерные сцены). Тем самым создавался эффект исторической достоверности, зритель видел разные стороны социально-политической жизни страны, которых коснулась народная революция, он будто смотрел документальный фильм и сам участвовал в нем.

В следующем эпизоде «*Волынский полк*» была представлена сцена саботажа и неподчинения вышестоящему императорскому военачальнику (**Рис. 20**). Волынскому полку было поручено «изничтожить внутренних врагов». Однако рота не сдвинулась с места. Прямо в зрительном зале в проходе создавался психологический поединок между полковником с наганом и солдатом со штыком из воспоминаний красноармейцев<sup>299</sup>. По мнению А. Ф. Некрыловой, подобные сцены в непосредственной близости к публике заставляли зрителей «поверить в естественный порыв и присоединиться к происходящему на игровой площадке»<sup>300</sup>. Наиболее зримо это было представлено в пятом эпизоде «*Баррикады*». После того как Волынский полк направился к Арсеналу, с двух помостов начался «беглый огонь». Полицейские стреляли в бойцов полка над головами зрителей, они не хотели сдавать завод. Щелканье затворов, выстрелы все чаще и чаще, строчит пулемет, артисты «стреляют холостыми патронами, но в зале пахнет порохом. Из дула винтовок вырывается пламя. От помоста к помосту летят горящие пыжи. Глаза бойцов напряженно сосредоточены. Лица побелели, словно их осыпали мукой, точь-в-точь как в настоящем бою. Корчатся волынцы, сраженные враже-

<sup>299</sup> См.: Приложение 2.1. Реконструкция сценария «Свержение самодержавия».

<sup>300</sup> Некрылова А. Ф. Соборность и зрелища: петроградские театрализованные представления 1920-х годов. С. 671.

скими пулями... один, второй, третий»<sup>301</sup>. После театрализованного военного маневра следовала сцена воссоединения волынцев и арсенальцев — братания солдат и рабочих. Символ рабочих и крестьян — узнаваемая эмблема «серп и молот» художника Е. Н. Камзолкина — трансформировалась в составленную из молота рабочего и винтовки красноармейца эмблему, символизовавшую единство военных и рабочих в революции (**Рис. 21**). Новоиспеченный главнокомандующий волынцев Настин после воссоединения снимает папаху и в полной тишине произносит реплику:

**Настин.** Товарищи! Первая честь... и вечная память братьям нашим, павшим героям Революции...

*В благоговейной тишине волынцы и рабочие приближаются к павшим товарищам. Волынцы смыкают ружья. На ружья бережно укладывают тела сраженных. Запевают «Вы жертвою пали в борьбе роковой...»<sup>302</sup>*

Звучат величественные траурные аккорды. Шествие медленно трижды обходит зал. Женщины в зале плачут, рабочая молодежь пристраивается к солдатским рядам. Всеволод Мейерхольд поднимает винтовку убитого героя, вскидывает ее на плечо и начинает шагать в одном строю с красноармейцами. В этой сцене полностью разрушается «четвертая стена», красноармейцы теперь не исполняют роль, а выполняют свой гражданский долг, почитают память павших, т. е. театрализуется реальный эпизод. Театральная действительность проживается ими как реальная. Зрители интуитивно присоединяются к актерам, возникает совместное общее действие, происходящее не в феврале 1917 года, а в настоящем для зрителей 1919 году.

Подобный выход из сценического времени (1917) в настоящее (1919) совершался и в эпизоде *«Восстание на фронте»*. Солдаты, ожидающие приезда императора в ставку, устраивают привал: в одно мгновение проход в зрительном зале преобразуется в лесную поляну, солдаты на крестовины ставят срубленные ели, красноармейцы садятся и закуривают. Параллельно

---

<sup>301</sup> См. приложение 2.1. Реконструкция сценария инсценировки «Свержение самодержавия».

<sup>302</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 64.

звукоподражатели имитируют пение птиц. Начинается вокально-пластическая миниатюра «Солдатский дивертисмент», поставленная режиссером Я. Н. Чаровым, в которой показывается быт солдат во время привала. Квартет красноармейцев исполняет народную песню «Ах ты, ноченька». Снова широкий и раздольный народный эпизод, как в прологе, только здесь уже вплетаются хореографические фрагменты, исполняемые наиболее пластически одаренными и подготовленными красноармейцами, и голосовые этюды, имитирующие щебетание разных птиц.

*«Один из плясун в захватском танце сбросил шинель, подбрасывает к потолку тяжелые ботинки и босой, на воображаемом снегу, кружится в быстром вихре.*

**Новожилов.** Эх, так бы пожить в пляске да радости! Будет ли счастье народу?

**Настин** (*вскочил*). Будет!!! И какое счастье, товарищи! И жизнь, и земной шар перестроим! На небе не одно солнце поставим, а два... пять... дюжину! Кто рабочий? Ты? Бери фабрики и заводы! Ты — мужик-землероб? Расчищай снег! Целуй матушку-землю — она твоя! Всенародно просим: товарищ Максим Горький! (*Обращаясь к М. Горькому*). Опиши нашу новую рабоче-крестьянскую жизнь! Песню задумали спеть? Дубинушку? Становись в круг.

**Солдат.** А запевать кто?

**Настин** (*импровизируя*). Кому? (*обращается к Шаляпину, сидящему в зале*). Товарищ Шаляпин! Федор Иванович! Народ просит тебя: запевай!

*Федор Иванович встал в зрительном зале и запел»<sup>303</sup>.*

В этом эпизоде красноармейцы как бы втягивают в «игру в воспоминания» реальных героев, таких же очевидцев революционных событий, тем самым разрушая иллюзорность происходящего. Этому способствовало не только прямое обращение актеров к зрителям, но и тройная сценическая площадка. События происходят здесь, в полушаге от зрителя, он как бы помещен внутрь показа революционных картин из воспоминаний.

После незапланированного выступления Шаляпина следовал последний эпизод «*Отречение Николая II*». На «царском» помосте в бархатной нише конференц-зала был установлен портрет императора. Николай появлялся в гимнастерке с полковничьими погонами, под натиском Гучкова и

<sup>303</sup> См.: Приложение 2.1. Реконструкция сценария «Свержение самодержавия».

Шульгина подписывал манифест.

Подготовленного финала «Свержения самодержавия» не было, его не репетировали. Актеры интуитивно объединились и начали шествие в зрительный зал. Они подняли штыки и красные знамена вверх. В их строй восторженно вливались рабочие и красноармейские массы. Подходили театральные режиссеры и актеры, обменивались мнениями, обнимались, поздравляли друг друга. Происходило «братание» актеров уже со зрителями, они встречали героев революции, повторивших государственный переворот на их глазах. Они воспевали его в финальном стихийном апофеозе, как это было и в празднествах Великой французской революции 1790–1794 гг. Позднее, в «Теории перформанса» Р. Шехнера (1988), процесс «братания» будет назван процессом «остывания»: этот процесс «включает в себя выход исполнителей и зрителей из пространства представления, приведение пространства и инструментов, задействованных в представлении, в прежний вид. К последним относится распространение новостей, обсуждение представления и его оценка <...>, а также попытка определить влияние конкретных перформансов на существующую систему социальной и культурной жизни»<sup>304</sup>. В 1919 году это влияние было определено вполне конкретно: Мастерскую не закрыли, ей разрешили продолжать эксперименты в строительстве красноармейского монументального театра.

Таким образом, впервые в истории советского театра было организовано массовое театрализованное представление в замкнутом пространстве, основанное на реальных исторических событиях. В основе сюжета — воспоминания очевидцев, активных участников революции. Эти воспоминания составили сценарий театрализованного действия, который создавался на репетиционной площадке. После упражнений на импровизацию разрозненные истории красноармейцев приобретали законченную драматическую форму. В каждом эпизоде присутствовали только диалоговые структуры, реплики которых, в зависимости от участников события, распределялись между персонифициро-

---

<sup>304</sup> Шехнер Р. Теория перформанса. М.: V-A-C Press, 2020. С. 13.

ванными героями и массовой. Импровизационные фрагменты дополнялись песенными и пластическими миниатюрами, голосовыми звукоподражательными этюдами, театрализованными военными маневрами (упражнения с оружием, перестрелки, штыковые атаки). Укрупненные драматические сцены соединялись шествием — зримым массовым переходом от площадки к площадке, величественным изображением хода исторических событий. Благодаря переключению внимания зрителей от камерно решенных сцен к монументальному изображению революции, охвату большого пласта исторических событий, создавался эффект достоверности. Здесь зародилось стремление к документальности, правдивости изображаемых событий, пережитых участниками, в полной мере получившее развитие в серии следующих постановок.

События разыгранного действия охватывали временной период от 9 января 1905 года до 16 марта 1919 года — настоящего времени для зрителей и исполнителей, соединившихся в едином порыве финального апофеоза. Это понимание стало возможным «благодаря единству проходящего сквозь все действие неменяющегося “ хора”»<sup>305</sup> — массы красноармейцев и рабочих.

Отказ от сцены традиционного театра, создание принципа тройной сценической площадки (два помоста в концах зала и проход между зрителями для массовых сцен), позволяющего организовывать массовое действие, по мнению Пиотровского, были «плодотворным переходом к нетрадиционному, несценическому, а, если угодно, “топографическому” понимаю “пространства”. Именно такое понимание и такое использование расчлененного пространства сделало возможным великие празднества 1920 года»<sup>306</sup>, в которых действие происходило на разных континентах и в различных исторических эпохах.

В постановке присутствовало четкое деление героев на положительных и отрицательных. Как и в «Мистерии-буфф», каждому типу героев соответствовал свой сценический язык: рабочие и красноармейцы выступали в ге-

---

<sup>305</sup> Пиотровский А. И. Массовые празднества. С. 60.

<sup>306</sup> Там же. С. 59.

роико-патетической манере (реалистичной); император, его подданные, главнокомандующие и командиры — в сатирически-гротесковой (балаганно-площадной). При этом первая группа выходила в подлинных военных костюмах, своих гимнастерках и шинелях, с настоящими винтовками, листовками, хоругвями, иконами, елями и т. п. Вторая группа — в обобщенно-карикатурных: картонная корона, мантия с горностаем, подложенные подушки. По такому же принципу был применен грим: для изображения антагонистов, укрупнения характера и выразительности отрицательных черт.

В замкнутом пространстве опытным путем Виноградовым были найдены основные принципы грандиозных представлений для площадей: обобщенность массового героя, согласованность декорационных элементов и реквизита, игра с эмблемой и узнаваемыми символами государственной власти, условность изображения различных мест действия, разрушение «четвертой стены» и прямое общение со зрителем, сопряжение массовых и камерных сцен (толпа и герой). Это было новаторством, разрушались границы между театром и реальностью. Однако «Свержение самодержавия» оставалось постановкой, выполненной в большей степени с сохранением традиционной сценической формы. Сюжетные линии царя и народа развивались хотя и неоднородно, но последовательно, в изображаемых событиях не было нарушения причинно-следственной связи. В финале одна из противоборствующих сторон терпела поражение.

Конфликт, возникший во время репетиций между Виноградовым и группой режиссеров (Лебедев, Шимановский, Головинская), был обусловлен разным пониманием способов воплощения массового действия (систем театра на сцене-коробке и на ярмарочных подмостках). Соединение двух театральных стилей (камерность и монументальность) стало принципом, повлиявшим на дальнейшие поиски в режиссуре массовых представлений. В первом представлении Мастерской были заявлены основные темы из истории революции, которые в следующих постановках станут самостоятельными сюжетами («Кровавое воскресенье», «Меч мира», «Взятие Зимнего дворца»), а его об-

разная система и способ организации сценического пространства во многом предопределили эстетику массовых петроградских представлений 1920 года.

Значительное влияние на формирование постановочных принципов театрализованных представлений 1919 года оказал Мейерхольд. Он присутствовал не только на репетициях, работая с красноармейцами и режиссерами-педагогами, но и обсуждал первые сценические опыты Мастерской на заседаниях зрелищной комиссии<sup>307</sup>. На одном из совещаний по подготовке рабоче-крестьянского театра Мейерхольд дает положительную оценку деятельности красноармейской Мастерской: «Что же делается с новым театром, в пути новой культуры? Он стремится к освобождению. Но куда он идет? Он идет, во-первых, к народным празднествам, к кинематографам, а во-вторых, к мифотворчеству, к массовому пению, к массовому танцу <...> особое внимание нужно обратить на самотворчество народа, оно дается только в двух организациях: в так называемом Пролеткульте и в Красной армии, которая впитала в себя лучшие соки из среды рабочих и лучшие соки из среды крестьян. Они вместе могут создать настоящее искусство. Т. Виноградов нарисовал блестящую картину этого искусства рабочих — причем они могут держать в одной руке меч, в другой — факел искусства. Я глубоко убежден, что эти начинания уже есть, в них есть тот ключ от дверей, который был потерян до сих пор»<sup>308</sup>.

В первой постановке Мастерской он видел тот возврат к балагану, близкому народу своим синтетическим характером и импровизационной природой. Если нет «писанной пьесы, — то импровизация»<sup>309</sup>, — говорил Мейерхольд, обобщая опыт устройства театрализованных представлений

---

<sup>307</sup> Мейерхольд В. Э. Записи, сделанные на заседаниях в ТОО Наркомпроса и его секциях, комиссиях (Зрелищная комиссия, бюро историко-репертуарной секции, комиссия по театральным школам и др.) в Петрограде. 26 янв. 1918 — 15 ноября 1918 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 802. Л. 1–34.

<sup>308</sup> Мейерхольд В. Э. Выступления на I и II городских совещаниях Петрограда, посвященных подготовке Всероссийского съезда рабоче-крестьянского театра. Стенограммы. 31 марта, 4 апреля 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 470. Л. 1–7.

<sup>309</sup> Мейерхольд В. Э. Театральные листки. О драматургии и культуре театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 27–28.

1919–1920 гг. Режиссер сравнивает этюдный метод, рожденный в МХТ, и метод импровизации. Именно последний, по его мнению, аккумулирует в себе все достижения подлинных театральных культур всех времен и народов: «Здесь-то и кроется то подлинно театральное, подлинно традиционное, что восходит к истокам системы театрализации изначальных игрищ, плясок и веселений. И уж, конечно, корни новой, коммунистической драматургии лежат в той физической культуре театра, которая сомнительным психологическим законам изжившей себя псевдонауки противопоставляет точные законы движения на основе биомеханики и кинетики. А это движения такого сорта, что все “переживания” возникают из его процесса — с такой же непринужденной легкостью и убедительностью, с какой подброшенный мяч падает на землю. Один всплеск рук решает правдоподобие труднейшего междометия “ах”, которое напрасно вымучивают из себя “переживальщики”, заменяющие его импотентными вздохами. Эта система и намечает единственно правильный путь строения сценария: движение рождает возглас и слово. Эти элементы, воссоединяемые в процессе сценической композиции, создают положение, сумма же положений — сценарий, опирающийся на предметы — орудия действий»<sup>310</sup>.

По замечанию П. Г. Богатырева, среди импровизации в народном искусстве следует различать два вида: подготовленную и неподготовленную<sup>311</sup>. Площадную импровизацию Богатырев определил как подготовленную, поскольку именно она процветала на балаганах. Она давала то, что ценилось простым людом и что заключало в себе традиционность: повтор при ответственности, злободневности; понятное, ожидаемое и неожиданное. Это же отвечало и народному понимаю праздника: канон, правила и раскрепощенность. Мейерхольд же описывает как раз подготовленную импровизацию и сужает понятие традиционного, делая акцент на кинетике. Изначальные игрища, пляски и «веселения» никогда не ограничивались языком движения, жеста, и

<sup>310</sup> Мейерхольд В. Э. Театральные листки. О драматургии и культуре театра. С. 28–29.

<sup>311</sup> Богатырев П. Г. Традиция и импровизация в народном творчестве // Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1972. С. 399.



далеко не всегда движение рождает слово и возглас. Традиционная культура игры — синкретическое явление. Но такое движение от подготовленной импровизации, помогающей составить схему развития действия, к неподготовленной импровизации, оживленно воздействующей на зрителя в уже созданной драматургической основе, закрепляется в режиссерском методе. Только через тренинг (генерал-бык, генерал-индюк) можно выйти к мастерству импровизации «на ходу»<sup>312</sup> в зависимости от объективных обстоятельств воплощения спектакля (обращение к Шаляпину, обращение к Блоку).

Таким образом, в предложенной Мейерхольдом схеме создания драматургии для массового театра (от движения, рождающего возглас, к слову, преобразованному вместе с движением и возгласом в импровизационном процессе создания сценической композиции в положение, в свою очередь, от суммы созданных положений — к сценарию) видна ключевая идея биомеханической теории режиссера — «слова в театре лишь узоры на канве движений»<sup>313</sup>. Критикуя современную драматургию, в программной для «Биомеханики» статье «Балаган» (1912) Мейерхольд замечает: «чтобы пишущего для сцены беллетриста сделать драматургом, хорошо бы заставить его написать несколько пантомим. Хорошая “реакция” против излишнего злоупотребления словами. Пусть только не пугается этот новоявленный автор, что его навсегда хотят лишить возможности говорить со сцены. Ему дозволено будет дать актеру слово тогда лишь, когда будет создан *сценарий движений*»<sup>314</sup> (*курсив — В. М.*).

Именно «движение рождает возглас и слово» — тот закон, который представляется наиболее важным для понимания специфики режиссуры театрализованных представлений, действующим лицом которых является коллективный герой. Как замечает автор трилогии о Театральном Октябре Д. И. Золотницкий, «выразительные средства массового революционного те-

<sup>312</sup> Богатырев П. Г. Традиция и импровизация в народном творчестве. С. 28–29.

<sup>313</sup> Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 212.

<sup>314</sup> Там же.

атра служили воздействию на зрителей. Задачи театрального действия и воздействия, естественно, вызвали нужду в специально обученном актере. Именно в ту пору у Мейерхольда оформилась новая система актерского тренинга — биомеханика, рассчитанная на игру крупным планом перед множеством зрителей, ценящая простоту целесообразных движений, динамику физкультуры и военизированных игр, а в результате способная рождать обобщенные образы — гиперболы и метафоры. Принципы биомеханики сложились отчасти по ходу работы Мейерхольда с красноармейскими студиями...»<sup>315</sup>. Воспитание актера по «Биомеханике», способствующей развитию пластических навыков и сценического движения, породит верную эмоциональную реакцию актера, приведет его от внешнего к внутреннему правдоподобию и убедительности. «Центром внимания» в театрализованном представлении являются «человеческие массы», выведенные из «театра-коробки на открытую поляну»<sup>316</sup>. Раскрывая свою мысль на примере «Свержения», Мейерхольд говорит, что красноармейцы «находят себя на этой площадке, что пыль декораций и старой условности штампованного театра их не заслоняет; они, как бы, получают наконец освобождение»<sup>317</sup>. Здесь Мейерхольд переходит, по его свидетельству, на свою «любимую тему» об условном театре.

Предложенный Мейерхольдом тип театра «освобождает актера от декораций, создавая ему пространство трех измерений и давая ему в распоряжение естественную статуарную пластичность. Благодаря условным приемам техники рушится сложная театральная машина, постановки доводятся до такой простоты, что актер может выйти на площадь и там разыгрывать свои произведения, не ставя себя в зависимость от декораций и аксессуаров, специально приспособленных к театральной рампе, и от всего внешне случайно-

---

<sup>315</sup> Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. С. 14.

<sup>316</sup> Мейерхольд В. Э. Выступления на I и II городских совещаниях Петрограда, посвященных подготовке Всероссийского съезда рабоче-крестьянского театра. Стенограммы. 31 марта, 4 апреля 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 470. Л. 1–7.

<sup>317</sup> Там же.

го»<sup>318</sup>. На первый план в таком театре выступает «творческая самодеятельность актера». Его движения и дикция построены на ритме, что приближает возможность «возрождения пляски» в том смысле, о котором писал Вяч. Иванов. Развивая идеи символиста о возрождении античного театра, Мейерхольд отмечает невозможность ренессанса «Театра-действия и Театра-празднества» из-за «раздробленности Театра Единого на Интимные театры (Интимные театры — все те, которые, опираясь то мейнингенский метод, то на “настроение” Чеховского театра, оказались бессильными расширить свой репертуар и тем самым расширить свою аудиторию)»<sup>319</sup>.

Освобожденный от громоздких декораций и выведенный на открытое пространство актер в условном театре, претворив в себе творчество режиссера, становится один лицом к лицу со зрителем, «и от трения двух свободных начал — творчество актера и творческая фантазия зрителя — зажигается истинное пламя. <...> условный театр создает такую инсценировку, при которой зрителю приходится своим воображением творчески дорисовывать данные сценой намеки <...> условный театр стремится к тому, чтобы ловко владеть линией, построением групп и колоритом костюмов, и в своей неподвижности дает в тысячу раз больше движения, чем Натуралистический театр. Движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют»<sup>320</sup>.

Эти революционные идеи 1907 года нашли плодотворную почву для реализации в красноармейской Мастерской. Неслучайно сам Мейерхольд во время представления является соучастником спектакля, вскидывает винтовку и становится в один ряд с красноармейцами, как бы проверяя теоретическую концепцию Вяч. Иванова о том, что «мы хотим собираться, чтобы творить —

---

<sup>318</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 140–141.

<sup>319</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 140–141.

<sup>320</sup> Там же.

“деять” — соборно, а не созерцать только»<sup>321</sup> на практике.

После премьеры «Свержения» в 1919 году Мейерхольд предлагает несколько принципиальных идей, касающихся воплощения театрализованных представлений: «Если идет какая-нибудь группа, то для того, чтобы на нее было обращено особое внимание, этой группе дают в руки знамя; это знамя колышется ветром; это красное пятно ценно не само по себе, как реликвия, а ценно постольку, поскольку оно отмечает вершину известной массы, на которую нужно обратить внимание; было бы плохо, если бы все бинокли были обращены на это знамя; знамя — это только первый значок. После этого я должен разглядеть эту массу»<sup>322</sup>.

Для того чтобы акцентировать внимание зрителей на какой-то из действующих групп, ее необходимо снабдить сценической деталью, отделить одну группу от другой цветовым «пятном». Вопрос об украшении — «вопрос центральный, — подчеркивает Мейерхольд. — Когда у нас устраивается какое-нибудь празднество, то начинают не украшать, а отвлекать от самого основного: развешиваются громадные полотна, какие-то картины, которые совершенно не подходят к тому месту, где они развешиваются»<sup>323</sup>. В качестве примера он приводит описания украшений города в японских празднествах: «Когда японцы украшают город по случаю какого-нибудь торжества, то они, прежде всего, делают это только с помощью бамбуковых палок и особых эмблем, которые они устанавливают на горбатых мостах, и таким образом отмечают эти горбатые мосты, их архитектурную ценность. Затем, когда мы можем взлететь над городом на каком-нибудь аэроплане, то можно увидеть этот мост под этими эмблемами; конечно, ваше внимание будет обращено на движение масс, которые потекут по этому горбтому мосту. Это — только определенные вехи, по которым дано одолеть то или иное движение»<sup>324</sup>.

---

<sup>321</sup> Цит. по: Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. С. 139.

<sup>322</sup> Мейерхольд В. Э. Выступления на I и II городских совещаниях Петрограда, посвященных подготовке Всероссийского съезда рабоче-крестьянского театра. Стенограммы. 31 марта, 4 апреля 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 470. Л. 8–12.

<sup>323</sup> Там же.

<sup>324</sup> Там же.

При создании массового представления необходимо учитывать «архитектурную ценность» строений, окружающих площадь, на которой будет происходить действие. Мастерство художника и режиссера должно заключаться в умелом подчеркивании «характерности» пространства (горбатость), в прорисовке линий и траекторий, по которым будет двигаться «человеческая фигура» — центр внимания, а «ее движение в пространстве»<sup>325</sup> будет фиксироваться зрителем: «Я обращаю ваше внимание на моряков; только моряки умеют замечательно праздновать всякие празднества, потому что они умеют украсить свой корабль ни тем, что развешивают какие-то полотна, сукна и тряпки, нет, они умеют отметить те нити, которые обозначают рисунок этого корабля — я издали могу отличить крейсер от миноносца, или какой-нибудь другой корабль от корабля иного типа; они, так сказать, отмечают всю ценность именно их корабля, их дома, того здания, которое они разукрашивают. Посмотрите: что тут самое ценное? Во-первых, простота, а во-вторых, необычайная легкость, легкость приемов, с помощью которых они делают это украшение»<sup>326</sup>.

По оценке Мейерхольда, «Виноградов верно подходит к этому и говорит: я хочу вывести массу на освобожденное от театра место и сказать: театр может быть везде, где вы хотите его создать. Но какими средствами? <...> Если вы находите здание, то вы должны использовать все стены, потому что нет такой архитектуры, которая не представляла бы из себя хорошего элемента декоративного фона: все это должно быть использовано»<sup>327</sup>.

Эти идеи Мейерхольд стремился реализовать и в своих постановочных планах 1921 года, к сожалению, не осуществленных («Борьба и победа» на Ходынском поле и театрализованное представление, посвященное празднованию 1 мая в ДК им. Свердлова в Москве)<sup>328</sup>. Как отмечает Золотницкий,

---

<sup>325</sup> Мейерхольд В. Э. Выступления на I и II городских совещаниях Петрограда, посвященных подготовке Всероссийского съезда рабоче-крестьянского театра. Стенограммы. 31 марта, 4 апреля 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 470. Л. 8–12.

<sup>326</sup> Там же.

<sup>327</sup> Там же.

<sup>328</sup> В кабинете рукописей РИИИ сохранились эскиз и чертежи к неосуществленно-

«Мейерхольд преодолевал пределы сцены-коробки. Его привлекала арена цирка. Идеальным сценическим пространством была площадь, улица, мост — любая площадка на открытом воздухе. Пространственная режиссура Мейерхольда целиком принадлежала массовому политическому театру. Создавая современный театр улиц и площадей, Мейерхольд не отрекался от былого традиционализма. Он отбирал и применял в обновленном качестве приемы площадного лицедейства старых, добуржуазных эпох, навыки народного театра масок с его эксцентрикой и шутовством. С этим было связано обнажение игрового приема и броская реализация метафоры, одновременно укрупняющая общую мысль и развенчивающая “таинства” театра»<sup>329</sup>.

В упомянутом замысле представления «Борьба и победа» (в театрализованном параде) «должны были действовать 2300 пехотинцев, 200 кавалеристов, 16 орудий, 5 самолетов, 5 броневиков, 10 автопрожекторов, мотоциклы, а с ними — сводные отряды красноармейских физкультурных клубов, театральные студии, военные оркестры и хоры. Девизом была театрализация физкультуры — тефизкульт. И хотя постановки не осуществились, мейерхольдовский тефизкульт прокатился волной по армейским и другим спортивным организациям в первой половине 1920-х годов»<sup>330</sup>.

В постановках политических агитационных обзоров «Земля дыбом» (1923) и «Даешь Европу» (1924) Мейерхольда все же можно обнаружить некоторые черты красноармейских игр, характеризующие это время: в спектакле «Даешь Европу» Мейерхольд «вводит в театр реальные элементы быта, отряд красноармейцев, хор моряков, в первую же очередь — изумительные спортивные игры юношей и девушек (биомеханическая группа Мейерхольда). Так театрализуется, становится видимым для слепых, слышимым для

---

му массовому действию «Борьба и победа» (режиссер — В. Э. Мейерхольд, художники — Л. С. Попова и А. А. Веснин). Также в РГАЛИ сохранился набросок сценария театрализованного представления к 1 мая 1921 года в клубе им. Я. М. Свердлова. Над сценарием работали Бебутов, Волькенштейн и Мейерхольд. Композиционно замыслы этих постановок подобны замыслу реализованного зрелища К. Марджанова «Мистерия Освобожденного труда», речь о котором пойдет в третьей главе.

<sup>329</sup> Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. С. 13.

<sup>330</sup> Там же. С. 14.

глухих прекрасное, крепкое, молодое в нашей новой жизни»<sup>331</sup>. Пиотровский называет этот спектакль доведенной до высокого совершенства клубной инсценировкой в профессиональном театре. Например, в дни V конгресса Коминтерна в 1924 году «Земля дыбом» шла на открытом воздухе: «условия спектакля на открытом воздухе дали театру возможность развернуть “Землю дыбом” в массовое действие, — отмечала заметка “Правды”. — В представлении участвовали пехотные воинские части, кавалерия, обозы, автомобили. Пьеса была переработана: спектакль закончился боем между революционной армией и контрреволюционерами и победой первой. Красноармейцы, участвовавшие в действии, проявили большой интерес к нему и провели свою часть стройно и организованно». О представлении «Д. Е.» в ТИМе печать сообщала: «Выходы настоящих красных моряков, красноармейцев и рабочих покрывались громом аплодисментов»<sup>332</sup>. После спектакля делегаты пели «Интернационал», каждый на своем языке. «Зрители долго не расходились, требуя выхода тов. Мейерхольда, которого матросы и красноармейцы, участвовавшие в действии, немедленно по выходе подхватили и стали качать»<sup>333</sup>.

Таким образом, эстетические позиции Мейерхольда существенно повлияли на развитие театрализованного представления. Провозглашенные режиссером в 1919 году условное сценографическое оформление, упрощение, передающее только характерные и важные для содержания черты, идея освобождения театра из сцены-коробки, его выхода в городское пространство и использования окружающей архитектуры в художественном смысле были восприняты не только Виноградовым, но и другими режиссерами, работающими с площадными формами театра.

Уже в мае 1919 года Мастерская выходит на площадь. В связи с неспокойной военно-политической обстановкой в Петрограде Политуправление ПВО предложило Мастерской в срочном порядке организовать массовое агит-

---

<sup>331</sup> Пиотровский А. И. «Д. Е. Театр Мейерхольда» // Ленинградская правда. 1924. 18 июня (№ 136). С. 7.

<sup>332</sup> Цит. по: Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. С. 15.

<sup>333</sup> Там же.

тационное представление для Красной Армии. Немедленно созывается «совет режиссуры» Мастерской, на котором обсуждается тема будущей постановки, место ее проведения. Тему Третьего Интернационала предложил красноармеец Крайский, игравший начальника Арсенала в «Свержении». Сюжет обсуждался с особым азартом: «какие россыпи образов, русских, наивных и мудрых, сказочных, богатырских, бытовых, выхваченных из народной жизни! Но они эпичны, а нужна драматургия. Что отобрать? Как вплести их в жизнь нашего политического сюжета?»<sup>334</sup>. Следующий вопрос на совете — место действия. Виноградов иронично вспоминает в повести:

«На стрелке Васильевского острова, у Биржи Томона — единодушное пожелание.

– Да, — соглашаюсь я. — Идеальное место для массового зрелища. Ростральные колонны. А на них — зажечь бы красное пламя. Два моста. Иллюминация на кораблях. Прожектора. Петропавловская крепость. С бастионов — пушечная пальба! Но... оставим потомкам — будущим постановщикам! (Мы не знали, что потомки явятся через год!)»<sup>335</sup>.

Для празднества «Третьего Интернационала» была выбрана площадь перед Народным домом в Александровском парке (ныне театр-фестиваль «Балтийский дом»), поскольку Народный дом был установлен на высоком цоколе в человеческий рост, имел длинные и широкие террасы по фасаду вдоль корпусов, готовые лестницы и площадки для выступлений, необходимые уличному представлению (Рис. 22).

К 1 мая 1919 года, помимо обширной программы празднования с передвижными труппами по городу, Мастерская представила свое театрализованное представление под открытым небом. В «Вестнике театра» так отзывались о представлении: «это, собственно, не пьеса, а инсценированные революционные лозунги. Ряд лозунгов, которыми живет народное восстание. Эти лозунги сотканы в своеобразную живую схему, и по ней исполнители вышивают свой собственный диалог»<sup>336</sup>. Сценария фактически не существовало, вместо него был предложен сценарный план, состоящий из ключевых момен-

<sup>334</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 105.

<sup>335</sup> Там же.

<sup>336</sup> Печать // Вестник театра. 1919. № 29. С. 7.



тов: «гибель старого мира и борьба за новый мир с призывом борющихся под Красные знамена»<sup>337</sup>. Все диалоги заменялись пением на сходную тему, шествием аллегорических фигур и пантомимой.

Народный дом был искусно задрапирован, над входом был растянут алый стяг с надписью: «Да здравствует III Интернационал!». Рядом со стягом расположился оркестр, а за стягом скрылись все артисты и взвод саперов. У всех персонифицированных героев был при себе мегафон, поэтому в любом месте площади, несмотря на ветер и погодные условия, был слышен произносимый актерами текст (**Рис. 23**). Виноградов дает выстрел красной сигнальной ракетой, фанфаристы играют сигнал «Внимание», красноармеец Осипов громко в мегафон объявляет о начале народного игрища в честь Третьего Интернационала.

После торжественной увертюры в центре террасы выстраивается почетный караул. Первый эпизод *«Парад войск в честь Третьего Интернационала»* повествует о создании этой международной организации, в которую входило объединение рабочих всей планеты «белых, желтых и черных»<sup>338</sup>. Этими рабочими были действительно приглашенные представители иностранных организаций. Обойдя почетный караул, под рукоплескания двадцатитысячной толпы и залпы двенадцати орудий рабочие-иностранцы занимают центр сцены и смотрят военный парад.

Архитектура Народного дома позволяет эффектно выстроить парад войск: по широким пандусам слева направо маршируют сначала краснофлотцы в белых бескозырках и белых блузах с голубыми воротниками, затем эскадрон лейб-гвардии гусарского полка в красных доломанах и ментиках, расшитых золотыми шнурами. Впереди — трубачи с серебряными трубами. После эскадрона в строй вступает пехота. Зеленые шеренги в шлемах с пятиконечной звездой заполнили все пространство перед Народным домом. Завершают парад синие квадраты девушек из отрядов милиции. Они поднима-

---

<sup>337</sup> Там же.

<sup>338</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 108.

ются по ступеням террасы и скрываются за алым стягом, служащим задником для импровизированной сцены. Таким образом, театрализованный военный парад становится прологом к действию, в котором экспонируются массовые герои — участники представления. Завязкой к действию служит объявление тревоги. Как только рабочие-иностранцы после представленного для них парада становятся перед алым стягом, фанфаристы дают сигнал «внимание»:

**Красноармеец.** Граждане! Империалисты Америки, Англии, Франции объявили военный поход на Советскую Республику! Социалистическое Отечество в опасности! Граждане! К оружию! Дадим отпор прислужникам мирового капитала — белогвардейским генералам и адмиралам!

*Фанфары трубят тревогу. В оркестре — вальсообразная музыка с частыми синкопированными и неожиданными паузами. Какой-то винегрет из государственных гимнов США, Англии, Франции и «Коль славен», сыгранный в пародийном ключе<sup>339</sup>.*

Далее в традициях балаганного театра были представлены карикатурные образы белогвардейских военачальников — Колчака, Деникина и Юденича. Колчака играл сухой, высокий красноармеец, руки и ноги которого были словно на шарнирах. Деникина представляли как изящного генерала, дамского ухажера, в брюках с лампасами навывпуск и белым батистовым платочком с кружевом — им красноармеец в образе Деникина обмахивался от неприятных запахов. Юденича как «завоевателя всех Кавказов — и русских, и турецких»<sup>340</sup> гиперболизировано представляли в образе вдрызг пьяного тучного русского мужика, не стоявшего на ногах.

Каждому из белогвардейских военачальников была отведена шуточная сцена с участием красноармейцев. Например, Колчак в подзорную трубу рассматривал толпу и призывал рабочих вешать, революционные города и села сжигать. Тут же из устроенных саперами клубов дыма выбегал актер в зипуне и лаптях с топором за поясом и винтовкой за плечами, агитирующий мужиков бежать за ним в тайгу партизанить. Особенно комичными белогвар-

---

<sup>339</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 108.

<sup>340</sup> Там же.

дейцы выглядели в сцене импровизированного застолья:

**Колчак.** Господа! Тост! За великую, единую, неделимую Святую Русь — без мужиков и рабочих!

*Офицеры пьют.*

**Юденич** (*рычит*). А где шашлыки? Жечь скот!

*В черном дыму саперных шашек — языки огня. Команда красноармейцев-звукоподражателей за стягом имитируют в мегафон мирное бляние овец и баранов, мычание коров, ржание жеребцов. И вдруг звучит страшный, хватающий за душу рев горящей скотины.*

**Юденич** (*ошалелый от водки, размахивая нагайкой, орет*). Баб пороть! Срывай брезенты по моей команде! Раз! Два! Три! (*стреляет в воздух*).

*Офицеры срывают брезенты. Под ними — девушки-милиционеры с винтовками, направленными на белогвардейцев. Взрыв рукоплесканий зрителей<sup>341</sup>.*

Реальные лозунги и приказы военачальников служат опорным публицистическим материалом для импровизационных этюдов в комических сценах, благодаря которым движение белых выглядят абсурдными, нечеловеческими в противовес реалистической пластике красных. Это революционное противостояние достигает кульминации в третьем эпизоде, посвященном прямому столкновению красных и белых движений.

Колчак в мегафон призывает на помощь страны Антанты, созывает церковные «полки» с хоругвями. Оркестр гремит фортиссимо. В дыму и пламени саперных шашек на террасе красноармейцы переворачивают огромных размеров воздушный шар: на нем изображен контур границ Советской державы, внутри которого очертания крестьянина, рабочего и Ленина. Возникший шар как центральный сценографический элемент выражал общую идею объединения мира и символизировал «шар земной». На глазах зрителя формируется эмблема Коммунистического интернационала благодаря дополнительным деталям — серпу и молоту. В толпе слышатся стройные крики «Да здравствует товарищ Ленин! Ура!». Красноармейцы в мегафон приказывают отрядам Красной Армии отправиться на разгром Юденича, Деникина, Колча-

---

<sup>341</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 106–112. (Текст представлен в виде реконструкции сценария).

ка. Парад войск, как будто в обратном порядке, начинает наступление. Они штурмуют террасу, занятую белогвардейскими офицерами. Конницы, стройные полки, отряды милиции — все устремляются к центральной сценической площадке. Словно игра в «казаки-разбойники», только в масштабах большой площади, с укрупненными полками, кавалерией, конницей и дымовыми спецэффектами. Движение «красных» было представлено в реалистичном, героико-патетическом стиле, а «белых», наоборот, в комедийно-сатирическом. Акробаты и танцоры мастерской в образе попов в длинных рясах кубарем скатываются по ступеням, выделывают сальто-мортале и кульбиты, по ярмарочной традиции веселя народ. Гусары обнажают сабли, преследуют «беляков», снуют вверх и вниз по многочисленным ступеням Народного дома. Красноармеец Настин (предводитель в «Свержении») прямо на коне поднимается на террасу и именем Советской республики предаёт Колчака, Деникина и Юденича суду Международного революционного трибунала. Красноармейцы отбирают оружие у военачальников. Рабочие-иностранцы, заявленные в экспозиции, приглашаются на сцену в качестве судей.

К фасаду Народного дома подаются четыре грузовика, которые будут выполнять функции средневековых педжентов. Строго регламентированный порядок грузовиков напоминает французские революционные процессии Давида. На первом грузовике — «Земной шар» с красным силуэтом Советской республики и оркестром; на втором, украшенном революционными плакатами и транспарантами, судьи — члены Коминтерна. На третьем, облепленном карикатурами на военачальников, подсудимые — Колчак, Юденич и Деникин; на последнем грузовике, замыкая революционную процессию, расположился оркестр. Красноармеец Настин до трибунала приказывает заключить подсудимых в казематы Петропавловской крепости.

Финал, в сущности, являет собой процессию грузовиков и зрителей до бастионов Петропавловской крепости. Под радостные возгласы толпы, пламенные речи ораторов армия зрителей сдает коменданту крепости Колчака, Юденича и Деникина. Поставленное с красноармейцами массовое игрище

превращается в стихийные народные митинги о текущем моменте<sup>342</sup>. Виноградов так выстраивает действие в отрепетированной части представления, что в импровизационной, финальной части, уже неконтролируемой им, толпа зрителей становится в какой-то степени со-творцом происходящего наравне с актерами-красноармейцами. Зритель здесь, как сформулирует С. М. Эйзенштейн в 1923 году, оформляется «в желаемой направленности (настроенности)»<sup>343</sup>. Заключение белогвардейских генералов под стражу и их передача зрителями коменданту крепости является этой «желаемой направленностью», которую хотел получить от зрителей постановщик. Визуализация исхода Гражданской войны, представленная в импровизационном финале актерами и зрителями, была призвана повысить боевой дух Красной Армии и стабилизировать социально-политическую обстановку в Петрограде. Такой принцип Э. Фишер-Лихте в «Эстетике перформативности» называет «петлей ответной реакции»<sup>344</sup>, создаваемой конкретными постановочными средствами, направленными на определенную реакцию зрителей. Можно также сказать, что в этом красноармейском действе видны предпосылки будущего хеппенинга, в котором события происходят при участии автора, но не контролируются им в полной мере.

В «Третьем Интернационале» использовались выразительные архитектурные возможности не только Народного дома (пологие скаты, крутые лестницы, террасы и площадки по периметру), но и Александровский парк и Петропавловская крепость как реальные городские объекты сценического действия. Наличие нескольких разнообразных площадок у фасада Народного дома позволяло условно решать как игровые сцены (застолье, представление иностранных рабочих), так и батально-монументальные (военный парад, штурм белогвардейского стана).

Во втором представлении были размыты границы сценического времени: сюжет развивался сначала в недавнем прошлом (март 1919 г. — дата ос-

<sup>342</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. С. 106–112.

<sup>343</sup> Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Леф. 1923. № 3. С. 70–75.

<sup>344</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон. 2015. С. 69.

нования Коминтерна) — предыстория белогвардейских военачальников, затем в настоящем времени — штурм стана белых (этот же процесс в реальности шел на фронтах Гражданской войны), финал происходил в будущем времени, которое наступит при условии успешного выступления Красной Армии в решающих сражениях (военный трибунал). В финале действие перерастало в стихийный митинг, происходящий в настоящем времени.

Привлечение нетеатральных сил к постановке и включение их выразительных возможностей в художественную структуру — это еще одна особенность второго представления Мастерской. Если в «Свержении» все действие было построено при участии только красноармейцев, прошедших краткосрочную театральную подготовку, то в «Третьем Интернационале» привлекались отряд девушек-милиционеров, воинские части, делегации иностранных рабочих организаций, оркестр, артиллерия, пехотинцы, краснофлотцы, кавалеристы, саперы. Благодаря последним усиливался акцент на пиротехнических выразительных средствах. Этот процесс начался еще в «Свержении», однако в масштабах площади получил больший размах и эффект (выход деревенского мужика из дыма, условное сжигание скота, штурм стана белых).

В политическом зрелище активно используются элементы символики государственной власти (профиль Ленина, серп и молот, земной шар). Пропорционально масштабу площади увеличивалось количество транспарантов с революционными и военными лозунгами, плакаты с карикатурным изображением врагов, алые полотна и стяги. Реальная форма военных отрядов, церковные наряды священнослужителей, хоругви и брезентовые ткани, а также специально созданные драпировки грузовиков, оформленный задник и растяжки создавали образ массового революционного зрелища.

По мнению историка С. А. Лимановой, наиболее востребованной формой праздника на тот момент являлись инсценировки: «они позволяли задавать общую тему торжества, а затем реализовывать ее с помощью заготовленных “шаблонов”, но с неизменной возможностью импровизировать и активно вовлекать зрителей в творческий процесс. Спектакль, как и сама исто-

рия, воссоздавался буквально на глазах»<sup>345</sup>. Виноградов в «Третьем Интернационале», как и в предыдущей постановке, оставляет место актера зрителям для импровизации. Одна часть представления полностью отрепетирована и сведена, а другая формируется прямо на глазах при участии зрителей (военный парад, трибунал иностранных рабочих, митинг и шествие к Петропавловской крепости). В этом заключается один из ключевых принципов режиссуры массовых представлений — активизация зрителя.

Советский режиссер А. Д. Силин, изучая опыт американских «Дрим-тиэтр», «Мобиле-тиэтр», «Театра шестой улицы», театра «Перформенс групп» конца 1950 – начала 1960-х годов, условно выделяет два приема активизации зрителя («заманивание» и «провокация») и предлагает использовать их при постановке массовых представлений. Силин приводит цитату Ричарда Шехнера, крупнейшего теоретика перформанса: «“вовлечение в сценическое действие — один из способов пробудить в зрителях потребность в подлинном человеческом общении, возродить контакты между людьми <...> Поощряя соучастие зрителей, театр воспитывает в них гражданскую активность и тем самым способствует изменению социальной системы в целом”. Разве не похожие стоят сейчас перед нами задачи? Вот почему мне кажется важным изучить те режиссерские приемы вовлечения в действия, которыми пользовались эти театры»<sup>346</sup>. Можно сказать, что первые приемы активизации зрителя были применены уже в Петрограде в 1920 году.

Важно и то, что режиссер до самой премьеры не увидит итогового варианта постановки, поскольку практически невозможно собрать всех участников на генеральную репетицию. Все сводится поэпизодно с отдельными исполнителями, контрольное сопровождение для участвующих сил ведется по знаковым сигнальным сценам (фанфары, сирены, выстрелы, хоровые воз-

---

<sup>345</sup> Лиманова С. А. «Так сказал красный май»: организация столичных торжеств под лозунгами Коминтерна». [Электронный ресурс] URL: <https://historyrussia.org/tsekhistorikov/monographic/tak-skazal-krasnyj-maj-organizatsiya-stolichnykh-torzhestv-pod-lozungami-kominterna.html> (дата обращения: 01.10.2020).

<sup>346</sup> Силин А. Д. Театр выходит на площадь. М.: ВНМЦНТИКПР, 1991. С. 132.

гласы). В день премьеры сами зрители становятся активными участниками некоторых сцен, дополняя звуковую партитуру представления хоровыми скандированиями, возгласами и свистами, одобрительными аплодисментами.

При постановке театрализованного представления на открытом воздухе перед режиссером наиболее остро встал вопрос соотношения реального и иллюзорного. С одной стороны, сохраняются традиции в изображении героев, развитии конфликта, сквозного действия, сценографического и музыкального решений; с другой стороны, вводятся мощные пласты реальной жизни: городские архитектурные объекты, автомобили и грузовики, конницу, транспаранты и стяги, народные митинги, шествия и ликования. В театрализованных представлениях 1920 года этот городской массив революционной стихии выйдет на первый план и станет содержательным.

Творческая деятельность Виноградова и его теория монументального театра достойна стать предметом отдельного исследования. Помимо активной работы над постановками, основатель Мастерской писал трагедию в монументальном стиле о Петре I «Российский Прометей», получившую премию на конкурсе драматургов; занимался разработкой плана проведения Ночного Парада Красной Армии 9 февраля 1919 года, предвосхитившего ночные петроградские мистерии 1920 года:

«Прожекторы, поставленные на крышах, перекрестным огнем освещают Александровскую Колонну. На Квадриге Главного Штаба — факелы.

Низ Александровской Колонны задрапирован как крепость с четырьмя стенами: Южный, Северный, Восточный и Западный фронты.

Въезд принимающего Парад. Как только вождь выходит из подъезда, прожекторы освещают его. Он встает на автомобиль и объезжает войска.

Оркестр играет «Интернационал».

Сигналы ракетами.

Речь вождя.

Музыка.

Памяти павшим. Броневики, украшенные черными флагами и венками, объезжают ряды... Похоронный марш. Войска обнажают головы. Ораторы на броневиках бросают



яркие реплики памяти павшим на фронтах...»<sup>347</sup>.

В связи с обостренной военной обстановкой в 1920 году Виноградов уходит на фронт. После войны он продолжит свою деятельность не только как режиссер, но и как драматург и теоретик, оставив богатое литературное наследие, по его определению, в «монументальном стиле»<sup>348</sup>. Как вспоминает Грипич, в новых встречах Николай Глебович именовал себя Виноградовым-Мамонтом. Сам Виноградов говорил, что прозвище это ему придумал Федор Иванович Шаляпин: «Да, я мечтаю о Мастерской Монументального театра. А Федор Иванович сократил название на современный лад и получилось — Мамонт»<sup>349</sup>.

Эта аббревиатура стала не только литературным псевдонимом основателя Мастерской, но и названием новой оперно-балетной студии, открытой Виноградовым при Мариинском театре (1923–1925), где после войны он работал режиссером-постановщиком.

## 2.2. «Кровавое Воскресенье» М. Я. Аплетина<sup>350</sup>

С 1918 года заведующим культурно-просветительным факультетом Инструкторского института Красной Армии становится Михаил Яковлевич Аплетин, выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета. Ему же было поручено написать сценарий театрализованного представления о событиях 9 января 1905 года. Аплетин в 1918 году поддержал начинания Виноградова в открытии мастерской, он присутствовал на премьере «Свержения самодержавия» в качестве руководителя отдела Агитации и пропаганды ПВО.

---

<sup>347</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. План проведения ночного парада Красной Армии // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 1.

<sup>348</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Искусство тысячелетий. Статья не опубликована // РГАЛИ. Ф. 614. Оп. 1. Ед. хр. 70.

<sup>349</sup> Цит. по: Волков Н. Д. Театральные вечера. С. 27.

<sup>350</sup> В параграфе используются выводы и результаты научной работы, выполненной автором диссертации лично, которые были опубликованы в статье: Кибардин А. А. Театрализованное представление «Кровавое Воскресенье» (Петроград, 1920) // Педагогика искусства. 2021. № 2. С. 126–133.

«Кровавое Воскресенье» — третья полноценная постановка Театрально-драматургической мастерской: «в день пятнадцатой годовщины 9 января 1905 года в Петрограде будет организовано специальное шествие <...> Вечером в районах будут поставлены инсценировки событий 9 января 1905 года»<sup>351</sup>. Начало представления в Железном зале Народного дома было назначено на 19:00. Его участниками стали «лучшие силы Петроградского военного округа <...> хор политико-просветительского управления ПВО <...> солисты Малюга, Циковский и др.»<sup>352</sup>.

Новым в этой постановке был показ событий, последовавших за расстрелом мирной демонстрации на Дворцовой площади. Арестованных рабочих предали суду и приговорили к каторжным работам. Сценарий инсценировки сохранился не полностью<sup>353</sup>. В архивном описании сказано, что отсутствует финал (суд, шествие ссыльных на каторгу, революционная концовка). Но также отсутствует центральный эпизод, отражающий непосредственно шествие к царю с петицией и расстрел, однако он во многом повторял эпизод «Девятое января» из «Свержения самодержавия». Среди персонажей можно назвать рабочих (пожилой и молодой), работниц (старуха и молодая женщина), студента, сыщика, депутата, оратора и исторических лиц — Гапона, Николая II. Толпа рабочих и жандармов становилась массовым героем.

Премьера состоялась в Железном зале Народного дома, предназначенном для концертов<sup>354</sup>. Сценическое пространство представляло собой большой павильон приблизительно 60 метров в длину и 25 метров в ширину (**Рис. 24**). Специально оборудованная сцена в зале отсутствовала, ее функцию выполнял помост (в сценарии назван столом), расположенный между

<sup>351</sup> Организация «дня 9 января» // Петроградская правда. 1920. № 9. С. 2.

<sup>352</sup> 9 января в Петрограде // Петроградская правда. 1920. № 15. С. 2.

<sup>353</sup> См.: Приложение 2.2. «Кровавое Воскресенье». Пьеса. Без конца. 1920 г. Оригинал находится в РГАЛИ. Ф. 2876. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 7.

<sup>354</sup> Название свое зал получил из-за чугунного каркаса, конструкции которого не были ничем облицованы. «Железный» каркас остался от здания Павильона художественного отдела XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки (арх. А. Н. Померанцев), проходившей в Нижнем Новгороде в 1896 году. В 1899–1901 этот павильон был перестроен архитектором Г. Н. Люцедарским в концертный зал. Сейчас на этом месте располагается Петербургский планетарий.

центральными металлическими колоннами под фронтальным каркасным балконом (Рис. 25). Стульев в зале не было, так как, по замыслу автора, зрители должны были смешаться с актерами, но в начале представления широкий проход от импровизированной сцены к главному входу в Железный зал оставался свободным. Зрители размещались в боковых пролетах под металлическими балконами до освобожденного центрального прохода напротив друг друга.

Глашатаи (в сценарии — «Герольды») возвещали начало представления. Параллельно расставлялись возвышения-помосты для выступающих ораторов. Схема расположения помостов, актеров и зрителей полностью была скопирована с предыдущей постановки Мастерской в бывшей Николаевской академии Генерального штаба. На стенах и балконах были установлены специальные прожекторы, направленные на одну из центральных площадок в конце Железного зала. Кроме того, в качестве осветительного прибора использовалась и стационарная люстра, диаметром около 2,5 метров.

Экспозиция была построена на диалогах молодого и старого рабочих, где говорилось о том, как вчера к ним во время смены в цех явились другие рабочие и призывали их отправиться добиваться правды к Императору вместе с путиловцами. Параллельно с их диалогом на сцене происходил заговор сыщиков, осуществляющих постоянную связь с жандармерией по телефону. Они отпускали реплики в сторону о том, что скоро всех перестреляют. Однако эта линия скоро забывается Аппетиным, персонажи-сыщики больше не встречаются (во всяком случае, в имеющихся фрагментах сценария). Но именно эти герои призваны были показать, что параллельно, в ответ на акцию рабочих готовился ответ Царя и его окружения.

Актеры-красноармейцы постепенно заполняют сценическое пространство, смешиваясь с зрителями (100 участников). Благодаря этому создается эффект реального собрания рабочих, желающих идти к царю с петицией. В момент горячих споров рождается текст письма. Аппетин дает слово представителям всех социальных слоев, мужчинам и женщинам, о том, что каж-

дый может поучаствовать в составлении коллективного обращения. Важные смысловые моменты подчеркиваются световыми акцентами, чего ввиду технических особенностей помещения не было в «Свержении». Например, во время обращения пожилого рабочего с помоста к зрителям слабое освещение Железного зала сменяется общим включением света, благодаря которому видны все участники народного собрания — зрители и актеры. Помост в конце аудитории превращается в своеобразную хорошо освещенную народную трибуну, с которой рабочий, студент, оратор, женщина, депутат последовательно выступают перед публикой. В ответ на их реплики зрительный зал отвечает как заготовленными фразами (красноармейцы), так и импровизированными эмоциональными возгласами.

**Женщина.** Матери и жены! Не отговаривайте ваших мужей и братьев идти за правое дело. Идите вместе с ними. Если на нас нападут или будут стрелять, не кричите, не визжите, явитесь сестрами милосердия. Вот вам перевязи с красным крестом. *(В зале водворяется торжественная тишина).* Обвяжите эту повязку кругом рукава, но только тогда, не раньше, когда в нас начнут стрелять...

*Из группы женщин восторженные голоса: «Идем! Идем! Все должны идти. Давайте кресты». Женщины тянутся за крестами. Торжественная минута раздачи крестов. Среди общей тишины, женщины со слезами на глазах берут и целуют кресты<sup>355</sup>.*

В попытке реконструировать историю Кровавого воскресенья Аплетин прибегает к прямому включению текста документа в сценарий<sup>356</sup>. В уста депутата вложен подлинный текст коллективной петиции и перечень мер, которые народ требовал принять 9 января 1905 года:

**Депутат.** Государь! Нас здесь больше трехсот тысяч — и все это люди по виду только, по наружности, в действительности же за нами не признают ни одного человеческого права, ни даже права говорить, думать, собираться, обсуждать наши нужды, принимать меры к улучшению нашего положения. Всякого из нас, кто осмелится поднять голос в защиту интересов рабочего класса, бросают в тюрьму, от-

<sup>355</sup> См.: Приложение 2.2. «Кровавое воскресенье».

<sup>356</sup> Петиция рабочих и жителей Петербурга для подачи Николаю II 9 января 1905 г. // Государство российское: власть и общество. С древнейших времен до наших дней. Сб. документов / Под ред. Ю. С. Кукушкина. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. С. 251–254.

правляют в ссылку. Карают как за преступление, — за доброе сердце, за отзывчивую душу, — пожалуй забитого, бесправного, измученного человека — значит совершить тяжкое преступление. Государь, разве это согласно с божескими законами, милостью которых ты царствуешь? И разве можно жить при таких законах. Не лучше ли умереть — умереть всем нам, трудящимся людям всей России. Пусть живут и наслаждаются капиталисты и чиновники. Вот, что стоит перед нами, Государь. <...> Пусть каждый будет равен и свободен в праве избрания, а для этого повели, чтобы выборы в учредительное собрание происходили при условии всеобщей, тайной, равной и прямой подачи голосов — это самая главная наша просьба: в ней и на ней зиждется все. Это главный и единственный пластырь для наших больных ран, без которого эти раны вечно будут сочиться и быстро двигать нас к смерти<sup>357</sup>.

Исторический текст петиции был разложен на несколько реплик Депутата, которые прерывались одобрительными возгласами рабочих из толпы. Здесь как бы проигрывается будущее выступление перед Императором, которому, как все присутствующие знают, не суждено было состояться. Рабочие не успели обратиться с этим текстом к Императору 9 января 1905 года. От этого еще трагичнее звучат слова участников собрания, готовящихся к демонстрации:

**Пожилой рабочий.** Пойдем же твердым, сомкнутым строем, не отступая, не отставая. Без криков и шуму. Не слушайте голосов из толпы. Слушайте только нас, которые пойдут в первых рядах. Знамен не надо. Но тех, кто выкинет знамя, не бить, — только знамя отнять. Знамен не надо, а то полиция, по привычке, бросится на них и начнет стрельбу. Листков не подбирайте. Голосов из задних рядов не слушайте. Идите прямо и благоговейно. Мы идем на великое дело и можем гордиться этим. Кто мы? Мы, ничтожные рабочие. Так зовите же всех идти с нами, никого не отталкивайте. Выстраивайтесь плотными рядами.

Как и в «Свержении», в руках исполнителей появляются церковные хоругви, иконы, портреты Николая и его жены, растяжка «Солдаты! Не стреляйте в народ». Процессия движется в таком порядке: впереди идет Гапон с крестом и со своей свитой, за ним дети и женщины с детьми на руках, мальчик несет зажженный фонарь, завершают этот строй женщины с иконами в

---

<sup>357</sup> См.: Приложение 2.2. «Кровавое воскресенье».

руках и старики, несущие портреты. Рабочие и зрители, обнажив головы, примыкают к этому строю. Все медленно начинают двигаться по направлению к выходу через всю толпу зрителей по центральному проходу, освещая путь фонарем. Общее исполнение молитвы «Спаси господи». И только одинокий голос в темноте призывает: «Товарищи, не ходите. Будут стрелять...»<sup>358</sup>.

Следующая часть сценария отсутствует, но можно предположить, что подобно тому, как была решена сцена расстрела в «Свержении», на другом конце зала был установлен помост, символизирующий «Зимний дворец». Он был заполнен гвардейцами и офицерами царского двора. Как отмечает Пиотровский, «“расстрел” давался пыжами патронов почти в упор в ряды тесно обступивших зрителей»<sup>359</sup>. Под крики и стоны раненых, плач сестер милосердия, грохот оружия и световые вспышки разбитая процессия начинала обратное шествие, теперь похоронное с пением «Вы жертвою пали» через «огромный, холодный»<sup>360</sup> неосвещенный Железный зал Народного дома Николая II.

*Темно, пусто, тихо. Быстро проходят двое рабочих.*

*Голоса их громко раздаются во тьме.*

**Первый рабочий.** Убийцы! Кровопийцы! Палачи! От японцев бежали, а безоружных боятся.

**Второй рабочий.** Им это так не пройдет. А что делала интеллигенция?

**Первый рабочий.** Делала? Говорила? Как же! Депутацию послали к министрам, а с нею не пожелали даже разговаривать. Сидят — да ахают. Даже врачебных отрядов не смогли организовать. Послали нескольких охотников на разведку и только всего. Без оружия. К палачам. Умно<sup>361</sup>.

После импровизационных этюдов с переносом раненых и убитых, расстановки «костров» — сложенных ружей во всем зале водворяется тишина. Слышны только свистки городских, плач женщин и детей. Пьяные жандар-

<sup>358</sup> См.: Приложение 2.2. «Кровавое воскресенье».

<sup>359</sup> Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр. С. 247.

<sup>360</sup> Там же.

<sup>361</sup> См.: Приложение 2.2. «Кровавое воскресенье».

мы и казаки возвращаются на площадь, напевая различные мотивы. «Городовые, как воры, тихо разговаривая, волокут по земле трупы убитых рабочих, в том числе труп женщины»<sup>362</sup>. Прерывая эту сцену, на площадку вбегают рабочие, разыскивающие убитых товарищей, они разгоняют толпу городских, жандармов и казаков. Один из рабочих приказывает товарищам снять шапки и встать на колени перед мучениками. После исполнения похоронного марша (первый и последний куплеты) группа рабочих синхронно оборачивается по направлению ко входу (к Зимнему дворцу) и грозит жестами:

**Рабочие.** Вечная память погибшим. Мы еще придем. Мы отомстим. Рабочие показали, что они умеют умирать. Они не вооружены, но покажут вам, как надо побеждать<sup>363</sup>.

На этом рукопись сценария обрывается. По свидетельству Пиотровского, после похоронного шествия следовала импровизационная «буффонная сцена суда»<sup>364</sup>, на котором карикатурные персонажи-маски царя, судей, жандармов и сыщик выносили приговор рабочим, участвовавшим в демонстрации. Приговоренные к каторге рабочие начинали третье — финальное шествие через зал с хоровым пением кандалной песни «Путь сибирский дальний». Финал перерастал в стихийный митинг. Зрители слушали речь политического оратора — реального героя представления, присланного партийным комитетом. Оратор выступал на этом митинге не перед действием, как обычно, а в конце его, «в луче театрального прожектора, стоя на поднятых участниках действия скрещенных винтовках»<sup>365</sup>.

Несмотря на неполную восстановленную картину третьего представления Театрально-драматургической мастерской, можно определить новые стилистические и композиционные принципы, которые существенно повлияли на дальнейшее развитие массовых революционных зрелищ.

Организаторы расширили световые возможности спектакля: активно использовалось полное включение света для прямого общения актеров с пуб-

---

<sup>362</sup> Там же.

<sup>363</sup> См.: Приложение 2.2. «Кровавое воскресенье».

<sup>364</sup> Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр. С. 247.

<sup>365</sup> Там же.

ликой и затемнение для создания эффекта наступившей ночи на площади, смуты перед будущей народной революцией. В сцене шествия к царю единственным световым прибором являлся горящий фонарь в руке ребенка как символ надежды на перемены для будущих поколений. В сценах обсуждения петиции специально установленные прожекторы высвечивали героев из массы по ходу представления, акцентировали внимание на говорящих актерам (оратор, депутат, женщина и др.).

После успешного применения пиротехники во втором уличном представлении «Третий Интернационал» часть эффектных решений перенесли в замкнутое пространство («раскладываются и зажигаются костры», «на площади опять пусто, горят оставленные костры»<sup>366</sup>). Эти элементы помогали передать атмосферу исторических событий, даже без присутствия актера на площадке.

Как и в «Третьем Интернационале», труппа красноармейских артистов пополнилась другими подразделениями ПВО, среди которых были хор политико-просветительного управления, исполнявший музыкальные фрагменты «Спаси господи», «Вы жертвою пали», «Путь сибирский дальний», и, возможно, тот же отряд девушек-милиционеров, но в этом представлении выступавших в роли простых женщин, работниц, сестер милосердия.

Только в этом спектакле шествие становится сознательным режиссерским приемом, способствующим развитию драматического действия. Шествие, в сопровождении хора ПВО, приобретает конкретный сценический образ (историческое, поминальное, кандалное, в зависимости от сюжета).

Как и в предыдущих представлениях Мастерской, основным способом игры была импровизация: произносимые реплики, рожденные воспоминаниями, пластический рисунок дорабатывались на репетициях, принимая завершенную форму. Импровизационные сцены дополнялись хоровыми музыкальными миниатюрами, голосовыми звукоподражательными этюдами, театрализованными военными маневрами (упражнения с оружием, перестрелки,

---

<sup>366</sup> См.: Приложение 2.2. «Кровавое воскресенье».



штыковые атаки). Эти воспоминания красноармейцев, сценаристов и режиссеров Мастерской преломлялись в требуемом Агитпропом ПВО идеологическом свете. Но если в предыдущих постановках основу сюжета составляли воспоминания очевидцев или лозунги народных митингов, то здесь впервые в зафиксированном и дошедшем до нас сценарии фигурирует исторический текст петиции. Воспоминания, фантазии и этюды создают лишь театральный контекст для представления главного исторического документа — свидетельства об этом факте народной демонстрации против Царя. Действие строится вокруг чтения этого текста. Включение документа в сценарий на историческую тему станет одним из характерных признаков театрализованных представлений.

Как отмечал историк Д. Н. Аль, «документальный театр родился в гуще народных масс, в красноармейских и рабочих клубах. Литературно-музыкальные монтажи, театрализованное прочтение стенограммы, — например, следствия по делу Колчака — стали массовой формой художественной пропаганды. На том, начальном этапе своего развития документальная драматургия не стала фактом жизни профессионального театра. Из профессиональных мастеров сцены один только В. Н. Яхонтов использовал подлинные документы в своих литературно-документальных монтажах»<sup>367</sup>. Всплеск интереса театра к документально зафиксированному факту возникнет в результате глобальных социально-политических катаклизмов начала XX века. Но уже тогда, в 1920 году перед сценаристом Аплетиным, создающим публицистическое произведение, рассчитанное на широкого зрителя, помимо агитационно-идеологических задач, возникала творческая, благодаря чему и был создан художественный образ исторического революционного спектакля.

### 2.3. «Меч мира» А. И. Пиотровского

После ухода Виноградова добровольцем на фронт во главе Мастерской

---

<sup>367</sup> Аль Д. Н. Основы драматургии: учеб. пособие. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2011. С. 90.

становится Адриан Иванович Пиотровский. Сын крупнейшего знатока античности Фаддея Францевича Зелинского, выпускник отделения классической филологии Петербургского университета, один из преподавателей Отделения театра, созданного в 1920 году в Институте истории искусств.

Пиотровский увлекается идеей реконструкции всенародного античного театра классического периода. Плодотворной почвой для этого, по его мнению, будет создающийся революционный театр: «прежде чем искусство станет делом рук пролетариата, т. е. прежде чем пролетариат, отвлеченный ныне политической борьбой, овладеет техникой профессиональных художественных ремесел, у нас будет и уже есть искусство, вдохновленное революцией, искусство переходного времени, революционное искусство по существу. Расцвет в его тесном союзе заказчика революционера и вдохновленного им художника»<sup>368</sup>.

В 1919 году, увидев «Свержение» на Дворцовой площади, Пиотровский, будто опережая историю и предвидя возможности Петрограда как масштабной сценической площадки, скажет: «и самое главное, сам Зимний Дворец, господствовавший над крошечными подмостками, конечно, был тем же старым домом, гнездом тайн и преступлений, логовом родового проклятья, что и постоянный дворцовый фасад греческой сцены. А индивидуальная связь его с Зимним Дворцом гапоновских и февральских дней только облегчала то ощущение места, как чего-то освященного именем, преданьем и роком, без которого немислима трагедия. Только по родной почве может ступать трагический хор. А какой же иной город способен стать трагической сценой, как не Петербург, который и создан, как будто, не победами Петра, а для празднованья их, для факелов, шествий, аллегорий. Сенатская, Александринская, Исаакиевская площади, Смольный собор и теперь стоят, как огромные кулисы еще небывалого театра, зрелищ, еще невиданных»<sup>369</sup>.

---

<sup>368</sup> Пиотровский А. И. Художник и заказчик // Жизнь искусства. 1920. № 534–535. 19–20 августа. С. 2–3.

<sup>369</sup> Пиотровский А. И. «Свержение самодержавия» (Представление на Дворцовой площади) // Жизнь искусства. 1919. № 199–200. 26–27 июля. С. 2.

Мастерская для Пиотровского становится примером самодеятельного «театрального кружка», о котором он неоднократно писал в своих работах. Всенародный театр всегда возникает из «скрещения театральной стихии народа с формами ремесленного театра; радости действия с радостью зрелища»<sup>370</sup>. После революции новые общественные классы возобновляют игру в театр. Они стремятся «переделать быт»<sup>371</sup> с помощью театрального праздника. Так это было в зрелищах эпохи Великой французской революции, так это происходило и в Петрограде. Создание новых общественных обрядов и ритуалов будет способствовать рождению театра новой политической системы: «из быта идет решительная ломка установившихся форм театра. Устраивая свой быт, празднично организуя его, рабочий класс этой своей “любительской”, “самодеятельной” игрой кладет основу радикальнейшему переосмотру театральных форм и намечает пути к театру будущего»<sup>372</sup>.

Пиотровский определяет рождающуюся форму массового театра как «развитие рабочей манифестации или военного парада, где сведенные кружки являются ударной группой театральной активности»<sup>373</sup>. Предоставлять место в таких постановках следует только активному зрителю, равнодушному, здесь все участники: непосредственная заинтересованность в действии является «диаметром публичности этих спектаклей»<sup>374</sup>. По его мнению, строй, переживаемый петроградцами в 1919–1920 годы, «театрократический»<sup>375</sup>, а значит процесс образования всенародного театра должен идти скорее и решительнее: в это время чрезвычайно развит как профессиональный театр, так и возникшее в нем искусство режиссуры. Эпоху авангарда Пиотровский определяет как «взлет профессионального духа: словесные школы вплоть до футуризма, формальные течения в живописи и музыке, ис-

---

<sup>370</sup> Пиотровский А. И. Театр всего народа. Театральный кружок // Жизнь искусства. 1920. № 456–457. С. 1.

<sup>371</sup> Там же.

<sup>372</sup> Пиотровский А. И. Основы самодеятельного искусства // За советский театр! Сб. статей. Л.: Academia, 1925. С. 73.

<sup>373</sup> Там же.

<sup>374</sup> Там же.

<sup>375</sup> Там же.

кусства театра Гордона Крэга и Мейерхольда, расцвет балета — все это стороны одного общего явления. Художник пожелал красок, поэт — слова, и все — техники, формы и ремесла <...> Течение, воскрешавшее старинные формы, оказалось способным стать искусством сегодняшнего дня, потому что формы, воскрешаемые им, были вечными, “классическими” формами театральности»<sup>376</sup>. Искусство будущего не только в творчестве масс. Поскольку всенародный театр двусторонен, он одновременно «создание игры в театр и театрального ремесла»<sup>377</sup>.

По предложению Пиотровского, включившегося в работу Мастерской, «Свержение самодержавия» обретает новую сценическую судьбу — преобразуется в трилогию «**Красный год**», состоящую из «Февральской революции», «Керенщины» и «Октября». Автором второй части выступил красноармеец Круглов, «талантливый комедийный актер»<sup>378</sup>, приглашенный Грипичем в 1921 году в Театр Новой драмы. События от Февральской до Октябрьской революций были показаны в «буффонной пантомиме»<sup>379</sup> с героями Милуковым, Капиталом и неким «черным рыцарем империализма»<sup>380</sup>. Восстановить этот спектакль не представляется возможным, поскольку не сохранилось даже набросков сценария. Но он развивался в найденной в Мастерской форме революционной инсценировки с сохранением принципов изображения сторон конфликта и импровизационным способом актерской игры.

Новое представление Мастерской было приурочено ко Дню Красной Армии. История праздника была связана с недавними историческими событиями. В газетной хронике февраля 1920 года можно встретить такое замечание: «Военно-театральный комитет утвердил выработанный художественно-репертуарной комиссией репертуар спектаклей в день второй годовщины Красной армии. <...> В цирке состоится трагедия, написанная специально к

---

<sup>376</sup> Пиотровский А. И. Театр всего народа. Профессиональный театр // Жизнь искусства. 1920. № 460. С. 1.

<sup>377</sup> Там же.

<sup>378</sup> Грипич А. С. Воспоминания. Л. 4.

<sup>379</sup> Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр. С. 246.

<sup>380</sup> Там же.

юбилею Красной армии и изображающая постепенный ход развития Красной армии из Красной гвардии и переход ее на трудовое положение»<sup>381</sup>. Никакого юбилея, конечно, не было, это была вторая годовщина со дня создания Красной Армии. И готовилась не трагедия, а праздничное зрелище. Однако важным в этой заметке является тот факт, что военно-театральным комитетом утверждалась репертуарная политика. Уже через несколько месяцев этими же государственными структурами будут утверждаться основные лозунги, исторические факты и музыкальный материал для каждой конкретной даты празднеств.

Название праздничного зрелища «**Меч мира**» восходит к заметке советского революционера Г. Е. Зиновьева «Наш меч», опубликованной в «Петроградской правде»: «Красная армия — наш меч, меч рабоче-крестьянской революции. Меч этот ярко блестит на солнце. Меч наш без страха и упрека разил врагов два года и два года доблестно защищал интересы рабоче-крестьянской революции. Молот и серп — эмблема советской власти. Но красноармейская звезда стала не менее дорогой нашему народу и народам всего мира, чем серп и молот»<sup>382</sup>. В заметке Зиновьева этот образ имеет ярко выраженный агитационно-милитаристский характер: «меч наш всегда будет блистать на солнце», «меч наш и впредь будет разить врагов»<sup>383</sup>. У Пиотровского же меч приобретает и другой смысл: «воистину родился новый мир», «Вы Мира Меч, но вы, — и Молот Мира. Разрушен дом — построим новый дом»<sup>384</sup>. Красная Армия как созидательная сила, как оплот и охрана для граждан всего мира, несущая мир для всех: «так пусть померкнет Красная Звезда пред солнцем мира. К миру и победе»<sup>385</sup>.

Окончив совместную работу с С. Э. Радловым над исторической драмой «Саламинский бой» (1920), творческий союз театральных деятелей, уче-

---

<sup>381</sup> К второй годовщине Красной армии // Петроградская правда. 1920 г. № 24. С. 3.

<sup>382</sup> Зиновьев Г. Е. Наш меч // Петроградская правда. 1920. № 41. С. 1.

<sup>383</sup> Там же.

<sup>384</sup> Пиотровский А. И. Меч мира. Праздничное зрелище. Пг.: Изд. Политпросветуправления Петрогр. Военного округа. 1921. С. 29.

<sup>385</sup> Там же.

ных-эллинистов приступает к разработке сценария праздничного зрелища. По мнению Кларк, «перейдя на сторону Революции, в которой они видели средство реализации своих идеалов, Пиотровский и Радлов принесли с собой культурный багаж петербургской элиты. Они принадлежали к широкой группе интеллектуалов, считавших, что они смогут сыграть в революции роль Гермеса <...> изучение античности в университете дало им не просто набор навыков, но идеал, который не исчез в их последующих работах. Радлов и Пиотровский, как и другие поклонники “греческого идеала”, стремились воссоздать этику античного полиса, какой они ее видели»<sup>386</sup>. «Меч мира» является одной из многих попыток претворения этого образца.

По авторскому определению жанра, «Меч мира» — это «ни драма, ни трагедия, и вообще ни что-либо из родов традиционного театра. Это попытка массового праздничного зрелища, объединяющего всех присутствующих. Поэтому при постановке его следует отрешиться от многих навыков обычных спектаклей. Прежде всего здесь не нужна обычная сцена с занавесом и декорациями. Праздник может быть поставлен, где угодно. На открытом воздухе, на арене цирка, наконец, в обыкновенном зале»<sup>387</sup>. Здесь драматургом подчеркивается установка не на театр, в смысле спектакля на сцене-коробке, а на зрелище, причем праздничном.

Актерами стали красноармейцы, участники Мастерской. Сценическая площадка округлой формы и расположение зрителей над ареной и двумя помостами помогли создать условия для представления, подобно тем, которые устраивались в греческом театре V в. до н. э.

Первый каменный стационарный цирк России архитектора В. А. Кенеля вмещал в себя до реконструкции 1500 зрителей (ложи и места в партере), однако общее наполнение зала могло достигать 5000 зрителей за счет галерки (**Рис. 26**). По примеру организации сценического пространства в «Свержении» для представления «Меч мира» были установлены два помоста:

---

<sup>386</sup> Кларк К. Петербург — горнило культурной революции. С. 47.

<sup>387</sup> Пиотровский А. И. Меч мира. С. 2.

один во втором ярусе (бывшем помещении оркестра), второй — напротив, рядом с ареной. Само действие развивалось на арене цирка между этими двумя противоположными площадками. Одна площадка все время обозначала «рабочую Россию», вторая попеременно являлась лагерем германцев, местом собрания Лиги Наций, станом белых. Время действия, обозначенное драматургом: революция.

Праздничное зрелище началось 23 февраля 1920 года в 19:00, в нем принимали участие 150 человек (Мастерская, хор политико-просветительного управления ПВО, соединенные театральные кружки Петроградского гарнизона, духовой оркестр под управлением Лившица)<sup>388</sup>. В основу сюжета легли исторические события: распад царской армии, подписание Брестского мира, образование Красной Армии, деятельность Лиги Наций.

В сценарии можно обнаружить стилизованные под революционную тематику части античного спектакля (пролог, парод, агон). Стиль речи героев возвышенный, патетический, гражданственный, состоящий из поэтических строф пятистопного ямба, прозаических реплик и белого стиха. Прологом, как и в античной трагедии, служила немзыкальная часть — диалог между двумя героями (Белым генералом и его адъютантом), предваряющий выход хора (солдат). Функция пролога — изложение событий, предшествующих действию. В этом зрелище такими событиями явились захват власти большевиками, арест министров, приезд Троцкого в Петроград.

На первой сцене (Россия) появляются Белый генерал и его адъютант. Белый генерал — это не Врангель, не Деникин и не Юденич, но «это тот и другой, и третий, и всякий иной. На нем — преувеличенно блестящий военный мундир», украшенный орденами и медалями, на голове — кивер с султаном. Белый генерал в смятении, со всех сторон слышатся радостные возгласы и крики «да здравствует Народный комиссар», «да здравствуют Советы!». Генерал принимает решение бежать, указывая на вторую сцену, на ко-

---

<sup>388</sup> Празднование второй годовщины Красной Армии в Петрограде // Петроградская правда. 1920. № 41. С. 2.

торой развеивается огромный трехцветный флаг Германии<sup>389</sup>. Таким же шаржированным побегом оканчивается пролог в переведенных Пиотровским в 1920 году «Всадниках» Аристофана, разыгрываемый двумя рабами Никием и Демосфеном<sup>390</sup>.

На «российской» сцене и арене появляется хор — толпа солдат, они критикуют политику «Временного правительства», ждут приезда Народного комиссара. В толпе, в новой группе солдат выделяется фигура вождя. Он «воплощение революционной энергии масс»<sup>391</sup>, без персонификации под «кого-нибудь из членов Совнаркома»<sup>392</sup>, одет в костюм из черной кожи. В черед реплик солдат и Народного комиссара рождается идея — идти с миром к германцам, окончить Первую мировую войну. Все актеры переходят ко второй площадке с германским флагом, где вновь в имитированном на уровне стихосложения «под античность» эпизоде дается вольная трактовка исторических событий подписания Брестского мира (1918). Возмущенный предъявляемыми требованиями для заключения мира Народный комиссар с огромным свитком в руках обращается к солдатам:

### Народный комиссар

<..>

От имени страны, меня пославшей,  
Истерзанной и требующей мира,  
Я разрываю этот подлый список:  
Нет мира для рабочих и господ!  
*(Разрывает бумагу. К немецким солдатам)*  
Но в вашу грудь, обманутые братья,  
Стрелять не будут больше наши ружья.  
Чтоб ни было, — мы кончили войну<sup>393</sup>.

<sup>389</sup> См.: Пиотровский А. И. Меч мира.

<sup>390</sup> Аристофан. Всадники // Аристофан. Комедии; Фрагменты. М.: Ладомир; Наука, 2008. С. 73–74.

<sup>391</sup> Пиотровский А. И. Меч мира.

<sup>392</sup> Там же.

<sup>393</sup> Пиотровский А. И. Меч мира // Пиотровский А. И. Театральное наследие — исследования, театральная критика, драматургия: В 2 т. СПб.: Балтийские сезоны, 2019. Т. 2. С. 765–766.



Старый солдат как предводитель хора призывает всех возвращаться обратно и «строить разбитый дом». Русские солдаты начинают движение по направлению к первой (российской) площадке. Им вслед кричит один из немецких бойцов с просьбой остановиться и принять его в их общий дом. Но ему в спину стреляет немецкий офицер, называя предателем. Склонившись над убитым, молодой русский солдат обращается к многочисленной публике зрительного зала в возвышенном и трагическом стиле, применяя образы и мотивы жертвенности, клятвы на крови из произведений античных авторов<sup>394</sup>.

Свет гаснет, и действие переходит на германскую площадку, на которой высвечиваются Немецкий генерал с офицером, Белый Генерал и его адъютант. Немецкий генерал приказывает наступать на Петербург и взять город за 3 дня, чтобы вымести метлой зараженную «чумой» страну. Белый Генерал обещает не забыть этих заслуг. Они покидают свою площадку под громкую музыку в исполнении оркестра под руководством Лившица. Сценическое действие вновь возвращается на арену цирка, где театрализируются исторические факты образования Красной Гвардии и ее реорганизации в Красную Армию. Общая сумятица, пьянство и разгул среди солдат, символизировавшие распад царской армии, прекращаются с появлением отряда Красной Гвардии. Они призывают пополнить ряды красногвардейцев для борьбы с немецкими войсками. Сформированное войско возглавляет Народный комиссар: «К оружию все! К оружию все! В ряды!»<sup>395</sup>.

Эту торжественную, патриотическую минуту прерывает один из русских солдат, который пьян и лежит на арене, Народный комиссар находится на возвышении — на бочке. Начинается словесный спор, столкновение мнений Комиссара и старого солдата, судьей в котором выступает сам хор красноармейцев. Этот эпизод построением реплик (словесное «состязание») и распределением сил (старый солдат, Комиссар, хор) напоминает агон в древ-

---

<sup>394</sup> См.: Пиотровский А. И. Меч мира.

<sup>395</sup> Там же.

негреческом театре:

**Солдат**

Не так ты раньше говорил о мире!

**Народный комиссар**

Я шел за миром на позор и плен.

**Солдат**

Война проклята, говорил, ты помнишь?

**Народный комиссар**

Война господ! Рабов восстанье свято!

**Солдат**

Проклято войско!

**Народный комиссар**

Палачей народа.

**Солдат**

И проклят штык!

**Народный комиссар**

В руках у палачей.

**Солдат**

Когда же мир?

**Народный комиссар**

Возьмем его насильно!

**Солдат**

И мирный труд?

**Народный комиссар**

Что ж, на врагов трудись!

**Солдат**

Когда умру, что мне за радость в мире?

**Народный комиссар**

Спроси о том детей своих, старик!

Красноармейцы, вы надежда мира!

Вы Мира Меч, Грядущее Коммуны –

На ваших знаменах. В кровавом блеске

Над миром восходит Красная Звезда.

Идущие за ней непобедимы.

Так пусть ведет нас Красная Звезда,

Войны священной Красная Звезда,  
 Битв, крови, мира и побед Звезда!  
*(Прикалывает звезду к знамени и передает  
 ее красноармейцу).*

В этот момент из-под купола цирка с верхних ярусов падают небольшие (бумажные) красные звезды. Этот прием был заимствован у петербургских балаганов XVIII-XIX веков. После сцены клятвы честного воина и присяги неоднородная толпа солдат приобретает упорядоченную форму строя, готового к бою. Бойцы разворачивают знамена, впереди войска становятся трубачи. Отряд красноармейцев запекает «Смело товарищи в ногу». В финале этой композиции Народный комиссар обращается к одному из рабочих:

**Народный комиссар**

Какое сегодня число?

**Один из рабочих**

Двадцать третье февраля

**Народный комиссар**

Запомните этот день. История написала его красным<sup>396</sup>.

В примечаниях к постановке Пиотровский акцентировал внимание на словах «двадцать третье февраля», по его мнению, их нужно было произносить особо значительно, поскольку в них смысл этого нового праздника. Кульминационный момент образования Красной Армии 23 февраля 1918 года и приведенные выше реплики дословно цитировались критиками в очерках, посвященных зрелищу «Меч мира», как и хотел Пиотровский. На этом примере видно, как создается миф с помощью образного языка театрализованного представления<sup>397</sup>.

<sup>396</sup> Пиотровский А. И. Меч мира. С. 774.

<sup>397</sup> Овеянный революционным пафосом создания Красной Армии день 23 февраля — это случайная дата в революционном праздничном календаре. В 1919 году Председатель Высшей военной инспекции Рабоче-крестьянской Красной Армии Н. И. Подвойский обращается во ВЦИК с предложением о праздновании годовщины создания РККА 28 января 1919 года. Но это обращение затерялось и было рассмотрено уже после предложенной даты. Сама же идея об учреждении праздника Красной Армии была воспринята с воодушевлением, его было предложено совместить с «Днем красного подарка» — благотворительной акцией, в которой населению предлагалось жертвовать подарки для красноармейцев. Этот день выпал на понедельник, поэтому «День красного подарка» был перене-

«Красный звездопад», которым было ознаменовано создание Красной Армии в зрелище, повлиял и на последующие петроградские представления («К мировой Коммуне»). Здесь этот прием получает неожиданную развязку. Как отмечал автор, «сцена Лиги Наций должна быть контрастом к предыдущим и последующим явлениям. В действие вторгается фантастическое. Короли здесь, конечно, не реальные Георгии и Викторы-Эммануилы. Они все — на одно лицо, одеты в пышные королевские мантии <...> В речи Белого генерала королей особенно поражает упоминание о Красной Звезде. Вообще слово “Красная Звезда” господствует в этой сцене. Приход королей и уход их сопровождается пантомимой. Слуги приносят и уносят стол, кресла, канделябры и другую обстановку»<sup>398</sup>. Под торжественную увертюру, в сопровождении пышной свиты на второй площадке, теперь обозначающей Лигу Наций, появляются Короли, Министры и Римский папа. Они рассаживаются за большим столом и начинают свое первое заседание, решенное в откровенно комическом стиле, подобно пиру, изображенному на карикатурном плакате «Желтый Интернационал. Лига Наций» художника В. Н. Дени (**Рис. 27**). Председатель Лиги Наций просит всех присутствующих подписать договор, завершающий кровопролитную войну<sup>399</sup>. В этот момент на арене появляются три старика «очень смешного вида» в восточных одеждах — это три волхва, цари Каспар, Мельхиор и Бальтазар. Три волхва (три царя, мага) — это люди, которые принесли дары родившемуся Иисусу Христу. В Евангелии их имена и сан не упоминаются, такое представление о восточных царях окончательно сложилось в средневековой Европе начиная с IX века. Как отмечают ученые-библеисты, три волхва пришли из Вавилона, Месопотамии, поскольку они шли, ориентируясь на взошедшую Вифлеемскую звезду, не менее пяти месяцев. Появившиеся в этом зрелище три волхва пришли на свет уже новой Красной звезды, символизировавшей рождение Владыки Мира — Красной

---

сен на 23 февраля 1919 года, воскресенье, а вместе с ним и празднование первой годовщины создания Красной Армии.

<sup>398</sup> Пиотровский А. И. Меч мира. С. 789.

<sup>399</sup> Там же.

Армии:

### Первый волхв

На небо вошла в эту ночь Красная Звезда, необычной величины и блеска.

Мы много тысяч лет следим за ходом светил, и только раз мы видели подобную звезду<sup>400</sup>.

Позже в «Истории советского театра» (1933) Пиотровский так охарактеризует этот эпизод: «через историческую хронику проходили фигуры символических трех волхвов, скитающихся в поисках загоревшейся на востоке красной звезды. Так внедрялась чуждая, традиционалистская аллегоричность в ткань зрелища, желающего быть конкретно-пропагандистским. Так в самую идею этого зрелища (“Красная армия — меч и щит пролетарской диктатуры”) вторгся мотив некоего мессианизма, некоей предизбранности русской “восточной” революции, перекликающийся с концепциями “скифства”»<sup>401</sup>. Таким образом, создающийся в зрелище образ Красной Армии приобретал ореол мессианизма, Красная Армия становилась аллегорией мессии, призванного решить утопическую задачу — установить мир и покой на земле. Это сравнение более всего привлекло к себе внимание критики: «...думается, что все же зрелище не совсем удачно: оно обвешено чуждым пролетариату символизмом. К чему, например, три библейских волхва, участвующих в зрелище»<sup>402</sup>. Но именно таков был замысел Пиотровского — «контрастность» и «фантастичность» сцены, резко отличающейся от остальных агитационных зрелищ. Также в этом революционном переворачивании устоявшегося библейского сюжета прослеживается опора на традиционные балаганские представления, которые были понятны зрителю. Чуть позже это искажение получит развитие в комсомольских Пасхах и в пролетарском Рождестве.

Появление трех аллегорических фигур в сценарии объяснялось не только желанием придать наибольший масштаб произошедшему историческому событию, противопоставлением его устоявшемуся Священному Писа-

<sup>400</sup> Пиотровский А. И. Меч мира. С. 775.

<sup>401</sup> Пиотровский А. И. Рабочий и красноармейский театр. С. 248.

<sup>402</sup> Театр // Красная газета. 1920. № 44. С. 4.

нию, но и стремлением расширить пространственно-временные границы зрелища. «Меч мира» мыслился как часть общемирового театрального процесса, в некоторых сценах представления отзывались ведущие мотивы одного из направлений европейского авангарда — экспрессионизма, с которым драматург был знаком. Подобно ремарке В. Хазенклевера «Время — сегодня. Место — мир»<sup>403</sup> в пьесе «Люди» (1918), Пиотровский определяет время действия — революция, а в названии заявляет место — мир, что говорит о масштабе описываемых событий. В центре сюжета — новый персонаж — масса как «новое живое существо, новое грандиозное “я”»<sup>404</sup>, а окружают его персонажи, воплощающие какую-либо одну черту (функцию), превращенные в политические деперсонализованные и гиперболизированные маски (Белый генерал, Немецкий генерал, Красный комиссар, Папа римский, короли и вельможи). Поэтому и возникли образы-символы, сохраняющие в экспрессионизме «мистический надтекст символизма»<sup>405</sup>, следующие за взошедшей Красной Звездой, — три волхва, разрушающие привычное действие, вносящие контрапункт, говорящие языком патетики и метафор. В этой же сцене, помимо волхвов, возникает «отрывистый и резкий» Голос, не принадлежащий никому из героев. После ухода волхвов председатель Лиги Наций начинает переключку присутствующих королей:

**Председатель**

Его Святейшество, Папа Римский — здесь. Президент Республики Французской?

**Президент**

Я здесь.

**Председатель**

Представителем Америки здесь — я.

**Короли**

Да здравствует Америка!

**Председатель**

<sup>403</sup> Хазенклевер В. Люди // Современный Запад. 1923. № 4. С. 25.

<sup>404</sup> Кухта Е. А. Экспрессионизм // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Выпуск III. СПб.: РИИИ, 2015. С. 289.

<sup>405</sup> Там же.

Наши недавние противники — Император Германский?  
*(Молчание)* Император Германский? Император Австрийский?

**Голос**

Свергнуты своими народами

**Председатель**

Их кресла стоят пустыми. Но вот еще пустое кресло. Император Всероссийский?

**Тот же голос**

Волею народа — казнен.

**Председатель**

Кто отвечал? Кто отвечал?

*(Молчание)*<sup>406</sup>.

Неизвестно, чей это голос — рока, Владыки мира, погибшего императора, народного комиссара, но он существует вне происходящих событий, разрывает привычную ткань спектакля.

Последующие события развиваются параллельно, как и в первой части, только стремительнее: белые наступают, но встречают сопротивление от рабочих Петрограда. Здесь уже бессильны представители Лиги Наций. Примечательно, что прямая театрализация военного маневра осуществляется только в кульминации — столкновении Белого движения и Красной Армии в Петрограде (штыковые атаки, военные упражнения с оружием под бой барабанов, перенесенные из предыдущих празднеств). Вместо обильно насыщенных военизированных сцен на протяжении всего представления можно встретить только реплики о сражениях под разными городами. Эти реплики распределены между героями по всему цирку. Создается впечатление, что вся арена цирка и зрительный зал — это и есть арена боевых действий, которая полна призывов и лозунгов, перебрасываемых из одного сектора цирка в другой и знаменующих о важных исторических этапах Гражданской войны. После итогового столкновения вовремя подоспевшие отряды Красной Армии останавливают кровопролитный бой. Белым солдатам ничего не остается, кроме как сдаться.

---

<sup>406</sup> Пиотровский А. И. Меч мира. С. 777.

Финал зрелища представляет собой «род живой картины»<sup>407</sup>, в которой толпа неподвижна, монументальна, поет оду образованному Дню Красной Армии — 23 февраля. Представители всех социальных слоев обращаются с призывом и явной агитацией к красноармейской публике. В поэзии Пиотровского можно обнаружить мотивы революционных «Гимна Верховному существу» и «Марсельезы», образы труда, цветущего сада, равенства, братства и мира. Такими же мотивами было наполнено «Торжество Верховного существа» 1794 года, где представители всех сословий объединялись в едином хоре, исполняющем финальный гимн. Как и во французском празднестве, в финале петроградского зрелища исполнители являли собой масштабную монументальную живую картину. Это же было характерно для финалов-апофеозов балаганных баталей и любительских спектаклей.

Таким образом, отличительной особенностью праздничного зрелища «Меч мира» является, прежде всего, наличие цельного литературного сценария (без заданных импровизационных фрагментов для зрителей), чего не было в предыдущих постановках. Жесткая фиксация текста в сценарии обусловила строгую организацию действия на площадке.

В литературном сценарии присутствуют все композиционные элементы драматургического произведения (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, финал). Действие в нем обусловлено последовательным развитием конфликта и показом фактов образования Красной Армии в театрализованной форме, что способствовало идеологически необходимой мифологизации образа РККА и праздника в ее честь. В сценарии органично соединяются элементы различных зрелищных форм: античных, революционных французских, военных и фольклорного театра. В задуманных автором контрастных сценах можно обнаружить мотивы экспрессионистской драматургии, получившей в это время расцвет в западноевропейском искусстве. Обращение к искусству античности повлияло на введение стихотворного размера, создающего особый гражданский и государственный пафос, и на определенную

---

<sup>407</sup> Там же.



последовательность эпизодов (сольные фрагменты, массовые хоровые части).

Пантомимические жесты в игре актеров, гиперболизированные плакатные образы-маски угнетателей, перенесенные с агитационных карикатур, условное сценографическое оформление, символический дождь из красных звезд, освящение знамени и присяга, военный парад — все эти элементы и мотивы будут использованы и в следующих представлениях. В остальном эстетические характеристики зрелища «Меч мира» не отличались от предыдущих постановок Мастерской. Поэтому можно говорить о единых режиссерских принципах в этот период.

Постановки Театрально-драматургической мастерской Красной Армии составили важный этап в становлении режиссуры театрализованных представлений в РСФСР. Подобно французским революционным празднествам произведения Мастерской прошли путь от стихийного, импровизационного игрища с активным участием зрителя до тотальной регламентации, упорядоченности участвующих в представлении групп.

Основой сюжета является изображение исторического события или последовательности событий в развитии с неперенным разрешением в сегодняшнем дне — памятной дате, значимой для зрителей. Зритель в политическом и агитационном театре массовых форм наблюдает не за изменением характера конкретного героя, а за «историей роста и организации события»<sup>408</sup>, которое сказалось на его судьбе. Театрализация этого события требует особых форм выражения, работы с десятками исполнителей. Отсюда возникает стремление к монументальности, всеохватности, высвобождению театра от громоздких декораций и реквизита, его выхода на городские площади и улицы; к попытке трансформировать фрагменты реальной жизни в «необычайнейшее зрелище»<sup>409</sup>.

Кульминацией представления является битва или шествие — событие, которое предопределяет развязку. Последовательный показ исторического

---

<sup>408</sup> Марков О. И. Театрализованные представления и театральные постановки: границы размежевания // Теория и история искусства. 2017. № 1 (64). С. 25.

<sup>409</sup> Маяковский В. В. Мистерия-буфф (Второй вариант). С. 454.

события в его развитии подразумевает параллельное изображение эпизодов, происходящих в различных местах действия. Это, в свою очередь, определяет полифоничность действия и симультанный принцип декорации. Режиссеры использовали несколько площадок, условно и попеременно обозначающих разные места действия. Благодаря деятельности режиссеров и сценаристов, выпускников историко-филологического факультета Петербургского университета (Аплетина, Виноградова, Пиотровского), существенное внимание уделялось отбору исторических фактов, использованию документов, лозунгов и призывов, привлечению реальных героев — очевидцев.

Построение действия должно было отчетливо передавать идейное содержание, которое в художественной форме раскрывает страницы истории государства многочисленным зрителям. Виноградов-Мамонт называет это построение «железной композицией, т. е. идея и система образов» должна показываться «в “лоб” — с наибольшей ясностью, глубиной, простотой и прямоотой, выявляя главное и строго подчиняя главному все детали»<sup>410</sup>. В представлении должна быть «четкая и стремительно развертывающаяся завязка»<sup>411</sup>. Действие должно последовательно и планомерно развиваться с нарастанием, иметь «широкий развернутый и энергичный перелом, мощный финал, завершающий идейно и эстетически»<sup>412</sup> зрелище. Сценарий должен быть рассчитан «на весь оркестр искусств»<sup>413</sup> и в какой-то мере опираться на традиционное театрализованное действие, на мифологические и фольклорные образы, мотивы.

От традиций, унаследованных от французских торжеств, можно выделить: идею синтеза искусств («оркестр искусств»), который реализовывался в соединении не только актерских, музыкальных, хореографических, архитектурных, изобразительных средств выразительности, но и в активных экспериментах со световым оформлением, пиротехническими эффектами. Вклю-

---

<sup>410</sup> Виноградов-Мамонт Н. Г. Искусство тысячелетий. Статья не опубликована // РГАЛИ. Ф. 614. Оп. 1. Ед. хр. 70.

<sup>411</sup> Там же.

<sup>412</sup> Там же.

<sup>413</sup> Там же.

чение музыкально-поэтических и пластических фрагментов было подчинено логике развития действия, эти фрагменты органично подготавливались предшествующими сценами и перетекали в последующие, создавали атмосферу всего действия.

Образная система, как и во французских торжествах, насыщалась элементами государственной символики, которые теперь не просто появлялись в виде готовых эмблем, а складывались из реквизита и сценических деталей прямо на глазах зрителей. Революционная форма зрелища создавалась из транспарантов и флагов, которые впоследствии станут неотъемлемыми элементами образной системы советских представлений.

Если главной формой организации действия во французских празднествах было шествие, то в Петрограде ею стала инсценировка исторического события в лицах. Коллективное же шествие сохранилось как обязательный элемент, величественно изображающий ход исторических событий.

Как и в зрелищах Франции, в первых петроградских театрализованных представлениях основным действующим лицом являлся хор (красноармейцев, рабочих) — олицетворение народа, участвующего в создании революционного мифа. Однако этот хор не стал новым вариантом античного хора с его теургическим вектором. Хор солдат и рабочих в красноармейских постановках не являлся «чувственным ознаменованием соборного единомыслия и единодушия»<sup>414</sup>, а был прямым воплощением митинговой толпы, солдатской и рабочей массы, совершившей переворот. Но сама идея повлияла на активизацию зрителя, в определенные моменты могущего исполнять главную роль.

В замкнутом пространстве (за исключением второго представления) и в примитивных формах самодеятельной инсценировки выкристаллизовался характерный способ изображения угнетателей и угнетенных, устоялся принцип выстраивания сцен нападения и сопротивления с включением театрализации военного маневра, народного шествия и финального возвышающего

---

<sup>414</sup> Иванов В. И. Миф, хор и теургия // Иванов В. И. Собр. соч.: В IV т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 558.

апофеоза.

Литературный текст импровизационно дорабатывался на репетиционной площадке с учетом творческой фантазии и возможностей исполнителей (актерских, вокальных, речевых, звукоподражательных, пластических, акробатических). Актеры буквально общались со зрителями, действовали в непосредственной близости к ним. Темпоритм действия создавался благодаря чередованию монументальных (эпических) и камерных (драматических) сцен. Сценаристы-режиссеры активно использовали документальный материал, передавая его как в неизменном виде (Аплетин), так и в литературно обработанном, художественно осмысленном (Пиотровский), и соединяли его с сочиненным текстом.

Петроградские постановщики, как и французские, использовали выразительные возможности окружающей архитектуры. Но в этом вопросе пошли дальше: они выстраивали представление с учетом ее технических параметров (возвышенности, скаты, ступени, арена), использовали пространство города для передвижения, наделяли здания символическим значением (казематы Петропавловской крепости, Народный дом Николая II). В художественном пространстве начинает формироваться стремление к геометричности в построении мизансцен, расположении действующих групп, скрещивании в массовых сценах-столкновениях.

После зрелища «Меч мира» была показана еще одна постановка, восстановить которую не представляется возможным, так как не сохранилось достаточного для полноценной реконструкции количества источников. По свидетельству Пиотровского, «месяц спустя, день Парижской Коммуны был впервые за революцию ознаменован зрелищем **“Гибель Коммуны”**, поставленным в Оперном театре Народного Дома. Празднество это не обнаружило каких-либо новых формальных и стилистических достижений и явилось, в сущности, больших размеров любительским историческим спектаклем. Значение его в том, что, осуществленное при участии сводных красноармейских команд, оно дало организационный опыт и размах для последовавшего, всего

шесть недель спустя большого военного зрелища у Фондовой Биржи»<sup>415</sup>. Автором сценария был художник, изобретатель светооркестра Григорий Иосифович Гидони (1895-1937)<sup>416</sup>.

В хронике говорилось, что «пойдет в первый раз пьеса из времен Парижской коммуны “Гибель коммуны”, в постановке Н. А. Щербакова. Участвуют артисты политпросвета»<sup>417</sup>. Сценария или пьесы под таким названием не сохранилось, однако в этом же году была опубликована пьеса «Звезда Коммуны» Гидони. В предисловии к пьесе Гидони пишет о коммунарах: «Звезда коммуны горела над ними, вдохновляя их на подвиг... Коммунары умирали, но не сдавались. <...> Прошло полвека и Парижская Коммуна восстала из мертвых. Она возродилась вновь — в Великой Русской Революции»<sup>418</sup>. Можно лишь предположить, что эта пьеса явилась основой для постановки театрализованного представления «Гибель Коммуны». День памяти Парижской коммуны отмечался 18 марта, в хронике было сказано, что пишется специальная трагедия из времен Парижской коммуны. Возможно, по этой причине слово «звезда» заменилось на «гибель». В пьесе и постановке совпадает: количество актов — 3, места действия, времена действия, дата написания и реализации — 1920 год. Известно, что в представлении «Гибель Коммуны» были исторические герои, такие же герои встречаются в пьесе «Звезда коммуны». При необходимости эту пьесу можно было бы легко дополнить массовыми сценами с красноармейцами, изображающими сцены сражений. Но это предположение пока невозможно подтвердить.

Несмотря на шаблонность театрализованных представлений первого периода и их общую проблематику, в каждом из них предлагалось практиче-

---

<sup>415</sup> Пиотровский А. И. Массовые празднества. С. 62.

<sup>416</sup> См.: Колганова О. В. Художник и изобретатель Григорий Гидони // Ленинградский мартиролог, 1937–1938. Книга памяти жертв политических репрессий. СПб., 2012. С. 565–570; Колганова О. В. «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: документ из архива Российского института истории искусств (1928) // Временник Зубовского института. 2012. № 8. С. 74–87.

<sup>417</sup> Спектакли для красноармейцев // Петроградская правда. 1920. № 62. С. 3.

<sup>418</sup> Гидони Г. И. Парижская коммуна (1871 г.) // Звезда коммуны. Пьеса в 3-х действиях. Пг.: Политический отдел 7-й Армии, 1920. С. 5.

ски самостоятельное режиссерское решение, различные пути, по которым могли пойти следующие организаторы мистерий 1920 года (импровизационное представление на историческую тему, представление-митинг, документально-публицистическое представление, символично-аллегорическое поэтическое праздничное зрелище со «стилизаторскими приемами условного и старинного театра»)<sup>419</sup>.

Созданная зрелищная форма революционного представления в деятельности Мастерской, способная отражать не только сегодняшний день, но и связывать его с ретроспективой исторических событий, в 1920 году получает государственную поддержку. Замыслы, сценарные планы и сметы утверждались сначала на городском, а затем и на государственном уровне, в распоряжение режиссеров поступали исторические здания Петрограда, акватория Невы, корабли и аэростаты. Не веривший в эти начинания ТЕО Наркомпроса переименовывает площадь перед Биржей Томона на Стрелке Васильевского острова в Площадь народных зрелищ, на которой спустя несколько месяцев развернутся уже не сотенные, а многотысячные мистерии в архитектурных декорациях Петрограда.

---

<sup>419</sup> Пиотровский А. И. Массовые празднества. С. 61.

### Глава 3. Театрализованные представления Петрограда (1920-й)

В Петрограде 1920 год был ознаменован рождением «театра коллективного героя»<sup>420</sup>. Так практику революционных театрализованных представлений определил русский и советский театральный критик, основатель театра «Кривое зеркало», один из постановщиков петроградских массовых зрелищ Александр Рафаилович Кугель (1864–1928). В своих заметках, подписанных псевдонимом «Номо Новус», он осмыслял режиссерскую деятельность Станиславского, Мейерхольда, Крэга и Рейнхардта<sup>421</sup>. При составлении проекта театра Пролеткульта Кугель призывал опираться на существующие театральные модели, а также вырабатывать новые<sup>422</sup>. Их формированию посвящены некоторые положения его теоретической программы, в которой Кугель предлагал ставить репертуар в полную зависимость от новых театральных форм: «было бы вполне уместно и желательно использовать имеющиеся художественные произведения театральной литературы, если они дают возможность, хотя бы путем значительных приспособлений, использовать их как либретто будущих постановок. Но, кроме этого, необходимо давать задания для сценариев — писателям, художникам, режиссерам, музыкантам, проникнутым идеей создания новых форм театра. В этих заданиях может выразиться новое миметическое и социальное мирозерцание и могут найти не только дидактическое, но и художественное выражение волнующие нас идеи и чувства»<sup>423</sup>. Такие создающиеся формы театра коллективного героя смогут «стать одновременно и художественным, и народным праздником, поскольку в них отражается весь пафос масс»<sup>424</sup>. Эти идейные устремления в большей степени касаются драматургии массовых представлений. Процесс трансформации театра, его поворот к площадным формам коснулся и сценографии.

---

<sup>420</sup> Кугель А. Р. Записка к проекту театра Пролеткульта // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

<sup>421</sup> Кугель А. Р. Утверждение театра // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 37.

<sup>422</sup> Кугель А. Р. Записка к проекту театра Пролеткульта.

<sup>423</sup> Там же.

<sup>424</sup> Там же.

По мнению Л. С. Овэс, «точкой пересечения театра и изобразительного искусства стала театральная декорация. Утверждение режиссерского театра ставило общий вопрос о сценической среде, органичной стилю театра. Поиски своего художника, созвучного направления живописи одинаково характерны для Станиславского, Мейерхольда, Таирова»<sup>425</sup>. Такой же поиск происходил в режиссуре массовых представлений. Чтобы выйти на площадь, в союз театральным режиссерам были необходимы художники, которые смогли бы создать единое сценографическое решение, дополнив и выявив характерные элементы существующих «декораций» Петрограда, уже обладающих определенным символическим значением. Как отмечает Кларк, «Петроград остался колыбелью революции и сохранил за собой права на ритуальное торжество в память об этом событии <...> Кроме того, в Петрограде была сосредоточена интеллигенция, разделявшая ницшеанскую мечту о ритуалах единства, разворачивающихся под открытым небом»<sup>426</sup>.

### 3.1. «Мистерия освобожденного труда» Ю. П. Анненкова

На выставке «Юрий Анненков. Революция за дверью»<sup>427</sup>, проходившей в московском Музее русского импрессионизма в 2020 году, были представлены работы, отражающие бурный и сложный период русской истории первой половины XX века. Автор хрестоматийных портретов А. А. Ахматовой и М. Горького, иллюстратор поэмы «Двенадцать» А. Блока оставил после себя множество эскизов к театральным постановкам на революционную тематику. И это не было случайностью. Революция коснулась семьи Анненковых, его отец — Павел Семенович, народоволец, был приговорен к каторжным рабо-

---

<sup>425</sup> Овэс Л. С. Пластические искусства и театр. Конструктивизм и его воплощение на сцене ТИМа // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры: сборник научных трудов / Редкол. С. К. Бушуева, Л. С. Овэс, Н. А. Таршис. Л., 1991. С. 99.

<sup>426</sup> Кларк К. Петербург — горнило культурной революции. С. 190.

<sup>427</sup> Куратором выставки была Анастасия Винокурова. В экспозицию были включены работы Юрия Анненкова различных видов искусств, созданные в России и после его отъезда во Францию в 1924 году. Центральным местом в экспозиции стали видеoinсталляция к 100-летию инсценировки «Взятие Зимнего дворца» и подборка работ на тему революции.



там в Петропавловске в связи с убийством Александра II<sup>428</sup>. Там и родился будущий художник. После помилования в 1894 году семья переезжает в Петербург. Здесь начинается творческая карьера живописца и графика, художника театра и кино, заметной фигуры русского авангарда.

Как театральный художник Анненков к 1920 году поработал с Н.Н. Евреиновым над спектаклем «*Nomo sapiens*» (1913) в театре «Кривое зеркало», оформил пять спектаклей в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской (1914–1919). С 1917 года входил в объединение «Мир искусства». В 1920 году он выступил режиссером и художником «Мистерии освобожденного труда» («Гимна освобожденного труда») — театрализованного представления, организованного на портале Фондовой биржи Политуправлением Петроградского военного округа и Балтийским флотом. В режиссерскую группу также входили А. Р. Кугель и С. Д. Масловская — первая женщина-режиссер в истории отечественного оперного театра.

Мистерия у Фондовой биржи явилась кульминацией масштабного праздника, организованного 1 мая и включающего в себя народные шествия, спектакли на трамвайных платформах, выступления оркестров и хоров, спортивные развлечения Всеобуча, манифестации и концерты<sup>429</sup>. С самого утра город превращался в арену для массовых представлений, по главным проспектам и улицам со всех районов стекались жители, их порядок был определен специальным Маршрутом, опубликованным в «Петроградской прав-

---

<sup>428</sup> После смерти П. С. Анненкова В. И. Ленин назначил пожизненную пенсию его жене как «вдове революционера».

<sup>429</sup> Утвержденный комиссией по организации празднеств первомайский репертуар: на платформе режиссера Раппопорта разыгрывался сценарий «Неудачное сватовство», на платформе Гречнева — русские песни в лицах, на платформе Соловьева — сразу два спектакля: «Счастье планеты — царя Магомета» и «История о Петрушке, который любит груши», на платформе Пиотровского — революционная инсценировка, сочиненная красноармейцем Крайским из Театрально-драматургической мастерской; на платформе Радлова — спектакль театра «Петрушка», на платформе Орлова — бродячие музыканты, рязанская пляска и революционное чтение, на платформе Масловской — «Много шума из-за пустяков», на платформе Радлова — спектакль театра Народной комедии, на платформе музыкального отдела — гармонисты, балалаечники, квинтеты. Сборным пунктом всех трамвайных платформ является Михайловская площадь (Площадь искусств).

де»<sup>430</sup>. После сводного шествия и просмотра спектаклей на передвижных платформах, в 10 часов вечера всем предлагалась демонстрация театрализованных представлений: «о начале этих празднеств будет возведено 4-мя пушечными выстрелами. Будут сожжены фейерверки, и город будет освещен прожекторами. Красный воздушный флот также примет участие в празднестве, над городом будут летать аэропланы и сбрасывать литературу»<sup>431</sup>. Таким же центром празднования, как и Марсово поле в Париже, в Петрограде в начале мая 1920 года явилась Площадь народных зрелищ. Подготовка к мистерии началась за две недели до премьеры. Как сообщалось в петроградской хронике, «артисты в нескольких сценах представят освобождение трудящихся от капитализма»<sup>432</sup>.

В предыдущих представлениях Мастерской инициатива создания постановок исходила от конкретных людей (режиссеров-педагогов, сотрудников Агитпропа и начальников командования Красной Армии). При этом театрализованные представления были рассчитаны на определенную публику (преимущественно красноармейцев и моряков). В случае же празднования 1 мая, в процесс его организации и проведения активно включились советы районов Петрограда и государственные структуры. Здесь впервые возникает понятие «военная тройка» (группа лиц, ведающая постановкой спектакля), свидетельствующее об активной роли власти в организации представления общегородского значения (для всех групп населения). Эта тройка раздавала распоряжения ответственным в цехах — режиссерском, сценарном, мобилизационно-учетном, строительно-техническом, монтировочном, транспортном, продовольственном, связи.

Теперь подготовка театрализованного представления, ставшего кульминацией городского праздника и взятого под контроль политическими структурами, широко освещалась в прессе: «все казармы будут убраны флагами, зеленью и плакатами с вновь выработанными лозунгами. Вечером все

---

<sup>430</sup> Церемониал празднования // Петроградская правда. 1920. № 89. С. 1.

<sup>431</sup> Там же.

<sup>432</sup> Хроника // Петроградская правда. 1920. № 83. С. 3.

здания казарм предполагается иллюминировать, причем начало иллюминации приурочивается к 11-12 часам ночи, когда уже делается темнее. Все суда, стоящие на Неве, также будут расцвечены <...> В общем в первомайских работах будет участвовать до 7000 человек»<sup>433</sup>.

Во многом этот подход к декорированию города и его включению в образную систему праздника восходит к постановочному опыту Давида, как некоему ориентиру при устройстве революционных зрелищ. Государственные структуры прогнозировали успех представления с количеством участников более двух тысяч человек: «несколько десятков корреспондентов-фотографов и четыре кино-оператора запечатлеют для армии и провинции этот великий праздник борьбы через труд, который в 1920 году будет, судя по всему, исключительным и необыкновенным»<sup>434</sup>. Два кинооператора будут работать «с высоты над городом с плавающих по воздуху аэростатов, которые иногда будут снижаться до высоты церковных колоколен»<sup>435</sup>. Подобных масштабных примеров в Петрограде еще не было.

Строительно-технический и монтажный цеха воздвигли две трибуны для представления. Одна трибуна была отведена для почетных гостей, другая — для специалистов, инструкторов, руководителей самодеятельных театральных кружков, «которые в интересах будущего, должны быть поставлены в особенно удобные условия наблюдения этого грандиозного опыта использования многотысячной толпы, статистов и артистов»<sup>436</sup>. На время проведения генеральных репетиций 26 и 29 апреля было приостановлено движение трамваев. Репетиции проводили помощники режиссера: Масловская, Урванцов, Лопухов, Долев. Заведующим музыкальной частью и дирижером был Гуго Иванович Варлих. Две тысячи участников были разделены на группы, в каждой из которых был определен ответственный, получавший указания от режиссеров. Большой зал Фондовой биржи был превращен в мастерскую для

---

<sup>433</sup> К празднованию 1 мая // Петроградская правда. 1920. № 90. С. 1.

<sup>434</sup> Одноименный агитационный фильм 1920 г. не сохранился.

<sup>435</sup> К празднованию 1 мая // Петроградская правда. 1920. № 90. С. 1.

<sup>436</sup> Там же.

художников В. А. Щуко и М. В. Добужинского. Первая репетиция «захватила всех присутствовавших грандиозностью постепенно развертывающейся картины борьбы человечества за заветный дар свободы и произвела самое выгодное впечатление»<sup>437</sup>. В репетициях принимали участие Школа русской драмы, Школа актерского мастерства, Школа статистов, сотрудники Большого драматического театра.

Литературной основой представления стала инсценировка «Освобожденный труд» П. А. Арского, работника Петроградского Пролеткульта. Она была рекомендована ТЕО Наркомпроса и Комиссией по агитационной работе к постановке по всей стране как пьеса нового революционного репертуара<sup>438</sup>. Сценаристы-режиссеры значительно отступили от первоисточника. Текст Арского больше напоминает пьесу для традиционного театра на актуальную тему переворота, выполненную по канонам французской революционной эстетики<sup>439</sup>. Более того, издательство и автор призывали вложить в намеченный план всю «свою творческую инициативу», поскольку при «добросовестном отношении к делу, предлагаемая маленькая пьеса может быть обращена в грандиозную постановку»<sup>440</sup>. Действие в пьесе разворачивается между персонифицированными Капиталом, Свободой, Трудом и Попом, Царем, Профессором. В первой картине представлен роскошный мир капитализма, в котором все герои склоняются перед могуществом Капитала:

**Капитал.** Кто равен в силе мне и кто, как я, велик и славен.

**Поп.** Нет бога, кроме бога и капитал его творец...

**Капитал.** Захочу — прольются океаны крови... Захочу — в слезах утонет мир... золото в обмен на кровь... золото в обмен на слезы. Миллионы слуг-рабов подвластны мне. Мое малейшее желание для них закон. И кто осмелится мне быть помехой в моей жизни, полной радости и не-

<sup>437</sup> К празднованию 1 мая // Петроградская правда. 1920. № 91. С. 1.

<sup>438</sup> Протоколы заседаний Всероссийской центральной комиссии, отчеты и письма местных партийных организаций о проведении празднования 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 60. Ед. хр. 5. Л. 17.

<sup>439</sup> См.: Приложение 2.3. Инсценировка «Освобожденный труд» П. А. Арского.

<sup>440</sup> Арский П. А. Освобожденный труд: Инсценировка в 3 картинах. Архангельск: Полит. просвет. управл. Белом. воен. округа, 1920. С. 2.

ги наслаждения. Роскошь и богатство, красота и все блага мира для меня. Мир создан для меня. Вселенная — моя. Кто равен мне<sup>441</sup>.

В финале первой картины должна была появляться огненная надпись: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Слева, как внесценический аллегорический герой, по замыслу Арского, появлялась актриса, символизировавшая Свободу, в красной одежде с венком на голове, словно сошедшая из революционных празднеств Франции:

**Свобода**      *(Часы бьют 12 ударов)*. О, вы, слепые безумцы... Пируйте, пируйте. На крови и золоте строится ваше роскошное царство... В горящем блеске бриллиантов светятся слезы бедняков, измученных трудом, уставших от страданий... Вы пьете не вино, а кровь казненных вами и убитых жертв, которым нет числа. Вы пьете кровь, а не вино, но знайте, пробил ваш последний час<sup>442</sup>.

Французская революционная эстетика, которая основывалась на религиозных таинствах, вместе с трансформированными христианскими образами была унаследована и Арским.

Во второй картине пьесы в центре находилась фигура рабочего, символизировавшего Труд, прикованного цепями к скале, подобная античному Прометею. Здесь происходит народная революция, среди персонажей появляются Старик, Агитатор, Рабочие (юноши и девушки), Красный воин, Свобода. Они изгоняют Капитал, и в третьей картине наступает «Праздник мира — праздник Светлого Труда»<sup>443</sup>.

Очевидно, что эту пьесу, ориентированную на традиционную сцену, было невозможно воплотить на площади перед Фондовой биржей. Главная причина — обилие текстов персонажей. В 1920 году еще не было специальных звуковых усилительных установок. В гуле 35 000 зрителей, стоящих на мысе Стрелки Васильевского острова, реплики актеров не слышали бы даже зрители, стоявшие в первом ряду. Мегафоны, успешно примененные Виноградовым в «Третьем Интернационале», в мистерии, передающей в обоб-

<sup>441</sup> Арский П. А. Освобожденный труд. С.5.

<sup>442</sup> Там же.

<sup>443</sup> Там же. С.6.

щенном виде освобождение от рабского труда людей всех времен и народов, казались бы чуждыми элементами и разрушали бы замысел происходящего. Поэтому режиссеры значительно переработали литературную основу. Они исключили ряд мотивов, заимствованных из французских празднеств, и сделали «Мистерию» более современной, прибегнув к приемам инверсии (изменение порядка картин) и параллельного монтажа (одновременный показ «двух миров»). Главный акцент авторы сценария сделали на выразительных возможностях искусства пантомимы, сократив длинные монологи.

Режиссеры впервые ввели специфическую форму записи сценария массового зрелища — монтажный лист<sup>444</sup>. Сценарий для удобства оформлялся в виде таблицы, в которой от пролога до финала фиксировались основные перемены действия, реплики, ремарки, музыкальные вставки, количество артистов и их траектории движения, фамилии ответственных руководителей, реквизит и костюмы, партитура спецэффектов.

Такая форма записи сценария позволяла режиссерам запротоколировать сложный механизм массового зрелища, в котором участвуют несколько тысяч артистов, военных, оркестрантов, техников. В каждый момент действия с помощью монтажного листа можно было проследить наличие тех или иных участников на сценической площадке и верность траектории их передвижения. Этот документ позволял техническому цеху отслеживать моменты включения или выключения световых прожекторов, запуска дымовых спецэффектов, а оркестру — звучать в рамках общей музыкальной партитуры.

Как вспоминает последние минуты приготовления Анненков в автобиографической повести от лица Николая Хохлова, «в здании Биржи, в центральном зале, тысячи людей рядятся в театральные костюмы <...> Коленька едва держится на ногах, в коленях начинается дрожь. Взобравшись на подоконник, он в последний раз обращается к участникам представления. Голос охрип. Коленька с трудом выкрикивает слова, чтобы они были услышаны в

---

<sup>444</sup> Это понятие было введено позднее практиками театра. А. И. Пиотровский такую форму записи сценария называет режиссерской экспликацией.

зале. Короны, треуголки, рубища, плащи, цари, рабы и боги — четыре тысячи голов отвечают Хохлову: “Даешь Биржу!”»<sup>445</sup>.

Анненков и Кугель в первомайском представлении хотели приблизиться к форме античной мистерии, о которой неоднократно вспоминали теоретики в работах о создающемся пролетарском театре. Идея посвящения, переход в глубоком мраке ночи из одной части храма, в которой изображались страшные сцены, в другую — светлую, успокоительную, где располагались статуи богов и жертвенники, освещенные ярким светом факелов<sup>446</sup>, — все это соотносилось с сюжетными мотивами петроградской мистерии.

Как и в античной мистерии, действие начиналось вне «храма коммерции» на площади перед побережьем — так называли построенную архитектором Ж. Тома де Томоном в 1816 году биржу в Петербурге. Обращенное фасадом к Неве здание в стиле позднего классицизма обрамлено по периметру 44 колоннами, оборудовано широкими ступенями и парапетами, которые явились идеальной сценической площадкой для воплощения замысла, корнями уходящего в античность, к традициям проведения мистерий вблизи и внутри греческих храмов. Но в первом представлении режиссеры задействовали только фронтальную часть здания биржи. Принцип тройной сценической площадки с постепенным возвышением в какой-то степени напоминал описания модернизированной сцены Фукса: выдвинутым широким просцениумом была площадка «рабов» перед ступенями, внутренней сценой — лестница, второй активной сценой — пространство на вершине лестницы до писанного задника, закрывающего дорические колонны и вход в храм<sup>447</sup>.

В половине десятого оркестры дают сигналы к началу представления. Город погружается в сумрак, фронтоны греческого храма освещаются зажженными огнями ростральных колонн. Площадь народных зрелищ, соседние набережные и мосты заполняются многочисленными зрителями. Колонны фа-

<sup>445</sup> Анненков Ю. П. Повесть о пустяках. С. 224–225.

<sup>446</sup> Латышев В. В. Очерк греческих древностей. В 2 т. Богослужбные и сценические древности. Т. 2. СПб., 1899. С. 208–225.

<sup>447</sup> См.: Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. СПб.: Грядущий день, 1911. С. 138.

сада затянуты первым холстом Щуко и Добужинского, изображающим крепостную стену средневекового замка с гигантскими закрытыми золотыми воротами<sup>448</sup>. Стиль оформления был подобен романтическим постановкам «Отелло» (худ. Щуко) и «Король Лир» (худ. Добужинский), созданным художниками в БДТ в этом же году<sup>449</sup>. По замечанию А. Ю. Ряпосова, «“Отелло” в БДТ стал спектаклем, где доминировали актеры и художник <...> Величественные декорации Щуко — роскошные дворцовые залы, фасады домов с массивной колоннадой, гранитная набережная...»<sup>450</sup>. В спектакле эффектно были представлены массовые сцены. По оценке А. В. Мовшенсона, «грузность» всех этих построек в драматическом спектакле актеру вовсе не нужна: «В. А. Щуко, оставшийся и в роли театрального декоратора по преимуществу превосходным архитектором, стройками своей архитектуры придавил актера, заставил архитектуру как таковую доминировать на сцене, и актер рядом со стройками В. А. Щуко казался пигмеем»<sup>451</sup>. Совершенно противоположное впечатление создавалось в «Мистерии», где на ступенях лестницы на фоне биржи, превращенной в замок, действовал массовый герой, насчитывающий 200-300 человек, а иногда и более 1000.

Прологом к мистерии служит исполнение оркестром «какой-то волшебной музыки», как будто из-за крепостной стены. За стеной «скрывается <...> чудный мир новой жизни»<sup>452</sup>, который заявляется световой иллюзией прожекторов: «переливаясь всеми цветами радуги, снопами льется яркий свет»<sup>453</sup>. Но воодушевляющая музыка «свободного мира» прерывается, на первом плане перед воротами освещаются «грозные орудия» — настоящие

---

<sup>448</sup> Фрагменты полотна с изображением замка представлены на иллюстрациях к «Мистерии освобожденного труда» в Приложении 1.

<sup>449</sup> Пиотровский А. И. История советского театра. С. 270.

<sup>450</sup> Ряпосов А. Ю. Спектакль БДТ «Отелло» // Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы: коллективное исследование: В 8 т. / Сост. и отв. ред. А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2021. С. 95.

<sup>451</sup> Мовшенсон А. Г. Несколько мыслей о декорациях и художниках: Б. А. Альмединген и В. А. Щуко // Жизнь искусства. 1920. № 541. 27 авг. С. 1.

<sup>452</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 137.

<sup>453</sup> Либретто инсценировки «Гимн освобождению труда» («Мистерия освобожденного труда») // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1968. С. 263.



пушки, преграждающие путь.

После пролога звучит третья часть сонаты для фортепиано № 2 Ф. Шопена, более известная как «Траурный марш». С двух сторон из-за здания медленно, звеня оковами, появляются две колонны рабов в сером тряпье, «низко согбенные фигуры, придавленные вековым изнурительным трудом и голодом. Как будто на них лежал весь шар земной»<sup>454</sup>. Их подгоняют надсмотрщики с длинными бичами, которые «свистят над <...> головами»<sup>455</sup> рабов (**Рис. 28**). По замечанию П. Куделли, «бичи вздымаются и хлещут по их спинам, а музыка в это время изображает свист бича, рассекающего воздух»<sup>456</sup>. Звукоподражательный прием, введенный Виноградовым, здесь получает развитие и осуществляется уже оркестрантами. Драматургия первого эпизода о рабском труде имела четкую композицию, где экспозицией являлось шествие рабов, завязкой — изображение тяжелой работы человека, развитием действия — волнение и стремление проникнуть в «новый мир» за закрытыми воротами, моментом кульминации — остановка работы и мольба, развязкой — подавление смуты надсмотрщиками, финалом — возврат к изнурительному труду. После продолжительной пластической миниатюры, изображающей монотонный труд рабов, режиссеры заявляют «мир капитала», который, в противовес серому «миру рабства», представлен разнообразием действующих лиц в ярких костюмах.

Перед глазами зрителей пестрой вереницей по переднему плану пробегают шуты и палачи, скороходы и звездочеты, оруженосцы и стражники, танцовщики и танцовщицы. Они как стража охраняют владык-угнетателей «всех времен, всех народов, всех видов эксплуатации», и вместе с ними поднимаются по ступеням. Впереди этой процессии в расписном паланкине несут Султана в золотой тиаре, лицо которого отражает «надменность и сознание своей “божественности”». За ним, как говорится в либретто, под руки ве-

<sup>454</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1968. С. 265–266.

<sup>455</sup> Там же.

<sup>456</sup> Куделли П. Первомайская мистерия // Петроградская правда. 1920. № 97. С. 2.

дут упитанного Буржуя (Ю. П. Анненков) и несут за ним развивающийся шлейф пурпурной мантии с горностаем, Папу Римского, Русского купца, Bankира, Наполеона. Все герои устремляются к вершине сценической площадки перед стеной, на которой установлен большой стол — сценический подиум. Начинается сцена пиршества, перед властителями выступают профессиональные балетные артисты с перенесенными партиями из спектаклей бывших Императорских театров. Происходящие «вакханалия, пляска и веселье»<sup>457</sup> отживающего, неистово веселящегося мира капитала противопоставляются тяжкому труду рабов. Буржуй, расположившийся на троне в центре сцены, «в цилиндре, вырезном жилете, толстый, в сверкающих белизной манишке и манжетах, с бриллиантами на пальцах и на груди»<sup>458</sup>, был окружен свитой, среди которой были художник, ученый, поп, солдат, матрона, проститутка, комедианты, музыканты, фокусники, сатиры — «сплошь фигуры, облаченные в огненно-красные одежды»<sup>459</sup>. Они скачут вокруг этого властелина мира в балетной пляске под попури веселых цыганских песен («Выпьем мы за Сашу» и др.).

В первых постановках Мастерской героям-антагонистам (Николай II, гвардейцы, лидеры белого движения, короли Антанты) была отведена более существенная роль с репликами, но их число было значительно меньше относительно массы «восстающих». В «Мистерии», разыгрываемой на площади, отрицательный герой «укрупняется» пропорционально масштабам зрелища. Теперь антагонистическую сторону воплощает такой же коллективный герой — «мир капитала» (представители разных профессий и социальных групп). Из этого капиталистического «сонма», как кукловод, выделяется центральный герой — собирательный образ узурпатора, главного Буржуя, императора, короля биржи, «похожего на движущуюся витрину ювелирной лавки»<sup>460</sup>. Действие корифея властителей ограничивается пластическими миниатюрами,

<sup>457</sup> Пиотровский А. И. История советского театра. С. 270.

<sup>458</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России. С. 265.

<sup>459</sup> Там же.

<sup>460</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 137.

направленными на передвижения хора.

После параллельного показа жизни властителей и рабов на двух частях площадки (**Рис. 29**) общая какофония двух оркестров, иллюстрирующая невозможность сосуществования «двух миров», обрывается, «сжимая сердце» наблюдающих и «вызывая предчувствие чего-то угрожающего»<sup>461</sup>. В этот момент вместе с возникшей тишиной, а затем — громогласным стоном рабов, всеобщим лязгом цепей, действие приобретает более реалистичный характер. Начинается первое столкновение «миров». Масса рабов впервые выпрямляет сгорбленные спины и поднимает головы вверх, смотря на эксплуататоров. В ответ они слышат «оскорбительный хохот и насмешки сильных мира сего»<sup>462</sup>. Как и в постановках Мастерской, режиссеры решают батальные сцены с помощью приема театрализации военного маневра. Этот прием позволял включить сугубо военные элементы (атака, митинг, военный парад) в ткань художественного произведения.

Таких «вспышек» было три. Они в обобщенном виде передавали сцены знаменитых революций и восстаний (Спартака, Разина, Великой французской, Февральской и Октябрьской революций). Отсюда возникает пестрота костюмов и реквизита, представленных художественно-декорационным цехом БДТ, которые помогали передать ту или иную эпоху: плащи, мундиры и рубища, цилиндры и треуголки, парики и бороды<sup>463</sup>. Сначала атаковали римские рабы, затем крестьяне, за ними французы, каждые под музыкальные темы соответствующей эпохи и страны. Но строгой дифференциации между этими сценами, по замечанию очевидцев, не было. Собранные вместе костюмированные группы разных веков воплощали образ хаоса и мятежа.

В руках у исполнителей возникают красные флажки. Их число увеличивается с каждой сценой. «Вспыхнувшие» огнем революции флаги молниеносно раскрашивают серую лестницу здания биржи со стоящими на ней в сером рабами. Звуковая партия коллективного героя — «восстающих» — стро-

<sup>461</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России. С. 265.

<sup>462</sup> Там же.

<sup>463</sup> Анненков Ю. П. Повесть о пустяках. С. 224–225.

ится по следующему принципу: от стога к ропоту, затем к мощному гулу добури. На пике своих голосовых возможностей хор рабов начинает атаку: «на открытом пространстве перед сценой, в грозной реальности разворачивается бой между восставшими толпами и вооруженной властью»<sup>464</sup>.

Только в третий раз, когда «революционная музыка достигает небывалой силы»<sup>465</sup>, вместе с возросшим негодованием толпы восставшим удалось прорваться на вершину. Здесь появляется уже большой красный стяг. Его передают по цепочке от исполнителей, стоящих внизу, к участникам на вершине: «все больше и больше густеет лес красных знамен, ужас охватывает властителей»<sup>466</sup>.

В решающий момент войско, охраняющее мир властителей, вдруг опускает винтовки и воссоединяется с народом, «в который должно было стрелять»<sup>467</sup>. Властители в том же сатирическо-гротесковом стиле прячутся, убегают, роняя реквизит, скатываются по лестнице в кульбитах и прыжках, как и в «Третьем Интернационале», внося комический эффект и увеселяя толпу зрителей. Как отмечает очевидец Б. Шмерал, «теперь режиссура, в духе Рейнхардта, бросает сюда массы настоящих солдат, кавалеристы на конях, как бешеные, врезаются в ряды восставшего народа; частая пальба из ружей; подтягивается и артиллерия (Рис. 30). У нас на глазах сооружаются настоящие баррикады! Масса восставших кричит, неподалеку на Неве воют сирены Балтийского флота! Да, так это было в дни Октября, когда после падения царизма нужно было дать решительный бой буржуазии»<sup>468</sup>. Под фронтоном высвечивается щит в форме Красной Звезды, который медленно поднимается на тросах, символизируя восхождение «на востоке <...> красноармейской Красной Звезды»<sup>469</sup>. Этот мотив организаторы мистерии привнесли из предыдущего праздничного зрелища «Меч мира» Пиотровского и Радлова в

---

<sup>464</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России. С. 265–266.

<sup>465</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 138.

<sup>466</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 137.

<sup>467</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России. С. 265–266.

<sup>468</sup> Там же.

<sup>469</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 138.

цирке Чинизелли.

После восхождения Красной Звезды под бой барабанов и красноармейскую песню на верхней площадке происходит свержение: Буржуй, его трон и «весь его мир проваливаются, и за провалившейся кулисой выступает весь фасад на фоне огромного золотого солнца, перед солнцем стоит победоносная фигура, величавое воплощение освобожденного труда, над ней большое красное знамя»<sup>470</sup> — так открылась вторая писанная декорация Добужинского и Щуко (**Рис. 31**). Звучат могучие аккорды из IV картины оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко» — «Высота ли, высота поднебесная». Вокруг символического «Дерева свободы», как говорится в либретто, «все народы сливаются в дружном, радостном хороводе»<sup>471</sup>. Так руссоистская мысль о дереве свободы воплощалась в петроградском зрелище.

Как и в поздних торжествах Франции, «Мистерия освобожденного труда» заканчивается живой картиной — финальным апофеозом свободной радостной жизни<sup>472</sup>. Побратавшиеся толпы крестьян, солдат и рабочих, интеллигентов, «сгрудившись перед солнцем и склоняя знамена, возносят славу освобожденному труду. Проекторы боевых кораблей бросают на живую картину потоки света»<sup>473</sup>. Красноармейцы складывают оружие, заменяя его на орудия мирного труда, символически повторяя действие французских исполнителей конца XVIII века.

Раздаются первые аккорды «Интернационала». С Петропавловской крепости доносятся пушечные залпы, на Неве завывают сирены, лучи проекторов, гуляя по ночному небу, освещают то здание биржи, то дорические колонны, то огромных размеров живую картину, расположившуюся на верхней площадке перед порталом. Все замерло, и только могучий Петроград вступает в свои права на «ритуальное торжество»<sup>474</sup> в память о революцион-

<sup>470</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России. С. 265–266.

<sup>471</sup> Арский П. А. Освобожденный труд. С. 2.

<sup>472</sup> Во Франции постановку таких картин осуществляли Ж.-Б. Изабе и Ж.-Л. Давид, в России — В. Якоби и К. Маковский.

<sup>473</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России. С. 265–266.

<sup>474</sup> Кларк К. Петроград — горнило культурной революции. С. 190.

ных событиях. Он освещается заревом фейерверков и лучами прожекторов. Актеры и зрители снимают головные уборы. Двухтысячный хор исполнителей громогласно начинает петь: «“Интернационал” поет все это море вокруг, вначале это было сорок тысяч, теперь, пожалуй, и все пятьдесят. Горький стоит на цыпочках, указательный палец правой руки, одетой в черную рас- трескавшуюся кожаную перчатку: устремлен вперед. Все его существо по- глощено действием, происходящим на сцене, но еще более тем гигантским драматическим воодушевлением, которым охвачены многотысячные массы, окружающие сцену (Рис. 32). Никто из многих тысяч, кто следил за пред- ставлением, сильным, как сама жизнь, никогда не забудет этого впечатления. Все виды искусства — поэзия, архитектура, скульптура, живопись и музыка — объединились для служения первомайской пропаганде и пролетарской идее»<sup>475</sup>.

Таким образом, благодаря немногочисленным источникам, сохранив- шимся о первом представлении из петроградской трилогии, можно в значи- тельной степени восстановить картину того первомайского вечера 1920 года (Рис. 33). Первое представление было выполнено в обобщенном историко- символическом стиле. Точно так же, как в средневековой мистерии представ- лялись события библейской истории, которая понималась «как история всего человечества — от Сотворения мира до Страшного суда, куда встраивались любые исторические факты»<sup>476</sup>, в петроградской мистерии последовательно представлялись события из истории мировых революций от 73 г. до н. э. (Восстание Спартака) до 1917 года (Февральская и Октябрьская революции), символизировавшие освобождение угнетенного народа.

Каждая отображенная революция становилась символом одного осво- бодительного движения, но в действительности выбранные в качестве опор- ных пунктов для сценария исторические сюжеты имели разные социально-

---

<sup>475</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России. С. 265–266.

<sup>476</sup> Некрасова И. А. Мистерия // История зарубежной литературы: Античность. Средневековье. Возрождение. XVIII век: учебник под ред. Л. И. Гительмана. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 239.

политические предпосылки. Поэтому для условного показа разных исторических сцен режиссеры, подчеркивая характерные черты эпохи (костюмы римских гладиаторов, русских крестьян, французских крестьян), объединяли разрозненные эпизоды общей деталью — красным флажком, символизирующим разгорающийся огонь революции. Число этих флажков с каждым новым восстанием увеличивалось, к моменту показа Октябрьской революции сотни маленьких лоскутков переросли в большой красный стяг, зримо визуализировавший победу угнетенных в двухтысячелетней борьбе за освобождение.

Как пишет Анненков, «голодная, босая революция нанизывает новое звено на общую цепь того площадного искусства, где количество становится качеством, цепь, уходящая в далекие века: уличные шествия “тела Христова”, кощунственные празднества “осла”, средневековые мистерии, представления нидерландских риторических камер и нюрнбергских цехов, королевские въезды, рыцарские джостры, итальянские торжества Возрождения, санкюлотские ритуалы Французской революции в честь Федерации, Конституции, Разума, Высшего Существа»<sup>477</sup>. Этот ряд можно продолжить и опытами Театрально-драматургической мастерской, чьи поиски также отразились в «Мистерии».

Закономерно, что в первом советском действительно площадном и массовом политическом представлении, не имеющем прецедентов по масштабу, присутствует «сумбурность» в образной системе, отмеченная исследователями<sup>478</sup>. Например, образы «Дерева свободы», крепостной стены, золотых ворот с замком — все это соединялось с символом РККА — Красной Звездой, пролетарскими флажками и революционным стягом. Часть из них, безусловно, была непонятна петроградским зрителям (античные мотивы, символы французской революции). Но в этом поиске происходил процесс формирования советской режиссуры массового представления, процесс развития поста-

<sup>477</sup> Анненков Ю. П. Повесть о пустяках. С. 224–225.

<sup>478</sup> См.: Пиотровский А. И. История советского театра; Пиотровский А. И. Петербургские празднества; Некрылова А. Ф. «Соборность» и зрелища: петроградские театрализованные представления 1920 года.

новочных принципов площадного театра.

Сценография архитектурного пространства биржи восходила к традициям построения исторических спектаклей в драматическом театре. «Мистерия», в сущности, явилась «больших размеров любительским спектаклем»<sup>479</sup>. Декорирование писанными перспективными задниками с предметной живописью реального трехмерного здания, по оценке Пиотровского, было совершенно ошибочным. Режиссерам театрализованных представлений необходимо учитывать все особенности городского пространства, в котором устраивается представление для многотысячной публики, и задействовать не только портал здания, но и парапеты, ближайшие строения, мосты и улицы, акваторию и небо.

Актеры в «Мистерии» соединялись «с армией и флотом, балет — с полевой артиллерией, хор филармонии — с митинговым оратором, оркестры — с орудийной пальбой и морскими сиренами, с исполинским органом фабричных гудков и ревом пропеллеров»<sup>480</sup>. По замечанию В. Б. Шкловского, присутствовавшего на генеральной репетиции, в представлении «прежде всего хорошо то, что в строение “мистерии” как органическая часть введен парад. Получается очень интересная двойственность. “Художественно”, то есть по законам эстетики построенное движение масс, играющих поработанный и восстающий народ, уравниено с “прозаическим”, то есть по законам помпезности построенным движением войска. *Это пользование внеэстетическим материалом в художественном произведении поразило меня больше, чем цифровая огромность действующей массы в мистерии. Это придумано талантливо*»<sup>481</sup> (*курсив — В. Ш.*). В этом заключается еще одна особенность формирующегося режиссерского метода — синтез не только выразительных возможностей различных видов искусств, но и сугубо художественных фрагментов с изначально нехудожественными. Парад, элементы шествия, пе-

---

<sup>479</sup> Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. С. 62.

<sup>480</sup> Анненков Ю. П. Повесть о пустяках. С. 224–225.

<sup>481</sup> Шкловский В. Б. О громком голосе // Жизнь искусства. 1920. № 446–447. С. 2.



рестроения и упражнения с оружием, выстроенные по военным принципам симметрии, ритмичности и геометрии, помещенные в контекст представляемого исторического события, становятся таким же выразительным средством, определяющим художественный образ спектакля на площади.

В режиссерской команде не было композитора, который бы специально написал музыку к «Мистерии». Поэтому режиссеры и дирижер использовали уже когда-то созданные произведения для иллюстрации соответствующих тем: марш Шопена — шествие рабов, мотивы из оперы Вагнера «Лоэнгрин» — мир будущего, разгульные цыганские песни — шествие владык и их пиршество, красноармейские песни и «Марсельеза» — тема свержения, «Высота, высота поднебесная...» из оперы «Садко» — тема апофеоза. В этом представлении был развит прием музыкального попури, введенный Виноградовым, и заключающийся в исполнении разных песенных мотивов с ускорением для усиления карикатурного эффекта в конфликтных сценах (пиршества, свержения, вакханалии).

В музыкальном оформлении дирижеры использовали различные динамические оттенки от «пианиссимо» до «фортиссимо», которые зависели от создаваемого режиссерами на площадке пластического рисунка. При этом крайние оттенки («пианиссимо» и «фортиссимо» в оркестре, тишина и оглушительный крик среди артистов) становились действенным инструментом эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию, помогающим сконцентрировать внимание на каком-либо объекте (герое) или совершить переход к следующему эпизоду заметно для зрителя.

Такая же динамика наблюдалась и в пластическом решении действия: от неподвижности и статуарности через монотонность исполнения одинаковых движений к активному и выразительному перемещению в пространстве, резко отличающемуся от предыдущих этюдов. Постановщики определили, что в массовом представлении не может быть приемов, связанных с детализацией, персонификацией героев в хоре (кроме корифея), так как в масштабах площади для зрителя не различимы полутона и близкие друг к другу оттенки.

Наиболее выразительным инструментом воздействия становится использование контрастных сцен. В музыке это «пианиссимо», «форте» и «фортиссимо», в пластике — статика, монотонность движений и активное действие. Контрастная смена музыкальных оттенков и перемена пластического рисунка на сцене помогали рельефнее очертить ритм действия.

Также важным режиссерским приемом становится обобщение. Для того чтобы передать события 2000 лет за полтора часа сценического времени, режиссерам необходимо укрупнять исторические события, доводить историческое время «до совершенной абстракции»<sup>482</sup>, поскольку в основе развития действия лежит не изменение образа одного героя, а развитие целого события, населенного массовым героем. Как описывал очевидец Шмерал, «один из шведских железнодорожников, который второй лишь день находится в России, восторженно говорит: “Здесь человек в течение одного часа больше понял социализм сердцем, чем дома головой, после прочтения целой библиотеки!” <...> Движение масс на сцене — выпрямление спин рабов, взмахи бичей, устремление угнетенных вверх, танцы вокруг трона буржуа — не были грубыми, они были стилизованными, сдержанными, как в балете. Только сражение между массами и войском на большом огороженном пространстве перед сценой разворачивалось как подлинная драматическая реальность»<sup>483</sup>.

В «Мистерии» впервые были поставлены и частично разрешены вопросы об управлении тысячными группами артистов, включении реальных городских объектов в образную систему праздника, соподчинении различных действующих сил указаниям одного режиссера, расширению топографического понимания сценического пространства. Успех первого представления дал возможность состояться следующим, к которым подключились уже новые группы коллективных авторов.

Как завершает воспоминание Анненков, «этот ветреный первомайский вечер у Биржи — для Коленьки Хохлова неповторим, как неповторима вся-

---

<sup>482</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 153.

<sup>483</sup> Шмерал Б. Правда о Советской России. С. 265–266.

кая высшая точка; в ту минуту, когда с бастионов Петропавловской крепости пушки возвестили окончание зрелища, он почувствовал: революция для него умерла»<sup>484</sup>. Умерла, потому что на смену стихийным народным шествиям и демонстрациям, воспевавшим в течение трех лет революционные подвиги, пришли многотысячные зрелища, исключаяющие активное участие самого зрителя. Форма для баррикад и площадей была апробирована.

### 3.2. «К мировой Коммуне» К. А. Марджанова

Следующее театрализованное представление было посвящено открытию Второго всемирного конгресса Коммунистического Интернационала, который проходил в Петрограде с 19 июля по 7 августа 1920 года<sup>485</sup>. Финальным аккордом первого рабочего дня конгресса, по замыслу организаторов, должна была стать масштабная мистерия «Борьба двух миров», названная мистерией по образцу первомайского представления, отражающая столкновение капиталистического мира и нового мира освобожденного труда. Для реализации этого замысла перед международными делегатами и жителями Петрограда были привлечены лучшие режиссерские, музыкальные и художественные силы, способные воплотить грандиозный спектакль.

Организаторами выступили Петроградское ТЕО во главе с комиссаром М. Ф. Андреевой и комиссия по проведению торжеств под руководством Н. М. Анцеловича, советского государственного и профсоюзного деятеля. Как вспоминает театральный критик Е. М. Кузнецов, «М. Ф. Андреева доказывала, что ни один из театров не готов к необходимому в данном случае отклику, что следует выйти за стены театра, дать представление массовое, народное, и притом, как она выражалась, — манифестарное»<sup>486</sup>. Под этим поня-

---

<sup>484</sup> Анненков Ю. П. Повесть о пустяках. С. 224–225.

<sup>485</sup> Международная организация, объединившая коммунистические партии всех стран, пригласила на конгресс делегатов из Америки, Англии, Армении, Бельгии, Болгарии, Венгрии, Галиции, Германии, Голландии, Грузии, Дании, Индии, Испании, Италии, Китая, Кореи, Латвии, Литвы, Немецкой Австрии, Норвегии, Персии, Польши, Турции, Финляндии, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Швеции, Эстляндии, Югославии.

<sup>486</sup> Мария Федоровна Андреева: Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы.

тием комиссар подразумевала идеологическую направленность зрелища, которое должно было показать историю «сложившейся международной солидарности партий рабочего класса в их борьбе с капиталом»<sup>487</sup>. Сценарий должен был начинаться Коммунистическим манифестом, затем продолжиться показом борьбы парижских коммунаров, после — российских революционеров и заканчиваться «сегодняшним днем, непосредственно откликаясь на съезд делегатов братских рабочих партий»<sup>488</sup>, которых принимали в городе. Форма театрализации исторических революционных событий должна быть понятна зрителям, часть которых не является носителями русского языка (делегаты конгресса). Поэтому необходим был режиссер, который сможет плакатно и точно раскрыть идейное содержание зрелища, без возможных политических разночтений. Выбор пал на режиссера К. А. Марджанова, по мнению Андреевой, «бунтаря», более других чувствовавшего «пафос революционной борьбы»<sup>489</sup>.

Такую характеристику Марджанов получил благодаря поискам, как замечает Э. Н. Гугушвили, ознаменованным стремлением «вырваться на простор, стряхнуть с себя груз мещанских “догм” театра дореволюционной поры» и преодолеть собственный кризис «режиссера-бунтаря»<sup>490</sup>. Концепция синтетического театра была сформулирована Марджановым еще в 1913 году при открытии Свободного театра в Москве. Желание охватить все виды сценического искусства и построить театр на стыке разных жанров придавало эклектический характер этому новаторскому начинанию. В репертуаре единственного сезона значились: комическая опера, мелодрама, мимодрама, оперетта. В театре отсутствовала четкая художественная программа. Марджанов искал форму синтетического спектакле. Вместе с режиссером над спектаклем работал дирижер. Как подмечает В. Я. Левиновский, «это было время, когда

---

Воспоминания о М. Ф. Андреевой / Сост., ст. и коммент. А. П. Григорьевой и С. В. Щириной. М.: Искусство, 1961. С. 420.

<sup>487</sup> Там же.

<sup>488</sup> Там же.

<sup>489</sup> Там же.

<sup>490</sup> Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили. М.: Искусство, 1979. С. 208.

страницы журналов пестрели портретами Вагнера. Он интересовал Марджанишвили как строитель музыкального театра»<sup>491</sup>. Режиссеров, отошедших от МХТ, одолевала мысль попытаться визуально воплотить виртуально мыслимый синтез музыки и драмы на сценической площадке.

Предвестником именно революционного театра Марджанова становится киевская постановка «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега (1919) на сцене театра «Соловцов», в которой мастер, как замечали многие пишущие об этом спектакле театроведы, смог превратить монархическую пьесу в революционную, изменив ее идейное звучание. Этот «легендарный спектакль»<sup>492</sup> строился на пересечении различных театральных жанров: «от трагического пафоса до шумной искрящейся стихии комического и даже буффонного, от героической строгости и торжественности общей атмосферы до полной “раскрепощенности” движений и пластики действующих лиц, от суровых и мрачных тонов и светотеней до переливчатой гаммы красок, режиссер воплощал свою идею о синтетическом театре»<sup>493</sup>.

После возвращения из Киева и показа спектакля в Москве и Петрограде концепция синтетического спектакля Марджанова воплотилась в июльском театрализованном представлении. Для режиссера, по мнению Гугушвили, обращение к жанру народного площадного театра не было случайным: «он был хорошо знаком с древнегрузинским массовым представлением, вошедшим в историю театра под названием кееноба, в котором изображалась борьба грузинского народа за свою независимость. Ведущими в кееноба были мотивы патриотизма, а иногда в них проникали и настроения революционного характера»<sup>494</sup>. Постановка массового зрелища в Петрограде была новым вызовом в творческой карьере режиссера.

---

<sup>491</sup> Левиновский В. Я. «Свободный театр» Котэ Марджанишвили // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svobodnyy-teatr-kote-mardzhanishvili> (дата обращения: 28.08.2021).

<sup>492</sup> Дейч А. И. Легендарный спектакль // Голос памяти: Театральные впечатления и встречи. М.: Искусство. С. 179.

<sup>493</sup> Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили. С. 225.

<sup>494</sup> Там же. С. 234.

Сценарий несколько раз обсуждался на комиссии по организации торжеств в Петрограде. Существовало несколько версий сценарного плана. В первой редакции от 8 июня представление охватывало исторические события от Великой французской революции до образования Советской республики<sup>495</sup>. По первоначальному замыслу планировалось дать два отдельных представления на Дворцовой и Биржевой площадях. Как отмечала Андреева, «проект настолько грандиозен, что пугаться большого скопления не приходится и можно использовать оба места для 2-х постановок общим количеством до 30 000 человек. Проект сценария предлагаю заказать как имеющим в этой области практику т. Пиотровскому, Радлову и Маширину»<sup>496</sup>. Но председатель Анцелович постановил, что зрелище будет одно и только у Фондовой биржи, так как имеется классическое здание и уже был удачный опыт в смысле устройства массовых сцен 1 мая 1920 г. Во второй редакции от 24 июня сценарный план приобрел окончательную форму. Три эпизода мистерии были посвящены I, II, III Интернационалам соответственно. Эпизоды вновь в обобщенном виде передавали узловые этапы революционной борьбы — от создания Коммунистического интернационала до Великого Октября. Были опубликованы лозунги, рекомендованные к использованию в мероприятиях II конгресса<sup>497</sup>. Название «Борьба двух миров» трансформировалось в «Два мира»<sup>498</sup>. Параллельно устраивались заседания по утверждению художественно-декоративного решения (Горбатов, Симонов, Щуко) и музыкальной иллюстрации (Беляев, Варлих, Маргулин, Чернецкий). Уже 14 июля начались «общие репетиции ставящейся 17 июля у Фондовой биржи мистерии “Два мира”. Репетиции проходят очень успешно, несмотря на массу участников» — писали корреспонденты<sup>499</sup>.

---

<sup>495</sup> Второй конгресс Коминтерна // РГАСПИ. Ф. 489. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 17.

<sup>496</sup> Протоколы заседаний комиссий, выписка из решений Петербургского комитета организации торжеств // РГАСПИ. Ф. 489. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 9.

<sup>497</sup> Лозунги ко 2 конгрессу III Интернационала // Петроградская правда. 1920. № 153. 13 июля. С. 2.

<sup>498</sup> Конгресс // Петроградская правда. 1920. № 158. 16 июля.

<sup>499</sup> Ко 2-му Конгрессу III Интернационала // Петроградская правда. 1920. № 156.

Но в действительности не все было так строго организовано. На подготовку отводилась всего одна неделя, поэтому был увеличен штат режиссерской группы. Общее руководство и разработка первой части были поручены Марджанову. С. Э. Радлов разрабатывал вторую часть, а режиссерами третьей выступили В. Н. Соловьев и А. И. Пиотровский. Чтобы освободить Марджанова от режиссуры первой части для общего руководства постановкой, на репетиционную площадку был приглашен Н. В. Петров. После телефонного звонка от главного режиссера Петров уже ехал к зданию биржи, думая, что будет осматривать «плацдарм будущего представления»<sup>500</sup>. Однако он сразу попал на репетицию: «выйдя из машины, <...> увидел горячо спорящих о чем-то К. А. Марджанова, С. Э. Радлова, В. Н. Соловьева. “ <...> Хорошо, что приехали, — сказал, здороваясь, Марджанов и <...> повел к лестнице, на которой стояло не менее тысячи человек”»<sup>501</sup>.

С этого же дня Петров подключился к репетициям. Он скомандовал массе участников разбиться на группы по 25 человек, выбрать внутри группы одного ответственного. Решение одобрил Марджанов: «это очень правильно, что мы будем руководить ими со стороны, а не изнутри. Прошлая постановка, приуроченная к Первому мая, прошла очень неорганизованно именно потому, что <...> помощники находились внутри массы действующих лиц и никто не следил снаружи за всем происходящим. Мы, видя все со стороны, будем совершенно в ином положении и сможем руководить даже ритмом происходящего действия. Вы хорошо это придумали <...> вынести командный пункт к Ростральной колонне и оттуда руководить всей пантомимой»<sup>502</sup>. Этот принцип уже успешно применялся в «Торжестве Разума» Давида, а способ построения массовых сцен с делением статистов на группы и выбором одного ответственного восходил к методу Л. Кронекера из Мейнингенского те-

---

16 июля. С. 2.

<sup>500</sup> Петров Н. В. 50 и 500. С. 188.

<sup>501</sup> Там же.

<sup>502</sup> Там же. С. 189–190.

атра<sup>503</sup> (1837-1891). Петроградским нововведением стало использование телефонной связи для руководства отдельными действующими силами, расположенными в разных частях акватории Стрелки Васильевского острова.

Как вспоминал Радлов в статье «Электрификация театра»: «начинается спектакль. Мы на капитанском мостике, около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю звонок, и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу, ту самую, точно ту самую, какую мне нужно, звоню еще раз — и они снимают шляпы. Еще — и раскрываются книги. Сказочное блаженство — в своих руках ощущать, нести, беречь сценическое время! Быть хозяином театральных минут! Взмахивать палочкой дирижера! <...> Бедный режиссер! Как сохранить тебе все эти секунды и полсекунды драгоценного сценического времени, где час — это год, минута — недели, секунда сутки?»<sup>504</sup>. Ответ на этот вопрос Радлов видит в «электрификации театра». Именно электричество станет «послушной и чуткой служанкой театра»<sup>505</sup>.

В действительности же был разрешен вопрос о сценическом ритме театрализованного представления и его контроле — как осуществлять переходы от положения к положению многочисленных участников, от одной сцены к другой внутри эпизода незаметно для зрителя. Виноградову удавалось это выстраивать на репетициях при меньшем количестве участников. Аппетин и Пиотровский разрешали этот вопрос благодаря написанному и воспроизведенному артистами сценарию. В мистерии Анненкова переходы осуществлялись со сменой музыкальной темы. В представлении Марджанова впервые ритм спектакля создавался современными техническими средствами связи.

Неслучайно и Анненков говорит о ритме в заметке «Театр чистого метода». По его мнению, действие, движение определяется ритмом, который и

---

<sup>503</sup> См.: Бачелис Т. И. Трагики-гастролеры. Мейнингенцы. Генри Ирвинг и Эллен Терри в театре Лицеум // Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. С. 25–31; Ростоцкий Б. И. Мейнингенцы // История западноевропейского театра. М.: Искусство, 1970. Т. 5. С. 507–532.

<sup>504</sup> Радлов С. Э. Электрификация театра // Статьи о театре: 1918–1922. Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923. С. 23.

<sup>505</sup> Там же.



определяет художественную значимость: «художественно организованное, т. е. ритмически организованное движение представляет собой театральную форму»<sup>506</sup>. В своем размышлении Анненков приводит цитату Ф. Т. Маринетти, итальянского писателя и поэта, основателя футуризма: «Наш театр будет давать кинематографическую быстроту впечатлений, непрерывность, новизну и оригинальность. Он воспользуется всем тем новым, что внесено в нашу жизнь наукой, царством машины и электричеством, охватит грозное величие рампы и воспевает новую, обогатившую мир красоту — скорость. С помощью всего этого он создаст движущуюся оркестровку образов и звуков»<sup>507</sup>. Общий интерес деятелей европейского авангарда и советских режиссеров, художников к скорости, к смене темпа и ритма вместе с появившимся искусством кино находит плодотворную почву для экспериментов в массовом зрелище.

Поиском ритма и динамизма в сценографии занимался художник-авангардист Н. И. Альтман — оформитель июльской мистерии. После использования здания биржи в предыдущей постановке в качестве «огромной фотосценической коробки»<sup>508</sup> перед режиссерско-постановочной группой стояла задача — иначе решить вопрос со сценографией. Им нужно было учесть архитектурные возможности сооружения Томона и окружающего стрелку ансамбля в совокупности с художественным замыслом Марджанова. Так, в одном из вариантов оформления, пишет Пиотровский, «художник хотел покрыть черным серый пьедестал биржи, обтянуть красной материей по три крайние из однообразного ряда десяти ее колонн, построить сад из зеленых треугольников и призм в центре, повесить огромную золотую сферу над классическим фронтоном и так, дифференциацией зеленого, черного и пурпурного, создать цветовой коррелят к драматургическому замыслу праздника»<sup>509</sup>. Однако этот авангардистский замысел не был осуществлен (**Рис. 34**).

В результате обсуждений постановщики пришли к решению: здание

<sup>506</sup> Анненков Ю. П. Театр чистого метода // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 8.

<sup>507</sup> Цит. по: Анненков Ю. П. Театр чистого метода // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 1.

<sup>508</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 154.

<sup>509</sup> Там же. С. 155.

биржи (антаблемент и карниз) украсить красными и оранжевыми щитами-драпировками с изображением утвержденных революционных лозунгов на разных языках<sup>510</sup> и ключевых памятных дат «1848», «1871», «1919» и «1920»<sup>511</sup>. На переднем выступе крыши организаторы решили поместить сводный оркестр (Политотдела Балтфлота и 4 оркестра Петроградского гарнизона), скрытый от глаз зрителя устремленными ввысь лучами щитов-транспарантов, создающих иллюзию живого народного митинга на вершине **(Рис. 35)**. Размещение оркестра на крыше, скрывающей его от глаз зрителя, восходило к байрейтским опытам Вагнера в Festspielhaus — театре, созданном для представления «синтетических» произведений искусства. Этот принцип Марджанов учитывал и в оперных спектаклях Свободного театра, в которых слово не заглушалось музыкой.

Перед зданием биржи было решено соорудить помост-трибуну на 600 зрителей, за ней — вышку, на которой будет находиться режиссерская группа. Вышка будет соединена со сценой несколькими телефонами: «кроме того, будет применяться сигнализация при помощи звонков, флажков и цифр. Установлена прямая связь с крепостью, чтобы согласовать окончание спектакля с началом фейерверкера и с пушечными салютами <...> На башнях-маяках будут находиться прожекторы, регулирующие световые эффекты»<sup>512</sup>. Будут задействованы боковые парапеты, ростральные колонны, полукруглый сход к Неве, Дворцовый и Биржевой мосты, Петропавловская крепость, акватория Невы с пришвартованными неподалеку миноносцами и кораблями, воздушное пространство над площадью.

Как сообщалось в хронике, для участия в постановке были привлечены «все молодые силы Красного Питера, студии красноармейских и красно-

---

<sup>510</sup> Второй конгресс Коминтерна. Тексты лозунгов для плакатов в связи с открытием 2 Конгресса Коминтерна // РГАСПИ. Ф. 489. Оп. 1. Ед. хр. 50.

<sup>511</sup> «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Да здравствует Международная Красная Армия!», «Да здравствует Интернационал!», «Да здравствует народная диктатура Пролетариата», «Братский привет II Конгрессу III Интернационала» и др.

<sup>512</sup> Ко 2-му Конгрессу III Интернационала // Петроградская правда. 1920. № 156. 16 июля. С. 2.

флотских кружков, союз молодежи, школы драмы и балета. Общее число участников постановки 3000 человек. Приняты меры к тому, чтобы постановка обладала наилучшими костюмами, аксессуарами, бутафорией и т. д. Для технического обслуживания постановки в настоящее время работает до 600 человек»<sup>513</sup>.

Премьера была назначена на 18 июля. Были проведены все необходимые репетиции, участники ожидали вечера и приезда делегатов. Но оказалось, что работа конгресса затягивается, и представление собираются перенести на следующий день. Комиссару Андреевой пришлось объяснять всем участникам причину переноса. Началось негодование в толпе, но, по мнению Петрова, «имя Ленина подействовало на наших “артистов”, и они, дав обещание завтра собраться к двенадцати часам дня, начали расходиться»<sup>514</sup>. На следующий день в назначенный час все участники были в сборе. Андреева сказала, что будет ожидать приезда В. И. Ленина и делегатов и как только все придут, она выйдет на лестницу и взмахнет белым платком.

На опустевшей лестнице появилась одинокая женская фигура в черном строгом платье. Выждав паузу, комиссар Андреева взмахивает белым платком, приковав к этому жесту внимание зрителей, расположившихся на всех возвышенностях и скатах, а также вокруг ростральных колонн на площади. В момент ухода комиссара раздается залп из четырех орудий миноносца. Вздрогнув, зрители обернулись по направлению к стоящим на Неве кораблям. Их ослепил свет прожекторов, ударивший с ростральных колонн. Движение света прекратилось в тот момент, когда полностью были освещены 10 белых дорических колонн — главная сценическая площадка. Началась первая картина «Коммунистический манифест» режиссера Петрова.

С двух сторон на белых конях выезжают герольды четырех стран (Германии, Англии, Италии, Франции) и возвещают о начале мистерии. Их сопровождают пажи. На крыше биржи сводный оркестр громогласно исполняет

---

<sup>513</sup> Борьба двух миров // Петроградская правда. 1920. № 154. 14 июля. С. 2.

<sup>514</sup> Петров Н. В. 50 и 500. С. 191.

торжественный марш властителей. Начинается шествие владык. Из центральных дверей по верхней галерее на позолоченных тронах указанных стран статисты выносят четырех королей, которых сопровождают четыре королевы и четыре наследника в великолепных костюмах, окруженные группами из 32 придворных носильщиков и 32 фрейлин. Короли со свитой останавливаются в четырех местах на верхней сценической площадке, затем сходятся и решают, где должен быть заложен символ их власти — «памятник капитала»<sup>515</sup>. В этот момент в парадных мундирах появляются придворные, банкиры и промышленники, они располагаются «у ног своих владык»<sup>516</sup>. Короли указывают придворным на центр сценической площадки, а сами уходят к своим тронам и занимают места. По этому знаку жандармы четырех стран отправляются за рабочими. Строевым шагом проходят шеренги солдат и полиции, которые окружают «избранное общество»<sup>517</sup> неприступным кордоном.

Как и в первомайской мистерии, вслед за действием на верхней площадке слышится лязг и звон рабских цепей. Из вечернего полумрака Биржевой площади к белым ступеням классического храма с двух сторон начали подступать вереницы рабочих, «темные мужчины с молотами и женщины с мотыгами на плечах»<sup>518</sup> (по 200 человек от Германии, Англии, Италии и Франции). Их сопровождают 200 жандармов (по 50 от каждой страны). Группы скованы настоящими цепями, но каждая из четырех групп рабочих несет одну часть воздвигаемого монумента капитализму. При этом все, что создают рабочие (произведения техники и искусства), жандармы отбирают и уносят наверх к пирующим властителям мира. Внизу изображается тяжелый повседневный «подневольный труд»<sup>519</sup>. Согнутые от усталости и тяжести тела вздымают руки к небу. В руках рабочих 80 молотов и 80 наковален. Как только установили наковальни и взмахнули молотами, оркестр под

---

<sup>515</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 140.

<sup>516</sup> Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов 1920 г. М.: Мысль, 1967. С. 137.

<sup>517</sup> Там же.

<sup>518</sup> Там же.

<sup>519</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 140.

управлением Ф. А. Нимана начинает исполнять «Сирены» («Парижский вальс») Э. Вальдтейфеля. Здесь повторяется найденный в первомайском представлении прием параллельного показа двух миров на разных площадках. Но Марджанову удалось подобрать такую музыкальную тему, под которую органично сосуществуют два мира сразу. Пир властителей пластически изображается под вальс, а подневольный труд — под ритмичные акценты звона, присутствующего в вальсе: «молоты звенят металлическими ударами, точно бьют в медь колоколов»<sup>520</sup>.

Пластическая миниатюра рабочих завершается выносом первого белого полотнища с подзаголовком «Коммунистический манифест»: «Пролетариям нечего терять, кроме своих цепей. Приобретут же они весь мир! Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Лозунги подводили итог первой сцены, служили своеобразным «титром» и инструментом «кадрирования». Этим приемом, как в искусстве немого кино, отделялась сцена от сцены, визуализировалась идея показанной картины или задавались предлагаемые обстоятельства следующего эпизода. Например, появившиеся транспаранты «1848» и «Коммунистический манифест» подготавливали зрителя к событиям первой европейской революции во Франции.

Но на призыв никто не откликается, транспарант «напрасно путешествует по рядам рабочих»<sup>521</sup>. У властителей же настоящий пир и бал. Как замечают очевидцы, символически «образуется треугольник, в основании которого труд. На вершине — роскошь»<sup>522</sup>. Путешествующий плакат подхватывает группа французов, они с новой силой вклиниваются в общую толпу и «бросаются на приступ твердыни капитализма. Первые ряды, встреченные выстрелами, падают»<sup>523</sup>. Далее, как зафиксировано в режиссерском сценарии Петрова, первую революционную жертву (группу восставших и убитых французов) накрывают «белым плащом. Плащ окрашивается кровью. Его

---

<sup>520</sup> Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов. С. 137.

<sup>521</sup> Там же.

<sup>522</sup> Там же.

<sup>523</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 140.

привязывают к шесту (создание красного знамени). Рабочие <...> сметают жандармов, разрушают монумент, на его месте водружают красное знамя и прикрепляют плакат «Парижская коммуна»<sup>524</sup>. Таким образом, в этой сцене режиссеры прибегают к символизации — иносказательному приему, рождающему систему ассоциативных связей. Плащ трансформируется в красное революционное полотно (подменяется), окрашенный в красный цвет стяг становится символом крови первых восстаний. Далее этот стяг становится связующим элементом остальных эпизодов, своеобразной «эстафетой» революции, объединяющей борющихся из разных исторических эпох.

Вторая картина «Парижская Коммуна и гибель Первого Интернационала» открывается шумным, веселым народным праздником французских коммунаров под «Карманьолу» — песню и танец, созданные Великой французской революцией. Стихийная масштабная пляска французов под красным знаменем, по свидетельству очевидцев, напоминала финальные сцены из спектакля Марджанова «Фуэнте Овехуна» (сцену ликования народа, победную пляску крестьян). В представлении «К мировой Коммуне», как и в киевской постановке, эта пляска не являлась строгим, завершенным хореографическим номером. Она была свободным проявлением чувств народа, фрагментом жизни, выхваченным из контекста истории французской революции.

Далее, согласно истории, созданная Парижская коммуна декретирует основы социалистического строя. Одновременно возникает новая опасность — «буржуазия исчезла со сцены, но не капитулировала. Из одного угла колоннады вниз по ступеням сбегает полукругом цепочка французских, из другого угла — прусских солдат, они соединяются и неожиданной атакой пытаются овладеть вершиной. Наверху строят баррикады. С обеих сторон стреляют. Силы неравны, и Коммуна терпит поражение <...>, но красное знамя укрыто и сохранено для будущего»<sup>525</sup>. Победители расстреливают коммуна-

---

<sup>524</sup> Петров Н. В. «Интернационал». Режиссерская разработка I части массового спектакля, поставленного на Фондовой бирже в Петрограде // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 1–5; См.: Приложение 2.4. «Интернационал».

<sup>525</sup> Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов. С. 138.

ров, часть оставшихся в живых возвращают в цепи и отправляют вниз по ступеням, к подножию, трудиться, как и в начале (**Рис. 36**). Параллельно под лестницей вспыхивают два костра, «два облака черного смолистого дыма поднимаются вверх»<sup>526</sup> и «черная траурная завеса реакции окутывает обломки Парижской Коммуны»<sup>527</sup>. Из рассеивающегося дыма в фиолетовом свете проступают силуэты белых женщин, оплакивающих мертвых (застывших на арьерсцене артистов) в погребальной пляске под траурный марш Шопена. Вновь режиссеры одновременно показывают два мира, только теперь это мир ушедших героев революции (на арьерсцене) и мир скорбящих жен и матерей (на авансцене). Гугушвили называет этот прием образным контрастом, «который не только не нарушал напряженности ситуации, но как бы продолжал тематически ее развитие. Пляска женщин в синей дымке воспринималась как скорбная песнь над погибшими, как символ печали и трагического завершения первой части»<sup>528</sup>. Постановщики прибегнули к приему монтажа. Монтаж был хорошо известен в кино (откуда и произошел), и, по сути, применялся режиссерами массовых зрелищ с начала 1920-х годов как творческий метод, позволяющий объединить два смысла во имя рождения третьего.

Второй эпизод Радлова повествовал об истории создания II Интернационала, начиная с 1889 года. На верхней площадке на тронах вновь находится победившая буржуазия, внизу — под еще более тяжким бременем трудятся рабочие. Правящих и угнетенных разделяет «шеренга пухлых господ (они несколько карикатурны) с желтым флагом, огромными связками больших книг и пачками газет» (**Рис. 37**). Это вожди Второго интернационала, «социалисты-соглашатели»<sup>529</sup>, как говорилось в либретто. По мнению Пиотровского, такое распределение героев на площадке явилось «пространственным символом, вернее аллегорией»<sup>530</sup> социального неравенства. Они, по сигналу Радлова, усаживаются на лестнице, затем одновременно раскрывают

<sup>526</sup> Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов. С. 138.

<sup>527</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 140.

<sup>528</sup> Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили. С. 239.

<sup>529</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 140.

<sup>530</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 155.

книги, а после принимаются механически читать. В этот момент на вершине создается «новое европейское равновесие, появляются флаги Антанты и центральных держав, звучат гимны, в том числе и наш разлюбленный, блаженной памяти “Сохрани нам, господи!”»<sup>531</sup> (гимн австро-венгерской монархии) — вспоминает очевидец, чешский писатель И. Ольбрахт.

Нарастает напряжение на верхней площадке — ускоряется темп исполнения национальных гимнов, они смешиваются в музыкальном попури. Ускорение в музыке сопровождается учащенными взмахами флагов. На свободном пространстве дважды друг против друга промчались на полном скаку «отряды казаков и прусских улан со вскинутыми наперевес копьями. Внизу растут толпы пролетариев, вздымаются кулаки, слышатся протестующие выкрики»<sup>532</sup>. Вновь появляется красное знамя Парижской коммуны: «трубные сигналы и плакаты возвещают войну. Из рук в руки плывет огромное красное знамя. Слуги господ разрывают его и бросают вверх лохмотья»<sup>533</sup>. Раздается громогласный стон рабочих, прерывающий музыкальную какофонию. В возникшей тишине на огромной площади освещается один исполнитель, в нем зрители узнают Жана Жореса, деятеля международного социалистического движения. Он кричит: «Как разорвано сейчас это знамя, так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!»<sup>534</sup>. Раздается выстрел, Жорес падает. Всеобщее негодование возрастает.

Лидеры II Интернационала, некогда бывшие единым «организмом» на вершине, расходятся в разные стороны, взяв с собой соответствующие национальные флаги. Они разделяют «прежде единую массу мирового пролетариата»<sup>535</sup>. Жандармы разгоняют рабочих в разные стороны, на парапетах — толпы плачущих женщин, внизу проносят носилки с первыми ранеными солдатами. Так завершился II Интернационал и началась кровопролитная «бра-

---

<sup>531</sup> Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов. С. 139.

<sup>532</sup> Там же.

<sup>533</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 155.

<sup>534</sup> Там же.

<sup>535</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 141.



тоубийственная мировая война»<sup>536</sup>.

В третьей картине режиссеров Соловьева и Пиотровского в сценическую площадку превращается и сам город. По замечанию Пиотровского, «начинается своеобразный рост “реального” пространства. Площадь у биржи уже не только сценическая площадка, это — осажденная страна»<sup>537</sup>. Историческое пространство города совпадает со сценическим местом действия. На вершине расположилось царское правительство. Над фронтоном возникает фигура черного орла как символ монархии. Правительство отправляет на войну вереницы солдат, одетых в серые шинели. Они спускаются длинными зигзагами по лестнице и уходят по Дворцовому мосту на фронт, «навстречу неприятелю...»<sup>538</sup>. Проезжают военные обозы с настоящими пушками и «ощетиненные автомобили», плачущие женщины пытаются остановить уходящих солдат. Возникает новая революционная вспышка, выполненная по образцу предшествовавших представлений. «Обуреваемая революционным гневом толпа»<sup>539</sup> свергает царскую верхушку. Под оглушительную пальбу винтовок через всю площадь «молнией проносятся грузовики с матросами, над головами которых реют красные флаги»<sup>540</sup>. Орел-щит падает на землю, царский трон опрокинут пролетариатом. На вершине на смену царскому правительству возникает Временное, которое призывает продолжать войну «до победного конца». Но новый «мужественный удар рабочих, поддержанный стихийным потоком солдат, возвращающихся с фронта, сметает соглашательское правительство»<sup>541</sup>. Раздается оглушительный крик, «высокий, протяжный, словно бы вырвавшийся из сотен корабельных сирен»<sup>542</sup>. На крыше биржи загорается эмблема РСФСР — серп и молот, в руках исполнителей появляются растяжки с лозунгами Декларации прав трудящихся: «Власть

<sup>536</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 141.

<sup>537</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 156.

<sup>538</sup> Там же.

<sup>539</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 141.

<sup>540</sup> Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов. С. 140.

<sup>541</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 141.

<sup>542</sup> Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов. С. 140.

Советам», «Заводы — рабочим», «Земля — народу» и др.

Зажигаются ростральные колонны, в ночной темноте «сумасшедшая переключка сирен»<sup>543</sup> с миноносцев у Невы, на берегах «пылают пожары, раздаются взрывы, огромные столбы дыма затягивают реку»<sup>544</sup>. На лестнице инсценируется эпизод создания Красной Армии, присягают солдаты. Параллельно к общей массе присоединяются беженцы из разоренных гражданской войной местностей, за ними — рабочие разгромленной Венгерской республики, бегущие от «ужасов реакции»<sup>545</sup>. Из-за колонн появляется новая волна рабочих (**Рис. 38**). На месте черного орла под всеобщее ликование освещается красный щит в форме звезды. Присягнувшие красноармейцы сходят со ступеней с ружьями наперевес. Вожди разбрасывают красные звезды. На парапетах возникают аллегорические женские фигуры с золотыми трубами в руках, олицетворяющие Победу. Точно такие же героини появляются и на ростральных колоннах. На фронте высвечивается лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (**Рис. 39**).

С Петропавловской крепости раздается пушечный выстрел, который знаменует начало Апофеоза — финала представления. Войска Красной Армии, состоящей из конницы, пехоты и артиллерии, проходят перед сценой в военном параде, от Дворцового моста к Биржевому, приветствуя вождей революции. По площади проезжает броневик с аллегорическими фигурами Победы, сбрасывающими короны и мешки с золотом: все эти богатства «сыплются»<sup>546</sup> к ногам вождей. На Неве в рассеянном дыме проступили светящаяся надпись «Да здравствует III Интернационал!» и контуры празднично иллюминированных кораблей с прибывшими пролетариями Запада (**Рис. 40-41**). С пристани по боковым проходам мимо ростральных колонн появляются 200 представителей рабочих всего мира с эмблемами труда и плакатами (реальными заводскими и вымышленными). Торжественно звучит «Интерна-

<sup>543</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 156.

<sup>544</sup> Ольбрахт И. Путешествие за познанием. Страна Советов. С. 140.

<sup>545</sup> Керженцев П. М. Творческий театр. С. 141.

<sup>546</sup> Там же.

ционал». В центре вокруг большой наковальни и молота на многоуровневой сценической площадке образовалась живая картина. С кораблей на Неве взлетают ракеты, аэропланы сбрасывают листовки, тысячи звезд и государственные знаки РСФСР. Прожекторы с ростральных колонн расчерчивают ночное небо, бурлящее светом фейерверков и огней. Армия исполнителей приветствует делегатов II конгресса III Коминтерна, разыграв только что, в течение нескольких часов, семидесятилетнюю историю борьбы рабочих.

За два часа сценического времени режиссеры стремились наиболее полно передать 70 лет истории развития Коминтерна. Это движение рабочих происходило в различных странах, что определило само построение эпизодов, действие в которых происходило на разных континентах. Поэтому режиссеры максимально точно и последовательно подошли к вопросу обозначения времени и места с помощью музыкального оформления, сценографического решения и театрализации узловых фактов из революционной истории. Об этом свидетельствуют сохранившиеся фрагменты режиссерской партитуры и кадры с репетиций. Практически для каждой действующей группы художники подготовили бутафорию и реквизит (молоты, флаги, знамена, книги, транспаранты, стопки газет, шляпы, золотые трубы, эмблемы).

Транспаранты выполняли не только декоративную функцию, но и драматургическую, подобно титрам в немом кино. Они становились «ожившими» ремарками и репликами политического зрелища. «Титры» то восполняли отсутствие рассказчика, обозначая место и время действия, (например, «Парижская коммуна»), то визуализировали лозунги, с которыми выступала определенная группа действующих лиц (восставшие французы — «Пролетариям нечего терять, кроме своих цепей. Приобретут же они весь мир!», бегущие венгры — «Кровь венгерских рабочих зовет к отщепеню»).

Французский эмблематизм трансформируется в советский, в котором на первый план выступают элементы государственной символики (звезда, серп, молот, революционное знамя, орел, наковальня, эмблемы рабочих партий и заводских цехов). При этом и французский эпизод в июльском пред-

ставлении, в отличие от первомайской мистерии, был решен в советской революционной эстетике (красные и белые транспаранты с лозунгами, красное знамя).

Усложнялась композиция самих эпизодов, обладающих всеми элементами целого драматургического произведения. Каждый эпизод начинался эффектным массовым шествием, пантомимой или театрализацией военного маневра (выход герольдов, королей и свиты, шествие рабочих, пляска рабочих, изображение войны). Первые сцены в эпизодах выполняли функцию экспозиции. После представления исторического события и участников действия каждого эпизода развивалось по такой схеме: экспозиция разных групп до столкновения, затем изображение не менее трех попыток прорыва угнетенных к вершине, после чего — динамичное кульминационное столкновение, за которым следуют развязка и финал. Например, победа французских коммунаров разрешалась в ликующей пляске — Карманьоле, расстрел коммунаров — в погребальной пляске под марш Шопена, начало войны — в плаче российских матерей и жен.

В третьем эпизоде Пиотровским наиболее полно был реализован «топографический принцип» понимания сценического пространства. Местом действия становятся и акватория Петрограда с пришвартованными иллюминированными кораблями, и Петропавловская крепость, мосты и набережные, которые были именно тем, чем они являются — «свидетелями» истории, художественным образом воссоздаваемой. К кульминации (военному параду) границы сценического пространства расширились настолько, насколько это было возможным в 1920 году: военные грузовики, парад войск, стройные колонны солдат, гром пушек и залпы миноносцев. Зритель уже не понимал, является ли он зрителем театрализованного действия или становится участником реального парада Красной Армии, проходившего, например, в годовщину создания РККА.

В финале вновь, как и в первомайской мистерии, тысячные группы исполнителей были неподвижными. Под исполнение «Интернационала» глав-

ным действующим лицом выступал революционный Петроград, словно дышащий пламенем из ростральных колонн, освещенный заревом огней, приветствующий всех залпами пушек.

Расчлененная многоуровневая площадка (вершина, ступени, низ, боковые парапеты, плацдарм, ростры) позволяла режиссерам не только монтировать параллельно развивающиеся сцены (властители — рабочие, буржуазия — интеллигенция — рабочие), но и создавать многоплановые зарисовки (оплакивание павших, образование РККА, военный парад). В вертикали сценического пространства и распределении героев очевидцы, как и в первой мистерии, увидели образ пирамиды, увенчанной «роскошью». Но в первой мистерии разделенные площадки не были освоены исполнителями в полной мере, режиссерами не до конца были выяснены выразительные возможности такого устройства сцены (возможность параллельного монтажа разных эпизодов). Здесь же, по свидетельству Пиотровского, «в дифференциации слова и движения»<sup>547</sup> было достигнуто многое. Удалось органично разместить разные действующие группы по площадкам, примыкающим территориям и на кораблях. Для общих монументальных сцен использовался верх и центр сценической площадки как самая высшая точка пространства. Благодаря звуковым и пластическим контрастам, а также световым акцентам постановщикам удалось сконцентрировать внимание многотысячной аудитории на одном артисте (Жан Жорес), заставить всех затаить дыхание, чтобы услышать одну из немногочисленных реплик этого пантомимического представления. Такие же коллективные паузы в движениях, дополненные звуковыми акцентами оркестра и световыми вспышками прожекторов, позволяли зрителям увидеть окровавленный плащ, затем превращенный в алый стяг революционного движения, обратить внимание на падение фигуры черного орла с фронтона биржи или восхождение Красной Звезды.

В руках театрального режиссера была сосредоточена вся четырехтысячная армия артистов и тысячная команда технической группы. Несмотря на

---

<sup>547</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 156.

густонаселенность некоторых сцен, монтажное соединение разных планов и включение дополнительных мест действия (корабли, мосты, крепость), сценическое внимание неизменно акцентировалось на одном конкретном объекте. Это подтверждается очевидцами, фиксирующими узловые моменты развития действия. Марджанов добивался от исполнителей синхронности движений и перестроений. Кадры с репетиций — тому доказательство. Согласованные повороты и жесты, геометрически выстроенные мизансцены, синхронные взмахи молотами, флагами, книгами, цепями определяли динамику массовых сцен и ритм всего спектакля.

Важным начинанием стало ведение главным режиссером спектакля в режиме реального времени. Через средства связи он задает темп тысячным группам исполнителей и войск, расположенным в разных частях города. Если в драматическом театре у режиссера есть возможность в длительном репетиционном процессе полностью выстроить спектакль, то в массовом представлении на площади этой возможности у того же режиссера нет. Это связано не только с ограниченным количеством дневных репетиций, большим числом участников (преимущественно нетеатральных сил), но и со сложной технической партитурой представления. Сводные оркестры располагались на крыше, световое оборудование было сосредоточено на ростральных колоннах, пришвартованных миноносцах и в Петропавловской крепости. Группы действующих лиц готовились к выступлению не только около здания биржи, но и за Биржевым мостом, за трибунами зрителей у схода к Неве. К вылету были готовы аэростаты, которые должны были сбрасывать на зрителей звезды, прокламации. Пиротехническая служба также ждала команды для зажжения костров в некоторых сценах. Все это сосредотачивалось в руках одного человека, который только в день премьеры получал возможность соединить разрозненные фрагменты в целостную художественную структуру.

По мнению Гугушвили, работа над представлением «К мировой Коммуне» оставила большой след в творческой биографии Константина Марджанова: «она помогла ему глубже понять сложную атмосферу политической

жизни страны, четче определить принципы возвышенного, героического, монументального театра»<sup>548</sup>. К годовщине революции режиссер хотел создать еще одну постановку в Москве. В специальную комиссию по подготовке зрелищ вошли Горький, Луначарский и Марджанов. Но из-за недостатка средств этот замысел, предполагающий иллюстрацию развития человечества от пещерного человека до современных людей, не был осуществлен. Петроград же становится центром подготовки последнего зрелища из революционной трилогии, посвященного третьей годовщине Октябрьской революции. Петроградцы с нетерпением ждали, что приготовит команда Евреинова: «мы еще не знаем, что даст готовящаяся постановка “Взятие Зимнего дворца”, но мы помним и знаем уже осуществленные массовые постановки»<sup>549</sup>, — писал С. Козакевич.

### 3.3. «Взятие Зимнего дворца» Н. Н. Евреинова

Празднование третьей годовщины Октябрьской революции приняло еще больший масштаб, поскольку охватывало не только центральные регионы (Петроград, Москва), но и всю страну в целом. Например, в Российском государственном архиве социально-политической истории сохранились протоколы заседаний Всероссийской центральной комиссии, отчеты и письма местных партийных организаций о проведении 3-й годовщины Октябрьской революции, в которых были утверждены революционный репертуар для концертов, произведения для хора и сольного исполнения, инсценировка Арского «Освобожденный труд» для воплощения на территории всей страны<sup>550</sup>. Распространению утвержденного репертуара способствовали, помимо представлений, «агитационные поезда <...> пароходы, кинопередвижки и пере-

<sup>548</sup> Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили. С. 241.

<sup>549</sup> Козакевич С. В масштабах открытого неба // Жизнь искусства. 1920. №. 600–601. С. 1.

<sup>550</sup> Протоколы заседаний Всероссийской центральной комиссии, отчеты и письма местных партийных организаций о проведении празднования 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 60. Ед. хр. 5. 31 л.

движные типографии»<sup>551</sup>. По указаниям комиссии пехота, конница, артиллерия могли выступать на торжествах «как олицетворение силы и мощи Республики и как авангардные отряды мировой Красной Армии. Для этого требуется символизация отдельных отрядов и согласованность между ними»<sup>552</sup>. По мнению М. Рольфа, «изложение революционной истории достигало кульминации в Октябрьской революции. Иные исторические возможности и альтернативы в этих торжественных повествованиях опускались; в памяти участников празднеств должна была запечатлеться только одна историческая правда»<sup>553</sup>.

Изображение революции 1917 года присутствовало в трех петроградских представлениях 1920 года — «Мистерии освобожденного труда», «К мировой Коммуне», «Взятии Зимнего дворца». От представления к представлению увеличивалось число исполнителей и зрителей, расширялось сценическое пространство (от биржи до ансамбля Дворцовой площади с примыкающими улицами и акваторией), изменялась образно-символическая система, уточнялись режиссерские принципы. Вместе с тем сужалась историческая дистанция, отделяющая зрителей от разворачивающихся событий, что влияло на стиль изображения и степень исторической достоверности. В первой части, подобно «общему плану» кинематографа, в историко-символическом виде был представлен ход народных восстаний на протяжении 2000 лет. Во второй части, словно в «среднем плане», в более реалистическом стиле представлялись события последних 70 лет (от 1848 года до 1920) с устоявшимися образами советской революционной эстетики. «Взятие Зимнего» стало художественным полотном, представившим «крупным планом» события 5 месяцев, предшествующих Октябрьской революции.

Главным режиссером третьего представления был назначен Н. Н. Евреинов, основатель Старинного театра (1907), режиссер театров

---

<sup>551</sup> Рольф М. Советские массовые праздники. М.: РОССПЭН, 2009. С. 75.

<sup>552</sup> Протоколы заседаний Всероссийской центральной комиссии, отчеты и письма местных партийных организаций о проведении празднования 3-й годовщины Октябрьской революции. Л. 16.

<sup>553</sup> Рольф М. Советские массовые праздники. С. 75.



В. Ф. Комиссаржевской (1908–1909) и «Кривое зеркало» (1910–1916)<sup>554</sup>. Как замечает Т. С. Джурова, Евреинов — «одна из ключевых фигур Серебряного века: теоретик и историк театра, ученый-правовед, режиссер, драматург, искусствовед, музыкант и историк древних цивилизаций, чьи парадоксальные идеи далеко шагнули за хронологические рамки своей эпохи, обозначив вектор развития многих художественных новаций XX века»<sup>555</sup>. Приступая к разработке сценария, Евреинов осознавал важность возложенной на него задачи: «мне выпала высокая честь быть <...> главным ответственным режиссером этой инсценировки, не имевшей, по грандиозности своей задачи, примера в истории театральных зрелищ»<sup>556</sup>.

В первую очередь благодаря его теоретическим работам «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915–1917), введению понятия «театрализация жизни»<sup>557</sup> вид массового зрелища, ориентированный на художественное осмысление истории, приобретает устоявшееся сегодня наименование «театрализованное представление». В словаре театра П. Пави под термином «театрализация» понимается интерпретация события или текста сценически, «с использованием сцены и актеров для того, чтобы поставить ситуацию»<sup>558</sup>. Идея распространения театральности на все сферы человеческой жизни сказала и на реализованной инсценировке 8 ноября 1920 года. В ней изначально нехудожественные элементы эстетизировались, включались в художественное пространство театра. Исторические события интерпретировались сценически, действие развивалось во времени и пространстве по законам искусства. Позднее в работах практиков массовых форм под театрализацией будут понимать «творческий способ приведения сценария к художественной образ-

---

<sup>554</sup> См.: Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб.: СПбГАТИ, 2010. 158 с.; Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: (материалы науч. конф. 16 февр. 2009 г.). СПб.: РИИИ, 2012. 160 с.

<sup>555</sup> Джурова Т. С. Николай Евреинов: Театрализации жизни и искусства // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 5.

<sup>556</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 2.

<sup>557</sup> Евреинов Н. Н. Театрализация жизни // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 43.

<sup>558</sup> Пави П. Театрализация // Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 364.

ной форме представления, через систему изобразительных, выразительных и иносказательных средств»<sup>559</sup>. Евреиновская идея тотальной театральности нашла плодотворную почву для претворения в театре коллективного героя: «до сих пор думали, что театр там, где его здание. Прошли тысячелетия, прежде чем люди узнали от меня, что театр везде, во всем и всюду (театро-кратия-пантеизм)»<sup>560</sup>. По мнению мастера, «для понятия “театр” совсем не так уж обязательны подмостки, декорации, рамка, суфлерская будка, грим, костюмы, строго-определенный текст пьесы и всяческая бутафория! Я присутствовал на любительском спектакле, на котором эта истина вопияла о себе иерихонскими трубами»<sup>561</sup>. Спустя век под театрализованным представлением понимают «ответ искусства на произошедшее знаменательное событие в жизни государства, города, страны <...> Поэтому в основе театрализованного представления всегда лежит история, как правило, героическая. Вот эта героическая история и излагается в представлении действенным языком театра»<sup>562</sup>. Эта же задача 100 лет назад стояла перед организаторами ноябрьского представления.

Идея устроить театрализованное представление принадлежала Особомуполномоченному от Армии и Флота по организации торжеств 1920 года Дмитрию Зиновьевичу Темкину. На разработку сценария и постановку было выделено не более полутора месяцев, что значительно больше, чем при подготовке предыдущих представлений. Это отразилось на качестве сценария и на масштабе художественно-декорационного оформления. В команду «коллективного автора»<sup>563</sup> вошли режиссеры, литераторы, публицисты, художники, архитекторы, электротехники, военруки: Ю. П. Анненков, профессор

---

<sup>559</sup> Вершковский Э. В. Режиссура клубных массовых представлений: Учебное пособие. Л.: ЛГИК, 1981. С. 6.

<sup>560</sup> Евреинов Н. Н. В чем мой monument aere ferennius // Евреинов Н. Н. Театральные инвенции. М.: Время, 1922. С. 8.

<sup>561</sup> Евреинов Н. Н. Тайна настоящих актеров // Евреинов Н. Н. Театральные инвенции. М.: Время, 1922. С. 13.

<sup>562</sup> Аниконова Т. Г. Театрализованное представление в контексте культуры // Наука. Искусство. Культура. 2017. Вып. 2 (14). С. 18.

<sup>563</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись].

Н. И. Мишеев, А. Р. Кугель, Н. В. Петров, Г. И. Варлих, Д. З. Темкин, А. Ф. Кларк, К. Н. Державин, А. Г. Мовшенсон<sup>564</sup>.

На первом творческом заседании была утверждена схема будущего представления: воздвигнуть две сцены длиной около 60 метров по бокам арки Главного штаба, бесценно декорировать их и соединить мостом. На первой «белой» площадке разыгрывать комедийно-пародическое действие буржуазии, возглавляемое Временным правительством, на второй «красной» — героическое действие подготовки пролетариата к борьбе. Третьей площадкой должен стать Зимний дворец без каких-либо декоративных изменений, во-первых, в отношении 62 окон этажа, в которых происходили эпизоды финального боя, решенные в эстетике теневого театра; во-вторых, в отношении двора, куда должна была устремиться через главные ворота вся масса атакующих красноармейцев и военморов, занимавших исходное положение на Миллионной улице и у Певческого моста.

Большая часть режиссерско-постановочной группы уже имела опыт создания массовых зрелищ, но под руководством Евреинова всех подкупал еще больший масштаб: «необычайное задание постановки соблазнило “перевернуть страницу” не только истории режиссуры, но и истории драматургии <...> создать сперва, на новых началах, оригинальный материал для режиссерского творчества, т. е. сочинить своеобразную “пьесу”, достойную быть представленной в знаменательный день»<sup>565</sup>.

«Исторический ход событий, — продолжает режиссер, — был изучен нами на драматургических заседаниях не только путем “книжным”, но и путем живых, задушевных бесед с самими участниками взятия Зимнего дворца, а также с некоторыми из бывшей “дворцовой прислуги”, пережившей “там-внутри” катастрофическое для старой власти событие»<sup>566</sup>. Вновь разработка сценария и режиссура каждой отдельной площадки были поручены одним и

---

<sup>564</sup> См.: Приложение 2.5. Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись].

<sup>565</sup> Евреинов. Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 2–3.

<sup>566</sup> Там же.

тем же лицам. Евреинов подчеркивает важность отбора исторических фактов для сценария (не только книжных, но и воспоминаний реальных очевидцев). Как и в предыдущих представлениях, штат исполнителей составили моряки, красноармейцы, актеры театральных кружков и студий. Репетиции «Взятия» были зафиксированы кинооператорами, чтобы «в дни торжеств сценарий можно было показать и по районам»<sup>567</sup>. Эти кадры сохранились и сыграли существенную роль в реконструкции последнего зрелища.

В «репетиционных залах» (Гербовом, Георгиевском и Николаевском) днем и ночью шла непрерывная работа: «целый штат режиссеров, художников, музыкантов осуществляет план исключительного по своему художественному и политическому значению театрального опыта»<sup>568</sup>. На ночных репетициях красноармейцы проносятся атаками по узорному паркету, во дворе Зимнего кипятят воду для липового чая, чтобы согреться в неотапливаемом помещении: «Евреинов потерял голос, выкрикивая с тронной эстрады свои указания»<sup>569</sup>.

Анненков в течение двух недель работал в декоративных и плотничьих мастерских, где строились отдельные части платформ и других элементов сценографии (Рис. 42). По его замечанию, «в декоративной области спектакля осложнения постоянно возрастали. Площадь Зимнего дворца могла быть <...> предоставлена только в день спектакля, так как вырывать ее на пять или шесть дней из ежедневного городского движения было невозможно»<sup>570</sup>. Поэтому разрозненные части декорации фрагментарно изготавливались в разных частях города, чтобы вечером 6 ноября все «выросло» на площади: «когда на мои эстрады и мост стали подниматься тысячи действующих лиц, я дрожал от страха, что гигантские сооружения могут рухнуть. По счастью, этого не произошло»<sup>571</sup>.

---

<sup>567</sup> К октябрьским торжествам. В центральной комиссии по организации празднеств // Петроградская правда. 1920. № 240. С. 1.

<sup>568</sup> Никулин Л. 8-го ноября 1920 года // Боевая правда. 1920. № 245. С. 1.

<sup>569</sup> Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. С. 100.

<sup>570</sup> Там же.

<sup>571</sup> Там же.

У колонны соорудили режиссерский пункт с установленной телефонной связью. На этом же помосте располагались помощники режиссера с большими плакатами в руках, на которых были изображены номера эпизодов. При смене номера на плакате происходил переход к следующему эпизоду. По воспоминаниям режиссера, «бешеный темп работ последних дней подготовки к спектаклю создал, среди его руководителей, повышенное настроение. Волновались неизвестностью предстоящей погоды, о здоровье ответственных исполнителей (актеров), крайне переутомленных репетициями, беспокоились за исправность света, сигнальной связи между “командным мостиком” и 3-мя сценами, боялись давки (“ходынки”) среди публики, вычитывали с артиллеристами условия, при которых не лопнут стекла дворца от грохота канонады»<sup>572</sup>. Показательным фактом жесткой дисциплины становится Приказ № 27, выпущенный за сутки до премьеры руководителем Штаба Темкиным, по сути являющийся временным планом со списком ответственных лиц. Но в одном из пунктов значилось, что «всякое нарушение настоящего приказа будет рассматриваться как злостное желание сорвать инсценировку с контрреволюционной целью и караться по всей строгости революционного закона с преданием суду Ревтрибунала»<sup>573</sup>. Как иронично замечает Евреинов, этот приказ «застраховал торжественный спектакль от малейшего недоразумения. Единственно, против чего этот приказ оказался бессильным, это против погоды»<sup>574</sup>.

Л. В. Никулин подчеркивает, что «только две первые постановки, так называемых, мистерий, первомайская и июльская проложили путь подготовленной теперь инсценировке “Взятие Зимнего дворца”, но в первых двух зрелищах не было подлинного сюжета. Конкретный и заранее намеченный исторический сюжет будет только в этой третьей по счету петроградской и, можно сказать смело, — мировой постановке театрального зрелища, с уча-

---

<sup>572</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 16.

<sup>573</sup> Там же. Л. 20.

<sup>574</sup> Там же. Л. 21.

стием народных масс»<sup>575</sup>. Но это замечание не в полной степени отвечает исторической действительности. Как было установлено, уже в представлениях Мастерской («Свержение самодержавия», «Кровавое воскресенье», «Меч мира») отмечался разработанный исторический сюжет, в сценарий вводился документ («Кровавое воскресенье»), присутствовало характерное деление сценической площадки и использование реальных объектов городского пространства («Третий Интернационал»). Во многом этот опыт повлиял как на первомайскую и июльские мистерии, так и на ноябрьскую. Принципиальным же отличием последнего представления является место проведения. Режиссеры планировали использовать исторический ассоциативный контекст в художественном отношении. Как говорилось в хронике, «посредством различных приспособлений будут выявлены те переживания, которые скрыты от зрителей стенами дворца <...> фабрики и заводы <...> своими гудками будут сопровождать главные моменты исторического события. Крейсер “Аврора” своими пушками будет, как три года назад, давать заключительные аккорды взятия дворца. Александровская колонна будет превращена в сплошной факел»<sup>576</sup>.

После морозных дней к 8 ноября началась оттепель: «перед самым спектаклем пошел дождь. К счастью, он вовремя перестал, не причинив вреда декорациям; теплая же погода позволила собраться на него несметному количеству народа»<sup>577</sup>. В прибавляющейся толпе «много представительниц деревни. Они держатся тесными кучками, боясь потеряться в густой массе народа. Крестьянки, впервые посетившие Питер, особенно горячо реагируют на все окружающие их диковинки. С любопытством и некоторым беспокойством следят они за лучами, бегающими по ночному небу»<sup>578</sup>.

Ровно в 22:00 раздается пушечный выстрел. Площадь погружается во мрак: «в напряженном ожидании проходит несколько минут, все взоры уст-

<sup>575</sup> Никулин Л. 8-го ноября 1920 года // Боевая правда. 1920. № 245. С. 1.

<sup>576</sup> К Октябрьским торжествам. Взятие Зимнего дворца // Боевая правда. 1920. № 244. С. 2.

<sup>577</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 21.

<sup>578</sup> Державин К. Чудо // Известия П.С.Р.К.Д. 1920. № 251. С. 1.

ремлены к эстраде, хранящей безмолвие. К этому времени дождь перестал лить; все новые и новые группы зрителей со всех сторон вливаются в густую толпу, наполняя площадь»<sup>579</sup>. «Сдержанный говор, суета. На трибунах темно. Лишь за мостиком сдержанное приготовление оркестра. Сигнал на командном мостике — и сценарий “Взятие Зимнего дворца” начал свое действие»<sup>580</sup>.

Военными прожекторами освещается соединительный мост между красной и белой площадками прямо перед аркой Главного штаба. На нем расположились восемь герольдов, трубящих о начале представления. После торжественных фанфар оркестр под управлением Варлиха исполняет увертюру, специально написанную дирижером. Свет на мосту гаснет, звучит «Марсельеза», и освещается правая «белая» площадка.

Первое, что удивляло зрителей, — это масштабная декорация Анненкова, созданная специально для представления, вписанная в архитектурный ансамбль К. И. Росси (протяженностью около 150 метров). Здесь уже не было заимствованных мотивов из исторических спектаклей БДТ или декорирования здания драпировками и вымпелами. Каждая из площадок была спроектирована специально для массового зрелища, с учетом опытов Мастерской и двух предшествующих мистерий. Геометрически правильные трапеции и полусферы задника, по сути являвшиеся одной плоскостной декорацией, с помощью светотени и перспективы оптически создавали объем и глубину каждого из двух миров. Этому способствовали и многочисленные разновысотные лестницы, сконструированные в разных направлениях, уходящие за острые грани геометрического «мира», расколовшегося в 1917 году и представленного теперь в 1920 «в разрезе». Зритель словно мог заглянуть внутрь дворцовых зданий Росси, увидеть сугубо камерные, интерьерные сцены в экстерьерных декорациях Анненкова, подчеркивающих полукруглый абрис площади и помогающих обнажить ход революционных событий.

Действие на освещенной белой площадке происходит в июне 1917 го-

<sup>579</sup> Державин К. Чудо // Известия П.С.Р.К.Д. 1920. № 251. С. 1.

<sup>580</sup> Пролетарское действо // Петроградская правда. 1920. № 252. 10 ноября. С. 2.

да. Декорационное оформление напоминает «обветшалый зал в стиле “ампир”»<sup>581</sup>, на стенах угадываются портреты в золоченых рамах. Этот стиль дополняют ряды нарисованных колонн, вторящих ритму колонн архитектурного ансамбля площади. На возвышении установлена длинная ширма как трибуна Временного правительства. Над ней еще одно возвышение для Керенского. Действие начинается с пластической зарисовки, экспонирующей массового героя и Керенского (артист Брук). Стройной колонной слева направо по широкой средней площадке для массовых сцен проходит отряд солдат, открывая предводителя и расположившихся в диагональной мизансцене придворных дам. Дамы в объемных шляпах с веерами в руках замирают в реверансах, Керенский одаривает их поклонами и жестами — они приветствуют друг друга. Параллельно с левой лестницы спускаются восемь министров Временного правительства, монотонно чеканя шаги, которые подчеркиваются аккомпанирующим «оркестром шумов»<sup>582</sup>. Этот прием, эволюционировавший от звукоподражательных этюдов Мастерской до звуковых акцентов в музыкальных партитурах двух мистерий, во «Взятии Зимнего» распространяется на весь спектакль. Каждой группе действующих лиц были подобраны определенные шумовые эффекты и ритм, в котором они исполнялись.

Угловатые министры в черных фраках с белыми жабо и в черных цилиндрах, с укрупненными бутафорскими дипломатами (подобно книгам из зрелища «К мировой Коммуне») занимают свою трибуну. Над ними возвышается Керенский в военной форме, он пластически дает указания Временному правительству. Эти сцены, как подчеркивает режиссер, передают атмосферу доверия, они точно организованы. Керенский замирает в статичных позах, как бы обращаясь то к придворным дамам, то к чиновникам: «“нынче-то спеси поубавил, обивая пороги у министров да у банкиров за границей, — слышится в группе рабочих. — Да, тяжело даются ему заработанные денеж-

<sup>581</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 6.

<sup>582</sup> Джурова Т. С. Театрализация действительности. «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова. С. 106.



ки», — отзывается молодой красноармеец, не отрывая глаз от сцены»<sup>583</sup>.

Однако во время обсуждения этого эпизода в штабе «коллективного автора» развернулись «страстные дебаты»<sup>584</sup>. Евреинов вспоминает, что режиссеры (Анненков и Кугель) хотели представить Керенского двадцатью пятью артистами, которые бы, с механической одновременностью, выполняли все сценические движения: «отдавая должное оригинальности этой затеи, я, тем не менее, сразу же должен был дать отпор подобной идее, исходя из тех простых соображений, что наша задача вряд ли состоит в преувеличении образа Керенского, а как раз наоборот: в представлении его жалкой, одинокой, маленькой пешкой Истории, пытающейся противопоставить свою волю воле восставшего пролетариата <...> Возражение же Ю. П. Анненкова, что человек на площади Урицкого выглядит не больше курицы и потому-де Керенского никто, пожалуй, не заметит на двадцатисаженной сцене я, помню, опроверг фактической проверкой, в результате каковой оказалось, что, в смысле жестификационной, человеческая фигура отнюдь не поглощается пространством этой площади»<sup>585</sup>.

После представления один из постановщиков, К. Н. Державин, в статье «Масса как таковая» дал оценку принятому Евреиновым решению: «самое главное: противопоставление одной фигуры толпе. Керенский <...>, занимавший место то на фоне тесно сомкнутых юнкерских рядов, то поднимавшийся над стеснившейся у его кресла перепуганной толпой, послужил контрастирующей единицей по отношению к пятну остальных участников действия <...> Массовый театр является театром исключительно пристрастным ко всякому корифейству и протагонизму. Наличие отдельного исполнителя, сосредотачивающего на себе в известный момент внимание зрителей, подчеркивает массовую законченность всего ансамбля. Практика вполне оправдала это положение»<sup>586</sup>.

---

<sup>583</sup> Цит. по: Евреинов. Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 22.

<sup>584</sup> Там же. Л. 4.

<sup>585</sup> Там же.

<sup>586</sup> Державин К. Масса как таковая // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 7.

Далее в рассматриваемой сцене придворных дам и министров сменяет процессия банкиров, спускающихся по ступеням из-за колонн. Начинается комический эпизод «Заем свободы», иллюстрирующий крупное мероприятие, осуществленное Временным правительством в сфере государственного кредита. Грузные, коренастые банкиры в золотых цилиндрах семенящими шагами спускаются к Временному правительству, держа в руках крупные мешки денег, которые они с трудом могут нести. На мешках написаны многозначные суммы. Замыкают процессию два банкира с растяжкой в руках «Заем свободы». Вновь режиссеры прибегают к кинематографическому приему использования информационного титра, в данном случае — растяжки, конкретизирующей предлагаемые обстоятельства. Банкиры с транспарантом останавливаются прямо перед Временным правительством. Из мешков образуется денежная куча, иллюстрирующая катастрофический государственный заем. В эту же сцену включается шествие инвалидов, жертв Первой мировой войны. Их движение сопровождается шумовыми эффектами, как отмечает Джурова, обеспечивающими «мощное эмоциональное воздействие <...> “специальные трещотки за сценой аплодировали речам Керенского, а молотками целый ряд бутафоров выстукивал мелодию ударов костылей”...»<sup>587</sup>. Венчает первую картину «Взятия» появление транспаранта «Война до победного конца!» — лозунг П. Н. Милюкова, министра иностранных дел, заключавший в себе главное политическое устремление Временного правительства того периода. Звучит воинственная маршеобразная музыка, этот лозунг подхватывается всеми исполнителями, участвующими в первой сцене. Как только транспарант с лозунгом достигает центра сценической площадки, подобно титру в центре кадра, свет на сцене гаснет.

Раздаются отдельные гудки, шум наковальни и молота. Постепенно темно-красным светом освещается урбанистическая «красная» площадка. Художественное оформление носит ярко выраженный индустриальный ха-

---

<sup>587</sup> Цит. по: Джурова Т. С. Театрализация действительности. «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова. С. 106.

ракет, виднеются трубы кирпичных фабрик, светящиеся окна «Арсенала» — это собирательный образ всех заводов и верфей Петрограда, визуализированный в многоэтажной сценической конструкции Анненкова. Оркестр негромко исполняет «Интернационал» — музыкальный лейтмотив «красной» площадки. К сцене движется однообразная масса людей, рабочих и крестьян, повторяющая шествие рабов из первых мистерий. Если в первом эпизоде движение групп было выстроено пластически согласно режиссерскому замыслу, то на красной трибуне, наоборот, создается образ «полной неорганизованности»: толпа чаще всего рассыпается на отдельные группы. С молотами в руках они устремляются к гигантской наковальне, расположенной в центре красной площадки. Начинается уже хрестоматийная сцена изображения труда рабочих. Постепенно к ним присоединяются женщины и дети, полностью заполнив собой пространство сцены. Тут и там в толпе выступают ораторы. В кульминационный момент напряженной работы вся масса подходит к краю эстрады. Исполнители вглядываются в тьму, как в неизвестное будущее. Из-за сцены слышатся возгласы «Ленин, Ленин», «эти крики подхватываются толпой и перекатываются по ней» звуковой волной. В этот момент по центральным ступеням вбегают отряд с красными знаменами, они рассыпаются по всей площадке. Повсюду эти «красные огоньки»<sup>588</sup>, ставшие символом надежды на перемены. В стане «красных» вспыхнула идея революции. Свет на площади гаснет, и режиссеры «переключают» внимание зрителей на «белую» площадку.

Теперь во Временном правительстве под «фальшивую»<sup>589</sup> Марсельезу (т.е. с намеренно искаженной музыкальной гармонией) ощущается нервозность министров во главе с Керенским. Их движения становятся резче, они начинают раскачиваться и приседать от громких звуков, создаваемых шумовым «оркестром». Одно за другим устраиваются заседания, в которых угадываются «Московское совещание» Керенского и «Предпарламент». Банкиры

---

<sup>588</sup> Титр из фильма «Взятие Зимнего дворца» Н. Н. Евреинова. Оператор. Б. Светлов. 1920 г.

<sup>589</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 7.

хватают свои денежные мешки и начинают разбегаться как муравьи в разные стороны. Размеренность движений придворных дам сменяется оживленностью, непониманием, даже страхом. Они обращаются к восседающему Временному правительству, но не получают никакого ответа. В толпе слышатся призывы к войне, к установлению диктатуры пролетариата. Продолжительность эпизодов сокращается. Темп нарастает, что подчеркивается не только увеличивающейся громкостью звуковой партитуры, но и скоростью переключения света с одной площадки на другую. Этот кинематографический прием параллельного монтажа двух пока не пересекающихся сюжетных линий был усвоен зрителем. Толпа с интересом ждала, как будут разворачиваться дальнейшие знакомые им события. Зрители хотели увидеть, когда «красная» и «белая» сцена осветятся одновременно.

Общее построение «красной» сцены теперь отражает порядок и организованность: строятся колонны с красными знаменами, все это сопровождается митингами. Проезжают грузовики с вооруженными людьми. Увереннее звучит «Интернационал». Исполнитель-агитатор (Ленин) призывает восстать против Временного правительства. Евреиновым инсценируются события июльского кризиса — восстания Петербургского пролетариата: красные бегут на мост, но подоспевшие офицеры Белой армии (в сценарии «золотопогонники») успевают подавить восстание, они арестовывают часть рабочих. Красные отступают, параллельно на «красной» площадке гаснет свет.

Во Временном правительстве кратковременное торжество, они смогли выстоять в этот раз. Бравурно звучит «Марсельеза». В стане «белых» вновь течет их привычная жизнь. Пластическая зарисовка прерывается шествием раненых с войны с тем же плакатом «Война до победного конца». Это вызывает возмущение среди белых войск. Большинство из них принимает решение покинуть площадку «капитала» и перейти по мосту на сторону красных. Вспыхивает левая площадка.

На ней красноармейцы и рабочие уже стоят в колоннах, символизирующих возросший порядок в революционных действиях. Под песню «Смело

товарищи в ногу» с правой площадки на левую переходят войска. Звучат приветственные крики, гудки, красная гвардия радостно приветствует пополнение. Ленин и другие агитаторы продолжают свою работу: «они указывают на мост. Крики “Вся власть Советам”. Их подхватывает толпа, стоящая вокруг, и они раскатываются по ней. Интернационал. Красная гвардия бросается на мост»<sup>590</sup>.

Тем временем на площадке «белых», как зафиксировано в сценарии, «полная растерянность. Белые войска и народ массами перебегают на красную. Сановники набрасывают на себя пальто и, раскрыв дождевые зонтики, удирают за границу, исчезая во тьме. На эстраде остается только “Временное правительство”, тревожно озирающееся по сторонам, окруженное женским батальоном и юнкерами»<sup>591</sup>. На сохранившихся кадрах с репетиции видно, как режиссеры оригинально пластически показывают пошатнувшуюся государственную систему: министры за ширмой вместе с Керенским начинают раскачиваться из стороны в сторону, постепенно ускоряя темп, в конечном счете, скорее всего, скатываясь на центральный просцениум. «Гремит Интернационал. Часть юнкеров бросается на мост для защиты. “Временное правительство” сбегает по лестнице. Керенский садится в автомобиль и “спасается бегством”. Юнкера и женский батальон, отстреливаясь, бегут за Правительством, представители которого скрываются на автомобилях в подъезде Зимнего дворца»<sup>592</sup>. Юнкера прячутся за поленницу, расположенную прямо перед дворцом за колонной. «Белая» площадка опустела. Все исполнители «красной» площадки устремляются вперед, к краю сцены, и указывают на исчезающие автомобили во дворе Зимнего дворца. Из-под арки Главного штаба, прорезая зрителей, выезжает артиллерия, грузовики и броневики. За ними по центральному проходу от арки до Зимнего бежит толпа красноармейцев, к ним со стороны Адмиралтейства вливаются 200 матросов, а также

---

<sup>590</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 7–8.

<sup>591</sup> Там же.

<sup>592</sup> Там же.

«Павловцы со стороны Певческого моста»<sup>593</sup>. «“Ура!” — несется со сцены многоголосым хором. “Ура, ура”, — несется в ответ со стороны зрителей»<sup>594</sup>. После сигнального выстрела во дворе свет на обеих площадках гаснет. Начинается знаменитый эпизод «Атака Зимнего» — действие переходит на третью сценическую площадку.

За Зимним дворцом крейсер «Аврора» начинает орудийный обстрел. Военные прожектора дают свет на Зимний дворец со стороны Невы, в результате чего для зрителей предстают очертания главного «действующего лица» и «очевидца» тех событий в дыму от снарядов и зареве. Как только вся массовка вбежала во двор, бельэтаж дворца озаряется красным светом (62 окна). На окнах опущены белые шторы, за которыми начинается силуэтный бой — театрализованный захват Зимнего дворца, придуманный Евреиновым. Постановщики хотели «выявить мимику и <...> переживания»<sup>595</sup> одушевляемого Зимнего дворца. После того как красные одерживают победу, с крейсера подается сигнальная ракета. Окна гаснут, и все прожектора из-за дворца и те, которые были перед ним, перенаправляются на развевающийся красный флаг на крыше. Звучит «Интернационал». Начинается военный парад, состоящий из кавалеристов (400), юнкеров (1500), матросов и факелоносцев. В небе курсируют аэропланы. Запускаются фейерверки, бегающие лучи озаряют ночное небо (**Рис. 43**).

Так завершилось последнее петроградское представление 1920 года. Спустя четыре года Евреинов напишет в воспоминании, приведя цитату Державина: «Постановку “Взятия Зимнего дворца” аршином действительно мерить нельзя; в осуществление же ее можно было только верить со всем страхом и упованием... То, что было осуществлено на глазах у тысячных зрителей — является чудом, которое могло произойти только в России, в стране технических возможностей”. Да это так. И я подумал о том же, спускаясь, по окончании исторического спектакля с вышки “командного мости-

<sup>593</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 7–8.

<sup>594</sup> Державин К. Чудо // Известия П.С.Р.К.Д. 1920. № 251. С. 1.

<sup>595</sup> Евреинов Н. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5.

ка”. Тело ныло от усталости, в глазах, не знавших сна в продолжении последних репетиционных суток, невообразимо рябило от чрезмерного напряжения зрения, от ослепительных огней грандиозного фейерверка, от всех этих прожекторов, ружейного огня, иллюминации и факелов в руках блестящей кавалерии, — а в груди, там, где сердце, было радостно-тихо и блаженно-светло от сознания достигнутой цели. Как во сне, я отвечал на рукопожатия поздравлявших меня с успехом и тут же поймал себя на мысли, что, если чувство ширится так от осознания успеха инсценировки, только инсценировки, то что должны были испытывать настоящие виновники этого события в ту историческую, туманную ночь, 25 октября еще по старому стилю!»<sup>596</sup>.

Та ночь 1917 года была совершенно другой. События штурма развивались по иному сценарию. Как отмечают исследователи, постановщикам удалось создать «эстетическую реконструкцию»<sup>597</sup>, «перечеркнуть действительность»<sup>598</sup>, сотворить революционный «миф, вошедший во все учебники истории»<sup>599</sup>. Сам же Евреинов в этом спектакле видел начало создания грандиозного театра массовых действий в советской стране: «не входило в расчеты создателей настоящего спектакля произвести в точности картину событий, имевших место на площади Зимнего дворца три года тому назад; не входило, да и не могло входить, потому что не свойственны театру задачи протоколиста истории. Представление это значительно не только тем, что им отметится воспоминание о туманной октябрьской ночи 1917 года, а тем, что этим спектаклем будет утверждено начало большой работы по созданию театра массовых действий»<sup>600</sup>. Последнее представление не только закрепило в сознании зрителей созданный по законам гармонии и симметрии миф о революции, но и подвело итог двухлетним поискам в области художественно-декорацион-

---

<sup>596</sup> Цит. по: Евреинов Н. Н. Воспоминание [Машинопись]. Л. 24–25.

<sup>597</sup> Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 57.

<sup>598</sup> Джурова Т. С. Театрализация действительности. «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова. С. 107.

<sup>599</sup> Максимов В. И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действие // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения. СПб.: РИИИ, 2012. С. 36.

<sup>600</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись]. Л. 15.

ного оформления, режиссерских принципов, образной системы советского политического зрелища.

Главному режиссеру удалось предложить принципиально новый подход к построению действия. Сценарий состоял из 10 эпизодов: 8 эпизодов происходили на выстроенных подмостках, 9-й эпизод «Атака» — в самом Зимнем дворце и на прилегающей к площади территории, 10-й «Апофеоз» — перед ним. Коллективный автор был разделен на четыре подгруппы: авторы «белой площадки», «красной площадки», «силуэтной площадки» и «атаки Зимнего»<sup>601</sup>. Отдельно и одновременно со всеми группами авторов работали заведующий музыкальной частью Варлих и заведующий художественно-декоративной — Анненков с помощниками. Действие внутри площадок выстраивалось последовательно, согласно выбранным историческим этапам с июня по октябрь 1917 года. Схематично линию развития действия можно представить в виде параболы: от организованности «белой» площадки под громкую «Марсельезу» до стройной, военизированной «красной» площадки под оглушительный и исполняемый совместно со зрителями «Интернационал». Как отмечает Джурова, по мысли Евреинова, «зрители должны были наблюдать, сопоставляя, как “белая” площадка теряет инициативу, а “красная” — набирается сил. От какофонии — к стройности и слаженности звучания революционных сил на “красной площадке”»<sup>602</sup>. И наоборот в отношении «белой».

Этот прием подвергся критике Пиотровского: «принцип контрапунктного действия на расчлененной площадке достиг здесь высшего развития. К сожалению, одновременно же он был в корне надорван введением переменного освещения площадок. Пока одна площадка живет, другая погружается во мрак. Гаснет первая, на полукрике, полужесте, — всплывает из тем-

---

<sup>601</sup> Авторы и постановщики: «Белая» площадка — А. Р. Кугель, Н. К. Державин, А. Ф. Кларк и А. Г. Мовшенсон; «Красная» площадка — Н. В. Петров, Н. И. Мишеев, Л. С. Вивьен; «Силуэтная» постановка — Андреев, Левитский, Гузев; эпизод «Атака» — Мириманов, Степанов, Глаголев.

<sup>602</sup> Джурова Т. С. Театрализация действительности. «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова. С. 105.



ноты вторая. Непрерывность праздничного действия, так счастливо найденная при первом же опыте, была здесь сломана. Не “мистерия”, а мелькания кино-фильма...»<sup>603</sup>. Но именно этого мелькания и хотел Евреинов. Позже он отреагировал на критику Пиотровского: «чрезвычайно сложная система освещения двух грандиозных сцен (“красной” и “белой” площадок) была блестяще спроектирована инженером Майзелем, без применения софитов (не приемлемых под открытым небом) и без прожекторов, непослушных заданию мгновенного включения и выключения света. Тов. Майзель обошелся одними лишь тысячесвечными лампами, в мгновение ока заливавшими светом площадку, где начиналось действие, и с той же скоростью гаснувшими на площадке, где оно прекращалось. Эта мгновенность, вместе с силой “послушного” света, была для нас очень важна, т.к. мы отлично понимали, что мгновенная концентрация внимания зрителей на действии одной сцены (площадки) могла быть достигнута лишь путем полного и мгновенного выключения света на другой. Спектакль вполне оправдал наш расчет и можно объяснить лишь недоразумением, что один из критиков не разделил нашу “апперцепционную” точку зрения, подсказываемую психологией театрального зрителя»<sup>604</sup>.

В первых мистериях действие организовывалось по принципу последовательного монтажа между эпизодами (например, I Интернационал, II Интернационал, III Интернационал) и параллельного — внутри эпизода (одновременный показ двух планов — угнетателей и угнетенных). Во «Взятии» все соединялось по принципу параллельного монтажа между эпизодами и последовательного — внутри сюжетных линий. Евреинов поначалу словно показывал два отдельных спектакля. Параллельный монтаж осуществлялся переключением света, позволяющим совершать переход от сцены к сцене. Это пробуждало внимание зрителей. Они следили за развитием сюжета на двух площадках и сами домысливали, сопоставляли, активно реагировали на про-

---

<sup>603</sup> Пиотровский А. И. Петербургские празднества // Зеленая птичка: Альманах. Пг.: Петрополис, 1922. С. 160.

<sup>604</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание. Л. 9.

исходящие события. Финальная картина замысла складывалась только в их фантазии. Как писал Евреинов, «такое вовлечение в действие зрителей — величайшее достижение сценического искусства»<sup>605</sup>.

Раздвоенность первой части представления была подчеркнута и в декорационном решении Анненкова. Многоуровневые конструкции, разделенные мостом, симметрично отражались и повторяли друг друга. Одинаковым было расположение двух нижних лестниц у сцен, обрамленных парапетами и трибунами. Повторялись пологие широкие просцениумы для действия массового героя и возвышенности для лидеров каждой из площадок. Арка моста, возведенного перед аркой Генерального штаба, органично повторяла контуры исторического прототипа, не нарушая эстетической целостности декорации. Здесь воплотились футуристические идеи театрального художника о ритме. Трубы «красной» площадки перекликались с колоннами зала «белой», трапециевидные стены — с прямоугольными, полусферы завершали высотность строений и сводили ее к минимуму в конце площадок. Сценографическое решение массового зрелища не терялось в масштабах площади и архитектуры Росси, а было согласовано с ними.

Режиссеры использовали топографические параметры пространства: за аркой Главного штаба и декорационным мостом скрывались военные автомобили, на Певческом мосту и Миллионной улице были готовы к выступлению войсковые части, со стороны Адмиралтейства — моряки. В кульминации все эти силы ринулись в «наступление». В центре действия оказалась многотысячная масса зрителей, со всех сторон окруженная милитаризованными группами. Подлинные выстрелы, сирены, вспышки — все это способствовало эффекту погружения.

Кульминация зрелища — сцена «Атаки Зимнего» — это зримое воплощение еврейновской концепции «театрализации жизни». В подлинном историческом пространстве изначально нехудожественные фрагменты (военный маневр, атака внутри дворца, несмолкаемая пальба «Авроры») стали неотъ-

---

<sup>605</sup> Евреинов Н. Н. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5.

емлемой частью монументального зрелища. В этом соединении, задуманном режиссером и тщательно воплощенном группой «коллективного автора», для создателей навсегда «перевернулась страница»<sup>606</sup> истории отечественного театра. Центральным событием революционной истории стало взятие Зимнего дворца, подобно взятию Бастилии во французской.

Спустя некоторое время «Взятие» было показано в Армавире: «первая советская гостиница изображала Зимний. Внутри ее заседало Временное правительство»<sup>607</sup>. Подобное же представление было показано и в Николаеве, где «Зимним» уже являлся Музей Верещагина. Подражания петроградской постановке вспыхивали во многих городах еще долгое время. Но таких масштабных инсценировок, воссоздающих революцию, больше не устраивали. По оценке Ю. Грачевой, «власть, увидев отлично отрепетированную революцию, по-видимому, осознала, что при случае народ запросто мог ее повторить, уже по отношению к ней самой, и решила подобного не допускать»<sup>608</sup>. Бесследно исчезали документы об этом периоде, переписывались учебники, из истории театра вычеркивались имена теоретиков и практиков, стоявших у истоков этого театрального искусства. Настолько поразительным и многогранным был театральный эффект развернувшейся повторно революции на площади Урицкого, что споры о ней не утихают и до сегодняшнего дня. Пристальное внимание исследователей сосредоточено вокруг феномена «Взятия»: К. Кларк называет это «ритуальным воспроизведением трансгрессии»<sup>609</sup>, И. М. Чубаров считает постановку «прообразом современных политических пиар-технологий и предтечей художественных перформансов 1960–1990-х гг.»<sup>610</sup>, В. И. Максимов говорит о «Взятии» как о мистериальном дей-

---

<sup>606</sup> Евреинов Н. Н. Воспоминание [Машинопись]. Л. 2.

<sup>607</sup> Цехновицер О. В. Празднества революции. Л.: Прибой, 1931. С. 28–29.

<sup>608</sup> Грачева Ю. Главный советский миф, или «Взятие Зимнего дворца» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.togdazine.ru/project/winterfell/> (дата обращения: 01.05.2021).

<sup>609</sup> Кларк К. Петербург — горнило культурной революции. С. 199.

<sup>610</sup> Чубаров И. М. Взятие Зимнего дворца II // Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: ВШЭ, 2016. С. 88.

стве в античном понимании<sup>611</sup>, развернувшемся в первой четверти XX века. «Взятие Зимнего» — это не только завершение цикла революционных массовых зрелищ 1919–1920 годов и финал петроградской трилогии, но и этап инициации режиссера-постановщика театрализованных форм.

Возросший масштаб представлений 1920 года требовал от организаторов увеличения штаба режиссеров и их распределения по разным сферам проектирования спектакля. Во главе каждого цеха (сценарно-режиссерский, декорационный, музыкальный, монтировочный, связи) стоял ответственный за свое направление руководитель, подчиняющийся главному режиссеру. Для того чтобы привести в движение тысячный механизм массового представления, режиссерский пункт был вынесен за пределы главной сцены (ростральная колонна, Александрийский столп), откуда открывался обзор на все площадки.

На начальном этапе замысел представления обсуждался на высочайшем уровне с учетом «государственного заказа». Режиссерам объясняли значение будущего представления, основные идеи, которые должны быть донесены до зрителей. Сначала определялся исторический период, затем утверждались сценическое пространство и силы, участвующие в сводном театрализованном представлении.

Второй этап — написание сценария. Режиссеры определяли стиль представления, выявляли ход действия, благодаря которому можно будет показать определенный исторический период и театрализовать ключевые моменты (сюжет). Сценарии тщательно прорабатывались, в последнем примере для более детальной проработки сюжетных линий внутри группы коллективного автора было осуществлено деление на четыре подгруппы (по соответствующим площадкам). Для удобства всех цехов режиссерская экспозиция оформлялась в виде монтажного листа — параллельного описания действий всех участвующих групп с учетом музыкального оформления, декорационно-

---

<sup>611</sup> Максимов В. И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения. СПб.: РИИИ, 2012. С. 33–39.

го решения и пиротехнических эффектов.

Третий этап — репетиционный. Масштаб проектируемого представления требовал выделения фигуры главного режиссера, решающего основные художественные и технические вопросы. Его помощники — режиссеры конкретных площадок или эпизодов — осуществляли непосредственную постановку своих сцен, в то время как главный режиссер, помимо общего художественного руководства контролировал ход репетиций, изготовление реквизита и декораций, решал технические вопросы с цехами, вел разъяснительные беседы с участвующими группами, публиковал в газетах либретто и информационные заметки о готовящемся зрелище. После того как помощники режиссера полностью поставили свои фрагменты, за репетиции принимался главный режиссер, который объединял эти пока еще разрозненные эпизоды в целостную структуру с учетом добавляющихся музыкального и светового оформлений, строящихся декораций и партитуры спецэффектов. Такой подход в распределении обязанностей между членами режиссерско-постановочной группы, предложенный в 1920 году, и по сегодняшний день позволяет в кратчайшие сроки создавать масштабные представления.

Четвертый и финальный этап — воплощение. Как уже говорилось, именно в руках главного режиссера, подобно дирижеру, сосредотачивалась власть над всеми «инструментами» массового зрелища: многочисленными актерами, группами войск, сводными оркестрами, техниками по свету, монтировщиками сцены, комендантом Петропавловской крепости, капитанами кораблей, пилотами аэростатов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование, посвященное петроградским революционным зрелищам 1919–1920 годов, показало, что в это время шел процесс становления режиссуры массовых представлений. Как говорил Н. Н. Евреинов, «судьбе угодно было, чтобы у нас, в Советской России, была разрешена задача массовой театральной постановки на открытом воздухе в масштабе, о котором могли только мечтать в Париже 14 июля 1790 г. на Празднике Федерации»<sup>612</sup>. Но особенность созданного советского театрализованного представления заключалась не только в масштабности. Если в «Марсельезе» Ф. Жемье 11 ноября 1920 года действие носило символично-аллегорический характер и сосредотачивалось вокруг статичных ритуалов возложения цветов, коллективной клятвы, минуты молчания, пения гимна, то во «Взятии Зимнего дворца», завершившем цикл массовых представлений 1919–1920 годов, был явлен пример динамичного театрализованного действия, метод воплощения которого соответствовал современному пониманию режиссерского театра в России. Формирование целостной структуры представления, наличие самобытного режиссерского метода подтверждает и научный интерес представителей ленинградской школы театроведения, обратившихся к изучению этого художественного явления.

Первым этапом формирования народного революционного зрелища явились празднества эпохи Великой французской революции (1790–1794). С появлением фигуры «главнокомандующего», выполняющего функции и автора сценария, и главного художника-оформителя, и постановщика, выразительные возможности разных искусств (живописи, скульптуры, музыки и архитектуры) начинают подчиняться единой воле, общему замыслу спектакля.

Вторым этапом в развитии постановочного метода становится деятельность Театрально-драматургической мастерской Красной Армии (1919–

---

<sup>612</sup> Евреинов Н. Н. «Взятие Зимнего дворца»: воспоминание об инсценировке в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 1–2.

1920). Режиссеры-педагоги уделяли существенное внимание подбору исторических фактов для сценария, включению документов, лозунгов и призывов. Зародившаяся в красноармейских казармах инициатива Виноградова — создать монументальный театр героического действия — вылилась в первые постановочные опыты Мастерской, обратившие на себя внимание ведущих деятелей искусства этого периода.

При непосредственном участии В. Э. Мейерхольда формируется ряд постановочных принципов именно советского монументального зрелища, в основе которого лежит инсценирование памятного исторического события из нового «Красного календаря». Принципы условного театра и импровизации, прием гротеска в актерской игре, преобладание пластических средств выразительности — все это сказалось на методе постановщика театрализованных представлений. Именно через импровизацию, через пластику и движение актеры приходили к возгласу или реплике, которые составляли драматический диалог.

Литературной основой представления стал сценарий, состоящий из эпизодов, последовательно раскрывающих действие. Предметом изображения — судьба не отдельного героя, а целого события, актуального в этот период социально-политического слома. Поначалу в замкнутом пространстве, а затем и под открытым небом Виноградову удалось определить первые постановочные принципы устройства монументальных представлений: обобщенность массового героя, согласованность всех элементов действия, разрушение «четвертой стены» и прямое общение со зрителем. Благодаря историку М. Я. Аплетину и его представлению «Кровавое Воскресенье» можно назвать точную дату включения подлинного письменного документа в структуру сценического произведения, тем самым установить истоки документального театра в России. Помимо агитационно-идеологических задач, которые тогда не осознавались постановщиками, перед режиссерами возникала проблема творческая — сопряжение документального и игрового материала для создания целостного художественного образа революционного спектакля. Эта за-

дача, поставленная и решенная в январе 1920 года, станет основной для советских и российских постановщиков массовых представлений.

Третьим и заключительным этапом становления режиссуры массовых действий является петроградская трилогия (1920) постановщиков Ю. П. Анненкова, К. А. Марджанова и Н. Н. Евреинова, развернувшаяся на Биржевой и Дворцовой площадях. Цикл масштабных представлений продемонстрировал процесс профессионализации этого театрального явления. Предложенные идеи «ритмизации театра», «электрификации театра» и «театрализации жизни» нашли отражение в режиссерском методе. Закрепился и специфический вид режиссерской экспликации, фиксирующий все этапы сценического действия, траектории передвижения, музыкальную и световую партитуру, спецэффекты. В те годы был создан монтажный лист, без которого сегодня не обходится ни одно крупное театрализованное представление или шоу.

Найденная в эпоху русского авангарда художественная форма петроградского массового представления, с его агитационностью и плакатностью, стремлением к документализму получила дальнейшее распространение в советском зрелищном искусстве. Например, в спектаклях ТРАМ, в театрализованных представлениях 1922 года «Дума об Октябре», «Три дня», «Праздник Конституции» и «Десять лет» режиссеров Радлова, Пиотровского и Петрова (1927) и в кинематографе<sup>613</sup>. Впоследствии революционная повестка из созданной в Петрограде формы массового зрелища изымалась и подменялась уже советской летописью (юбилеи государственных деятелей и городов, памятные даты истории), при этом сохранялись найденные тогда постановочные принципы. Само зрелище было переориентировано на прославление героев труда, великих деятелей страны и поставлено на службу идеологии (по этой причине, вероятно, и вышло из поля зрения искусствоведов). Вместо

---

<sup>613</sup> Влияние эстетики петроградских театрализованных представлений 1919–1920 годов прослеживается в массовых сценах кинофильмов, повествующих о революции: «Стачка» (1924), «Броненосец «Потёмкин» (1925), «Октябрь» (1927) С. М. Эйзенштейна и «Ленин в Октябре» (1937) М. И. Ромма.



теоретических исследований этих явлений предлагались инструктивные брошюры и методические пособия, объясняющие как работать с материалом и как создавать эти представления.

Только в 1960 году в связи с празднованием 50-летия Октябрьской революции в Москве была проведена двухдневная Всесоюзная лаборатория массовых праздников, которая должна была «наметить художественные формы будущих юбилейных представлений»<sup>614</sup>. Одним из главных организаторов Лаборатории был режиссер-постановщик театрализованных представлений Е. П. Гершуни. Как замечает Е. А. Слесарь, «Гершуни предлагал в качестве эстетической платформы для советской режиссуры массовых форм опыт театрализованных представлений Петрограда в 1920-е годы. Объясняя поворот к авангарду, Гершуни исходил из тех же особенностей народного театра, из которых исходили А. Гвоздев и А. Пиотровский — от городского пространства, которое и обуславливает содержание и форму массовых представлений»<sup>615</sup>. Это закономерное обращение к достижениям постановщиков революционного Петрограда позволило вновь переосмыслить значение массового зрелища в жизни страны в 1960-е гг. и с новыми силами приступить к разработке теории советского театрализованного представления. Так, после серии успешных юбилейных торжеств, в 1970-х гг. в стране начинают открываться кафедры театрализованных представлений и праздников, которые и сегодня осуществляют подготовку специалистов в области режиссуры массовых форм театра. В теоретических работах, составляющих методическую базу кафедр, названы параметры, характеризующие крупную зрелищную форму: масштабность выбора социально значимого события для его представления массовому зрителю; стремление использовать выразительные возможности архитектуры и городского пространства в художественном смысле; монументальность и образность декораций; синтез различных видов искусств и

---

<sup>614</sup> Slesar E. «Aurora Festival» Water Fairy Play (1967): Structure and System of Images // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSE 2020). Paris: Atlantis Press, 2020. P. 79.

<sup>615</sup> Ibid.

новейших технических эффектов; соединение документального и художественного материала; условность сценического языка театрализованного представления; активизация зрителя; монтажная структура; наличие аллегорических персонажей; отсутствие психологизма в игре актеров; принцип резких контрастов (в сценографии, актерской игре, музыкальном и световом решении); использование иносказательных средств выразительности (метафора, аллегория, символ); геометричность мизансцен и расположения участвующих групп<sup>616</sup>.

Эти принципы, представленные в списке, как можно заметить, характеризуют и петроградский период революционных массовых зрелищ 1919–1920 годов, что подтверждает гипотезу о начале становления режиссерского метода в этот период и его влиянии на советское зрелищное искусство.

Сегодня сменилась идеология, изменился сам праздничный календарь, многократно возросли возможности и роль технических средств в телевидении, радио, интернет-пространстве, но осталась потребность в массовых праздниках и театрализованных представлениях. Во всем мире наблюдается интерес и развитие зрелищных искусств в содружестве с техническим прогрессом, что закономерно ведет к необходимости обновления режиссерского языка театрализованных представлений. Это предполагает не только поиск нового (изучение квестовых форм, иммерсивного театра, перформативных практик), но и изучение зарубежного и отечественного опыта разных эпох (от античного театра до французских революционных действ, от средневековых карнавалов и религиозных шествий до городских народных гуляний). В наши дни востребованы те наработки, которые были найдены, опробованы и внедрены петроградскими режиссерами. Как и в 1919–1920 годы, сегодня чрезвычайно актуальны вопросы роли зрителя в представлении, его вовлечения

---

<sup>616</sup> См.: Аль Д. Н. Основы драматургии: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКИ, 2011. 280 с.; Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. СПб.: Нестор-История, 2017. 88 с.; Силин А. Д. Театр выходит на площадь. М.: ВНИЦТИКПР, 1991. 177 с.; Генкин Д. М. Массовые праздники. М.: Просвещение, 1975. 140 с.; Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. 288 с. и др.

в действо, характер художественного оформления городского пространства, механизм работы режиссерско-постановочной группы. Продвижение в этих вопросах возможно только при всестороннем изучении опыта прошлого, учета удачных экспериментов в России и за ее пределами.

## Список литературы

1. *Аль, Д. Н.* Основы драматургии : учебное пособие / Д. Н. Аль ; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. — 5-е изд. — СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2011. — 280 с.
2. *Аниконова, Т. Г.* Театрализованное представление в контексте культуры // Наука. Искусство. Культура. — 2017. — № 2 (14). — С. 17–21.
3. *Аникст, А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. — М.: Наука, 1967. — 455 с.
4. *Анненков, Ю. П.* Дневник моих встреч: цикл трагедий / Юрий Анненков ; под общ. ред. Ренэ Герра. — М.: Вагриус, 2005. — 732 с.
5. *Анненков, Ю. П.* Повесть о пустяках / Юрий Анненков (Б. Темирязов). — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. — 576 с.
6. *Аристотель.* Поэтика. Риторика / Аристотель ; под ред. Ф. А. Петровского; пер. с греч. В. Г. Аппельрота. — М.: Лабиринт, 2000. — 225 с.
7. *Аристофан.* Комедии. Фрагменты / Аристофан ; пер. Адр. Пиотровского. — М.: Ладомир; Наука, 2008. — 1033 с.
8. *Аронова, А. А.* Триумф Минервы: военные праздники в России (1730–1770) // Искусствознание. — 2018. — № 4. — С. 96–133.
9. *Арский, П. А.* Освобожденный труд : Инсценировка в 3 картинах / П. Арский. — Архангельск : Полит. просвет. управл. Белом. воен. округа, 1920. — 10 с.
10. *Асмус, В. Ф.* Жан-Жак Руссо / В. Ф. Асмус. — М.: Знание, 1962. — 48 с.
11. *Богатырев, П. Г.* Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — 544 с.
12. *Борецкий-Бергфельд, Н. П.* Политическая роль французского театра во время революции 1789 года // Современный мир. — 1907. — № 5. — С. 249–264.
13. *Булгаков, А. С., Данилов, С. С.* Государственный Агитационный театр в Ленинграде. 1918–1930 / А. С. Булгаков, С. С. Данилов. — М.; Л.: Academia, 1931. — 196 с.
14. *Вагнер, Р.* Избранные работы / Вагнер Рихард ; сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. — М.: Искусство, 1978. — 695 с.
15. *Вагнер, Р.* Искусство и революция / Рихард Вагнер ; пер. с нем. И. М. Эллена. — СПб.: Горизонт, 1906. — 36 с.
16. *Вершковский, Э. В.* Режиссура театрализованных представлений / Э. В. Вершковский. — СПб.: Нестор-История, 2017. — 84 с.
17. *Виноградов-Мамонт, Н. Г.* Красноармейское чудо : Повесть о театрально-

драматургической мастерской Красной Армии / Н. Г. Виноградов-Мамонт. — Л.: Искусство, 1972. — 130 с.

18. *Волков, Н. Д.* Театральные вечера / Н. Д. Волков ; послесл. А. В. Солодовникова. — М.: Искусство, 1966. — 478 с.

19. *Володарская, Е. Д.* Массовые празднества // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. — Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1968. — С. 262–276.

20. *Вольтер.* Эстетика : статьи, письма, предисл. и рассуждения / Вольтер ; сост., вступ. ст. и коммент. В. Я. Бухмутского ; пер. Л. Зониной и Н. Наумова. — М.: Искусство, 1974. — 390 с.

21. *Вострышев, М. И.* Московские обыватели / М. И. Вострышев. — М.: Молодая гвардия, 2003. — 475 с.

22. О театре. Временник отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств : сборник статей. — Л.: Academia, 1926. — Вып. I. — 152 с.

23. Всероссийская конференция пролетарских культурно-просветительских организаций, 15–20 сентября 1918 г. / Под. ред. П. И. Лебедева-Полянского. — М.: Пролетарская культура, 1918. — 128 с.

24. *Гайдебуров, П. П.* В защиту театра // Записки Передвижного Общедоступного театра. — 1919. — № 18. — С. 3–4.

25. *Гвоздев, А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий / А. А. Гвоздев. — 2-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. — 413 с.

26. *Гвоздев, А. А.* Из истории театра и драмы / А. А. Гвоздев. — Пг.: Academia, 1923. — 102 с.

27. *Гвоздев, А. А.* Театральная критика : сборник / А. А. Гвоздев ; сост. и примеч. Н. А. Таршис. — Л.: Искусство, 1987. — 277 с.

28. *Герман, М.* Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / М. Герман ; пер. с нем.; под. ред. И. А. Некрасовой. — СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. — 584 с.

29. *Герман, М. Ю.* Давид / М. Ю. Герман. — М.: Молодая гвардия, 1964. — 301 с.

30. *Гидони, Г. И.* Звезда коммуны : пьеса в 3 д. / Григорий Гидони. — Пг.: Политич. отд. 7-й армии, 1920. — 18 с.

31. *Горбунова, А. С.* Сближение сцены и зала в спектаклях М. Рейнхардта 1910–1911 годов // Театрон. Научный альманах. — 2017. — № 1 (19). — С. 36–44.

32. Государство российское : власть и общество : С древнейших времен до наших дней : Сб. док. / Под ред. Ю. С. Кукушкина. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. — 526 с.

33. *Грачева, Ю.* Главный советский миф, или «Взятие Зимнего дворца» / Ю. Грачева // Проект «Тогда» [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.togdazine.ru/project/winterfell/> (дата обращения: 01.05.2021).
34. *Гугушвили, Э. Н.* Котэ Марджанишвили / Э. Н. Гугушвили. — М.: Искусство, 1979. — 399 с.
35. *Гущин, А. С.* Изо-искусство в массовых празднествах и демонстрациях / А. С. Гущин. — М.: Худож. изд. акц. о-во АХР, 1930. — 76 с
36. *Гущин, А. С.* Оформление массовых празднеств за 15 лет диктатуры пролетариата : фото-альбом / А. С. Гущин. — М.; Л.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1932. — 82 с.
37. *Давид, Ж.-Л.* Речи и письма живописца Луи Давида / Ж.-Л. Давид ; пер. с фр. Б. Денике. — М.; Л.: Изогиз, 1933. — 277 с.
38. *Дейч, А. И.* Голос памяти : Театральные впечатления и встречи / А. И. Дейч. — М.: Искусство, 1966. — 375 с.
39. *Державин, К. Н.* Масса как таковая : (по поводу инсценировки «Взятие Зимнего дворца») // Жизнь искусства. — 1920. — 12 нояб. (№ 607). — С. 2.
40. *Державин, К. Н.* Театр французской революции / Константин Державин. — М.: ГИХЛ, 1932. — 318 с.
41. *Державин, К. Н.* Чудо (к постановке «Взятия Зимнего дворца») // Изв. Петрогр. совета рабочих и красноарм. депутатов. — 1920. — 9 нояб. (№ 251). — С. 1.
42. *Джурова, Т. С.* «Взятие Зимнего дворца» : реконструкция или театрализация действительности? // Николай Евреинов : к 130-летию со дня рождения : (материалы науч. конф.). — СПб.: РИИИ, 2012. — С. 40–50.
43. *Джурова, Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова / Т. С. Джурова. — СПб.: СПбГАТИ, 2010. — 158 с.
44. *Дидро, Д.* Театр и драматургия : Собрание сочинений : В 10 т. / Д. Дидро ; пер. Р. И. Линцер. — М.; Л.: Academia, 1936. — Т. 5. — 656 с.
45. *Дмитриев, Ю. А.* Михаил Лентовский. — М.: Искусство, 1978. — 304 с.
46. *Евреинов, Н. Н.* Демон театральности / Н. Н. Евреинов ; сост., общ. ред. И комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. — М.; СПб.: Летний сад, 2002. — 535 с.
47. *Евреинов, Н. Н.* Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века / Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. — М.: ГИТИС, 1996. — С. 14-41.
48. *Евреинов, Н. Н.* Театральные инвенции / Н. Н. Евреинов. — М.: Время, 1922. — 14 с.
49. *Ж.-Ж. Руссо* : pro et contra : антология / Ж.-Ж. Руссо ; сост. и вступ. ст.

- А. А. Златопольской. — СПб.: РХГА, 2005. — 832 с.
50. *Жемье, Ф.* Театр : Беседы, собранные Полем Гзеллем / Ф. Жемье ; пер. с фр., вступ. статья, и коммент. А. Г. Гулиева. — М.: Искусство, 1958. — 250 с.
51. Задачи и методы изучения искусств: Сборник ГИИИ. — Пг.: Academia, 1924. — 239 с.
52. *Занин, С. В.* Общественный идеал Жан-Жака Руссо и французское просвещение XVIII века / С. В. Занин. — СПб.: Издательский дом «Мирь», 2007. — 535 с.
53. Зеленая птичка : Альманах / Под ред. Я. Н. Блоха, А. А. Гвоздева, М. А. Кузмина. — Пг.: Петрополис, 1922. — 251 с.
54. *Зиновьев, Г. Е.* Наш меч // Петроградская правда. — 1920. — № 41. — С. 1.
55. *Золотницкий, Д. И.* Будни и праздники театрального Октября / Д. И. Золотницкий. — Л.: Искусство, 1978. — 255 с.
56. *Золотницкий, Д. И.* Закат театрального Октября / Д. И. Золотницкий. — СПб.: РИИИ, 2006. — 464 с.
57. *Золотницкий, Д. И.* Зори театрального Октября / Д. И. Золотницкий. — Л.: Искусство, 1976. — 392 с.
58. *Золотницкий, Д. И.* Сергей Радлов: режиссура судьбы / Д. И. Золотницкий. — СПб.: РИИИ, 1999. — 346 с.
59. *Золотухин, В. В.* Сегодня мы импровизируем: метод Н. Ф. Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности // Шаги. Журнал школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС. — 2019. — Т. 5. — №4. — С. 22–35.
60. *Иванов Вяч.* Множество и личность в действе // Вестник театра. — 1920. — № 62. — С. 5.
61. *Иванов, В. И.* Собрание сочинений: в IV т. / В. И. Иванов ; под ред. Д. В. Иванова и Д. Дешарт. — Брюссель, 1974. — Т. 2. — 852 с.
62. Имена. События. Школы : Страницы художественной жизни 1920-х годов. — Вып. 1. — СПб.: РИИИ, 2007. — 202 с.
63. Искусство коммуны / Гл. ред. Н. Н. Пунин. — Пг.: Изд. Отд. Изобразит. искусств Комиссариата нар. Просвещения, 1918. — № 1. — С. 1–4.
64. История в Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера / Пер. Н. В. Ревуненковой ; под общ. ред. А. Д. Люблинской. — Л.: Наука, 1978. — 311 с.
65. История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Мокульского. — М.: Искусство. Т. 3. — 1963. — 688 с.; Т. 5. — 1970. — 639 с.; Т. 7. — 1985. — 535 с.
66. История зарубежной литературы : Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век : учебник / Под ред. Л. И. Гительмана. — СПб.: СПбГАТИ, 2011. — 622 с.

67. История советского театра: очерки развития / История советского театра ; Гл. ред. В. Е. Рафалович. — Л.: ГИХЛ, 1933. — Т. 1. — 403 с.
68. Как всегда — об авангарде : Антология французского театрального авангарда / Сост. и вступ. ст. пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. — М.: ТПФ «Союзтеатр», ГИТИС, 1992. — 288 с.
69. *Калитина, Н. Н.* О празднествах эпохи Великой Французской революции // От старого порядка к революции. Межвузовский сборник под ред. проф. В. Г. Ревуненкова. — Л.: ЛГУ, 1988. — 175 с.
70. *Калошина, Г. Е.* Философско-символические аспекты драматургии мифологического театра Вагнера // Южно-российский музыкальный альманах. — 2018. — № 3. — С. 32–37.
71. *Кассирер, Э.* Философия Просвещения / Э. Кассирер ; пер. с нем. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 400 с.
72. *Керженцев, П. М.* К новой культуре / П. М. Керженцев. — Пг.: Гос. изд-во, 1921. — 91 с.
73. *Керженцев, П. М.* Культура и советская власть / П. М. Керженцев. — М.: ВЦИК, 1919. — 36 с.
74. *Керженцев, П. М.* Революция и театр / П. М. Керженцев. — М.: Денница, 1918. — 63 с.
75. *Керженцев, П. М.* Творческий театр / П. М. Керженцев. — М.; Пг.: ГИЗ, 1923. — 234 с.
76. *Кислицына, А. Н.* Массовые праздники в Петрограде 1917–1922 гг. : история организации и проведения. — СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2013. — 176 с.
77. *Кларк, К.* Петербург, горнило культурной революции / Катерина Кларк ; пер. с англ. В. Макарова. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 484 с.
78. *Козакевич, С.* В масштабах открытого неба // Жизнь искусства. — 1920. — № 600–601. — С. 1.
79. *Крусанов, А. В.* Русский авангард, 1907–1932 : исторический обзор : в 3 т. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — Т. 1. — Кн. 2: Боевое десятилетие. — 1098 с.
80. *Куделли, П.* Первомайская мистерия // Петроградская правда. — 1920. — № 97. — С. 2.
81. *Кузнецова, А. Д., Щукин, Ю. П., Магидсон, А. С.* Оформление города в дни революционных празднеств. — М., Л.: ИЗОГИЗ, 1932. — 140 с.
82. *Кумукова, Д. Д.* Музыкально-синтетическая концепция театра конца XIX — начала XX веков и театр М. И. Цветаевой : дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Кумукова Джами-



ля Дмитриевна; Рос. ин-т ист. искусств. — СПб., 2001. — 243 с.

83. *Латышев, В. В.* Очерк греческих древностей : В 2 т. Богослужбные и сценические древности. Т. 2. — СПб., 1899. — С. 208–225.

84. *Левинский, В. Я.* «Свободный театр» Котэ Марджанишвили // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2012. — № 2. — С. 42–77.

85. *Лиманова, С. А.* «Так сказал красный май» : организация столичных торжеств под лозунгами Коминтерна» / Российское историческое общество. Цех историков. — Режим доступа: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/monographic/tak-skazal-krasnyj-maj-organizatsiya-stolichnykh-torzhestv-pod-lozungami-kominterna.html> (дата доступа: 01.10.2020).

86. *Лимонов, Ю. А.* Празднества Великой французской революции в 1789–1793 гг. и массовые праздники Советской России в 1917–1920 // Великая французская революция и Россия : Альманах. — М.: Прогресс, 1989. — С. 390–426.

87. *Луначарский, А. В.* О массовых празднествах, эстраде, цирке / А. В. Луначарский. — М.: Искусство, 1981. — 424 с.

88. *Луначарский, А. В.* Из письма к Н. Г. Виноградову 1919 г. // Литературное наследство. — 1970. — Т. 82. — С. 383.

89. *Луначарский, А. В.* О народных празднествах // Вестник театра. — 1920. — № 62. — С. 4–5.

90. Любительское художественное творчество в России XX века : словарь. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 496 с.

91. *Мазаев, А. И.* Праздник как социально-художественное явление : Опыт историко-теоретического исследования / А. И. Мазаев. — М.: Наука. 1978. — 392 с.

92. *Максимов, В. И.* «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // Николай Евреинов : к 130-летию со дня рождения : материалы науч. конф. — СПб.: РИИИ. 2012. — С. 33–40.

93. *Максимов, В. И.* «Ленинградская школа» и современное театроведение / Театрология. Второе столетие // Интернет-проект [Электронный ресурс]. — URL: <https://vk.com/@teatrologia-leningradskaya-shkola-i-sovremennoe-teatrovedenie> (дата обращения: 08.08.2019).

94. Мария Федоровна Андреева : Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой / Сост., ст. и коммент. А. П. Григорьевой и С. В. Щириной. — М.: Искусство, 1961. — 798 с.

95. *Марков, О. И.* Театрализованные представления и театральные постановки: границы размежевания // Культурная жизнь Юга России. — 2017. — № 1 (64). — С. 23–25.

96. Массовые празднества : Сборник Ком. социол. изучения искусств / Гос. ин-т истории искусств ; предисл.: Н. Извеков. — Л.: Academia, 1926. — 204 с.
97. *Матвеева-Леман, А. А.* Праздник верховного существа 20 прериала II-го г. — 8 июня 1794 г. // Исторические обозрение. — 1911. — Т. 16. — С. 24–86.
98. *Маяковский, В. В.* Мистерия-буфф (Второй вариант) / В. В. Маяковский. Сочинения : в 2 т. — М.: Правда, 1988. — Т. 2. — 767 с.
99. *Мейерхольд, В. Э.* Лекции : 1918–1919 / В. Э. Мейерхольд. — М.: ОГИ, 2000. — 279 с.
100. *Мейерхольд, В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы / В. Э. Мейерхольд ; ком. А. В. Февральского : в 2 ч. — М.: Искусство, 1968. — Ч. 1. — 350 с., Ч. 2. — 643 с.
101. *Меньшиков, Л. А.* Пограничные коды интермедиальных практик в искусстве неоавангарда / Л. А. Меньшиков // Международный журнал исследований культуры. — 2019. — № 2 (35). — С. 159–171.
102. *Меньшиков, Л. А.* Интермедиальные практики в теории акционистского искусства / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 6 (65). — С. 115–129.
103. *Меньшиков, Л. А.* История культуры как «вечное возвращение» стиля / Л. А. Меньшиков // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. — 2006. — № 2. — С. 115–126.
104. *Миронова, В. М.* ТРАМ : Агитационный молодежный театр 1920–1930-х годов / В. М. Миронова. — Л.: Искусство, 1977. — 127 с.
105. *Михайлов, Я. М.* Великая французская революция и церковь : в 2 т. / Я. М. Михайлов. — М.: Атеист, 1931. — Т. 2. — 274 с.
106. *Мовшенсон, А. Г.* Несколько мыслей о декорациях и художниках : Б. А. Альмединген и В. А. Щуко // Жизнь искусства. — 1920. — № 541. — С. 1.
107. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Рождение трагедии ; сост. и общ. редакция А. А. Россиуса ; пер. с нем. А. Михайлова. — М.: Ad Marginem, 2001. — 736 с.
108. *Некрылова, А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища : конец XVIII — начало XX века / А. Ф. Некрылова. — Л.: Искусство, 1988. — 213 с.
109. *Некрылова, А. Ф.* Соборность и зрелища : петроградские театрализованные представления 1920-х годов // Загадки модернизма : Вячеслав Иванов. Viacheslav Ivanov : the Enigma of Modernism (Материалы XI Международной конференции “Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism”, The Hebrew University of Jerusalem. May 5 — 6, 2019) / Отв. ред. Н. Сегал-Рудник. — М.: Водолей, 2021. — С. 659–686.

110. *Немиро, О. В.* В город пришел праздник : Из истории художественного оформления советских массовых праздников / О. В. Немиро. — Л.: Аврора, 1973. — 108 с.
111. *Немиро, О. В.* Праздничный город : Искусство оформления праздников : История и современность / О. В. Немиро. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 230 с.
112. *Никулин, Л.* 8-го ноября 1920 года // Боевая правда. — 1920. — № 245. — С. 1.
113. О театре. Сборник статей / Временник отдела истории и теории театра. — Л.: Academia, 1926. — 151 с.
114. *Образцова, А. Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков / А. Г. Образцова. — М.: Наука, 1984. — 332 с.
115. *Овэс, Л. С.* Пластические искусства и театр. Конструктивизм и его воплощение на сцене ТИМа // Взаимосвязи : Театр в контексте культуры : сборник научных трудов. — Л.: Всерос. НИИ искусствознания, 1991. — С. 99–125.
116. *Огюстен, К., Насс, Л.* Революционный невроз : события Великой французской революции / К. Огюстен, Л. Насс ; пер. с фр. Д. Ф. Коморского. — СПб.: Изд-во Д. Ф. Коморского, 1906. — 300 с.
117. *Озуф, М.* Революционный праздник : 1789–1799 / М. Озуф ; пер. с фр. Е. Э. Ляминой. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 416 с.
118. *Олар, А.* Культ Разума и культ Верховного Существа во время французской революции / А. Олар. — М.: Сеятель, 1925. — 235 с.
119. *Ольбрахт, И.* Путешествие за познанием. Страна Советов 1920 год / И. Ольбрахт ; пер. с чеш. О. Малевича. — М.: Мысль, 1967. — 190 с.
120. Организация «дня 9 января» // Петроградская правда. — 1920. — № 9. — С. 2.
121. От слов к телу : сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна / Сост. А. Лавров, А. Осповат, Р. Тименчик. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 477 с.
122. *Пави, П.* Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. — М.: Прогресс, 1991. — 490 с.
123. *Парнис, А. Е.* Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий» (Сцена «Царь и сын») // Литературное наследство. — М.: ИМЛИ РАН, 1987. — № 4. — Т. 92. — С. 666–684.
124. *Пельше, Р. А.* Нравы и искусство Французской революции / Р. А. Пельше. — Л.: Academia, 1930. — 163 с.
125. *Песочинский, Н.* Из чего возникает актерская игра [Электронный ресурс]. — URL: <http://ptj.spb.ru/archive/8/in-auditorium-8/izchego-voznikaet-aktyorskaya-igra/> (дата обращения: 09.08.2019).
126. Петербург и губерния : Историко-этнографические исследования / АН

СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — Л.: Наука, 1989. — 160 с.

127. Петербургские балаганы / Сост., вст. ст. и коммент. А. М. Конечного. — СПб.: Гиперион, 2000. — 256 с.

128. *Петров, Н. В.* 50 и 500 / Н. В. Петров. — М.: ВТО, 1960. — 555 с.

129. *Пиотровский, А. И.* Меч мира / А. И. Пиотровский. — Пг.: Полит. просвет. упр. Петрогр. воен. окр., 1921. — 31 с.

130. *Пиотровский, А. И.* Основы самодеятельного искусства // За советский театр! Сб. статей. — Л.: Academia, 1925. — С. 73.

131. *Пиотровский, А. И.* Парижская коммуна / А. И. Пиотровский. — Л.: Уч. тип. Ленингр. ин-т глухонем., 1924. — 15 с.

132. *Пиотровский, А. И.* Театральное наследие — исследования, театральная критика, драматургия : в 2 т. / А. И. Пиотровский ; сост. А. А. Теплов, науч. ред. А. Ю. Ряпосов. — СПб.: Балтийские сезоны, 2019. — Т. 1. — 1104 с.; Т. 2. — 1304 с.

133. *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания : в 3 т. / Плутарх. — М.: АН СССР, 1961. — Т. 1. — 507 с.

134. *Померанцева, А. В.* Календарь революционных праздников и великих годовщин / А. В. Померанцева. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. — 92 с.

135. Праздничный наряд Ленинграда : Из опыта художественно-политического оформления : Фотоальбом / Сост. и авторы текста Л. Н. Царев, Н. М. Быков. — Л.: Лениздат, 1981. — 120 с.

136. Празднование второй годовщины Красной Армии в Петрограде // Петроградская правда. — 1920. — № 41. — С. 2.

137. Премьеры БДТ : рецензии, документы, архивные материалы : коллективное исследование: в 8 т. / Сост. и отв. ред. А. Ю. Ряпосов ; РИИИ. — СПб.: Астерион, 2021. — Т. 1. — 216 с.

138. *Пушнова, Н. К.* Театр Французской революции / Н. К. Пушнова. — М.: Знание, 1989. — 53 с.

139. *Радлов, С. Э.* Статьи о театре / С. Э. Радлов. — Пг.: Мысль, 1923. — 96 с.

140. *Робеспьер, М.* Избранные произведения : в 3 т. / М. Робеспьер. — М.: Наука, 1965. — Т. 3. — 318 с.

141. *Роллан, Р.* Вопросы эстетики : Театр. Живопись. Литература / Р. Роллан // Роллан Р. Собрание сочинений : в 14 т. — М.: ГИХЛ, 1958. — Т. 14. — 832 с.

142. *Роллан, Р.* Народный театр / Р. Роллан ; пред. Вяч. Иванов. — Пг.; М.: Изд. ТЕО Наркомпроса, 1919. — 134 с.

143. *Роллан, Р.* Театр революции / Р. Роллан. — Л.: Гослитиздат, 1940. — 524 с.

144. *Рольф, М.* Советские массовые праздники / М. Рольф ; пер. с нем. В. Т. Алтуховой. — М.: РОССПЭН, 2009. — 438 с.
145. Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. — Л.; М.: Искусство, 1948. — 172 с.
146. *Руссо, Ж.-Ж.* Избранные сочинения : в 3 т. / Ж.-Ж. Руссо ; пер. с фр. Н. И. Немчиновой и А. А. Худадовой. — М.: ГИХЛ, 1961. — Т. 1. — 850 с.
147. *Руссо, Ж.-Ж.* Трактаты / Ж.-Ж. Руссо ; отв. ред. А. З. Манфред ; пер. с фр. А. Д. Хаютина. — М.: Наука, 1969. — 703 с.
148. *Руссо, Ж.-Ж.* Избранные сочинения : в 3 т. / Ж.-Ж. Руссо ; пер. с фр. — М.: Гослитиздат, 1961. — Т. 2. — 768 с.
149. *Рюмин, Е. Н.* Массовые празднества / Е. Н. Рюмин. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. — 79 с.
150. *Ряпосов, А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда : Драматургия мейерхольдовского спектакля : мысль, зритель, театральный монтаж / А. Ю. Ряпосов. — СПб.: РИИИ, 2004. — 287 с.
151. *Ряпосов, А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда : Режиссер и драматург : структура образа и драматургия спектакля / А. Ю. Ряпосов. — СПб., 2000. — 92 с.
152. *Силин, А. Д.* Театр выходит на площадь / А. Д. Силин. — М.: ВНИЦНТИКПР, 1991. — 177 с.
153. Советское-декоративное искусство : Агитационно-массовое искусство : Оформление празднеств : Материалы и документы : 1917–1932 : в 2 т. / Под ред. В. П. Толстого. — М.: Искусство, 1984. — Т. 1. — 290 с.
154. *Спиноза, Б.* Богословско-политический трактат / Б. Спиноза ; пер. с лат. М. М. Лопаткина, С. М. Роговика, Б. В. Чредина. — М.: Академический проект, 2015. — 486 с.
155. *Старикова, Л. М.* Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке : Историко-документированные очерки / Л. М. Старикова. — М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. — 584 с.
156. *Степанова, Г. А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова / Г. А. Степанова. — М.: ГИТИС, 2005. — 139 с.
157. *Струтинская, Е. И.* Искания художников театра : Петербург — Петроград — Ленинград : 1910–1920-е годы / Е. И. Струтинская. — М.: ГИИ, 1998. — 247 с.
158. *Тамашин, Л. Г.* Советская драматургия в годы гражданской войны / Л. Г. Тамашин. — М.: Искусство, 1961. — 292 с.
159. Театр // Красная газета. — 1920. — № 44. — С. 4.
160. Театральные термины и понятия : материалы к словарю : вып. 3 / Отв. ред.

В. М. Миронова ; сост. В. М. Миронова, И. Р. Скляревская, Н. А. Таршис. — СПб.: РИИИ, 2015. — 296 с.

161. *Титова, Г. В.* О Мейерхольде и других / Г. В. Титова. — СПб.: Изд-во РГИ-СИ, 2017. — 422 с.

162. *Титова, Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм / Г. В. Титова. — СПб.: СПбГАТИ, 1995. — 255 с.

163. *Тьерсо, Ж.* Песни и празднества французской революции / Ж. Тьерсо ; пер. с фр. К. Жихаревой ; под ред. А. С. Рабиновича. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1933. — 255 с.

164. *Февральский, А. В.* Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского / А. В. Февральский. — М.: Советский писатель, 1971. — 272 с.

165. *Фишер-Лихте, Э.* Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. с нем. Н. Кандинской. — М.: Play&Play, Канон, 2015. — 375 с.

166. *Фукс, Г.* Революция театра : История Мюнхенского Художественного театра / Г. Фукс ; пер. с нем.; ред. А. Л. Волынский. — СПб.: Грядущий день, 1911. — 287 с.

167. *Хазенклевер, В.* Люди // Современный Запад. — 1923. — № 4. — С. 25.

168. *Хайченко, Е. Г.* Великие романтические зрелища : Англ. мелодрама. Бурлеск. Экстраваганца. Пантомима / Е. Г. Хайченко. — М.: ГИТИС, 1996. — 150 с.

169. *Хренов, Н. А.* Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. — М.: Наука, 2006. — 646 с.

170. Хроника // Жизнь искусства. — 1919. — № 179. — С. 2.

171. *Цехновицер, О. В.* Демонстрация и карнавал. К десятой годовщине Октябрьской революции / О. В. Цехновицер. — Л.: Долой неграмотность, 1927. — 136 с.

172. *Цехновицер, О. В.* Празднества революции / О. В. Цехновицер. — Л.: ОГИЗ; Прибой, 1931. — 218 с.

173. *Чечетин, А. И.* История массовых народных празднеств и представлений / А. И. Чечетин. — М.: МГИК, 1976. — 117 с.

174. *Чубаров, И. М.* Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда / И. М. Чубаров. — М.: Высшая Школа Экономики» (ВШЭ), 2016. — 215 с.

175. *Шехнер, Р.* Теория перформанса / Р. Шехнер ; пер. с англ. А. Асланян. — М.: V-A-C Press, 2020. — 486 с.

176. *Шимановский, В. В.* У истоков // Жизнь искусства. — 1927. — № 36. — С. 2–3.

177. *Шкловский, В. Б.* О громком голосе // Жизнь искусства. — 1920. — № 446–447. — С. 2.

178. *Шлеев, В. В.* Революция и изобразительное искусство : Очерки. Статьи. Ис-

следования / В. В. Шлеев. — М.: Изобразительное искусство, 1987. — 336 с.

179. *Шмерал, Б.* Правда о Советской России // Советский театр : Документы и материалы : Русский советский театр : 1917–1921. — Л.: Искусство, 1968. — С. 265–266.

180. *Эйзенштейн, С. М.* Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн ; глав. ред. С. И. Юткевич. — М.: Искусство, 1968. — Т. 5. — С. 303–364.

181. *Эйзенштейн, С. М.* Монтаж аттракционов // Леф. — 1923. — № 3. — С. 70–75.

182. *Эмбер, А.* Луи Давид : живописец и член Конвента / А. Эмбер ; пер. с фр. Э. Б. Шлосберг. — Л.: Искусство, 1939. — 156 с.

183. Эстетика и теория искусства XX века : Хрестоматия / Сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. — М.: Прогресс-Традиция, 2008. — 688 с.

184. Эстетико-культурологические смыслы праздника : сборник статей памяти А. И. Мазаева / ГИИ ; отв. ред. И. В. Кондаков. — М.: ГИИ, 2009. — 458 с.

185. *Arns, I., Chubarov, I., Sasse, S.* The Storming of the Winter Palace / I. Arns, I. Chubarov, S. Sasse. — Zurich: Diaphanes, 2016. — 320 p.

186. *Bartie, A., Fleming, L., Freeman, M., Hulme, T., Hutton, A., Readman, P.* History taught in the pageant way: education and historical performance in twentieth-century Britain // History of Education. — 2018. — № 48. — P. 1–24.

187. *Bartie, A., Fleming, L., Freeman, M., Hutton, A., Readman P.* Restaging the Past : Historical Pageants, Culture and Society in Modern Britain / A. Bartie, L. Fleming, M. Freeman, A. Hutton, P. Readman. — London, University College London; UCL Press, 2020. — 326 p.

188. *Burwick, F.* 18 June 1815 : The Battle of Waterloo and the Literary Response // BRANCH [Электронный ресурс]. URL: [http://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=frederick-burwick-18-june-1815-the-battle-of-waterloo](http://www.branchcollective.org/?ps_articles=frederick-burwick-18-june-1815-the-battle-of-waterloo) (дата обращения: 10.02.2022).

189. *Dowd, L. D.* Pageant-master of the Republic Jacques-Louis David and the French Revolution / L. D. Dowd. — Nebraska: University of Nebraska, 1948. — 205 p.

190. *Durpat, A.* La Federation de 1790, fete patriotique de la Nation française // La Fete de la Federation by Pascal Dupuy. — Havre: Publications des universites de Rouen et du Havre, 2012. — 240 p.

191. *Lajer-Burcharth, E.* Necklines : The Art of Jacques-Louis David after Terror / E. Lajer-Burcharth. — London: Yale University Press, 1999. — 374 p.

192. *Leach, R.* Revolutionary Theatre / R. Leach. — London and New York: Routledge, 1994. — 228 p.

193. *Mackaye, P.* The Civic Theatre in relation to the redemption of leisure / P. Mackaye. — NY and London: Mitchell Kenner'ley, 1912. — 318 p.

194. *Mazeau, G.* La Révolution, les fêtes et leurs images, Images Revues / G. Mazeau

[Электронный ресурс]. URL.: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4390> (дата обращения: 10.01.2019).

195. *Murray, N.* Art for the Workers. Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917–1920 / N. Murray. — Leiden: Brill, 2018. — 303 p.

196. *Readman, P.* The Place of the Past in English Culture 1890–1914 // Past and Present. — 2005. — № 186. — P. 147–199.

197. *Reinhardt, M.* Shriften: Briefe, Reden, Ausätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Re giebüchern / M. Reinhardt. — Berlin, 1974. — S. 309–314.

198. *Roberts, W.* Jacques-Louis David, revolutionary artist : art, politics / W. Roberts. — London, 1989. — 250 p.

199. *Ryan, D. S.* Pageantitis : Frank Lascelles 1907 Oxford Historical Pageant, Visual Spectacle and Popular Memory // Visual Culture in Britain. — 2007. — № 8 (2). — P. 63–82.

200. *Slesar, E.* “Aurora Festival” Water Fairy Play (1967) : Structure and System of Images // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSE 2020). — Paris: Atlantis Press, 2020. — P. 79.

201. *Stevens, T. W., Mackaye, P.* The Book of Words of the Pageant and Masque of Saint Louis : Second edition / T. W. Stevens, P. Mackaye. — Saint Louis: Saint Louis Pageant Drama Association, 1914. — 116 p.

202. *Taft, L.* The technique of pageantry / L. Taft. — New York: A. S. Barnes and Company, 1921. — 168 p.

203. *Von Geldern, J.* Bolshevik Festivals, 1917–1920 / J. Geldern. — Berkeley: University of California Press, 1993. — 316 p.

#### **Архивные источники**

204. *Аплетин, М. Я.* «Кровавое Воскресенье». Пьеса. Без конца. 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 2876. Оп. 1. Ед. хр. 1. 7 л.

205. *Анненков, Ю. П.* «Театр чистого метода», Об Н. Н. Евреинове, Монтировка сцены, Декоративное искусство и его значение. Статьи, лекции, доклады. 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 14.

206. *Анненков, Ю. П.* Письмо Евреинову Н. Н. // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 19.

207. Афиша и описания спектаклей, цирковых представлений и гуляний в связи с коронаванием Николая II // РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 2138. Л.1.

208. *Виноградов-Мамонт, Н. Г.* Воспоминание А. Л. Грипича «О свержении самодержавия» Н. Г. Виноградова-Мамонта // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14.



209. *Виноградов-Мамонт, Н. Г.* Отзыв о работе В. Э. Мейерхольда в Театрально-Драматургической мастерской Красной Армии // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3128.
210. *Виноградов-Мамонт, Н. Г.* План проведения ночного парада Красной Армии 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 1. Ед. хр. 18.
211. Второй конгресс Коминтерна // РГАСПИ. Ф. 489. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 2.
212. *Гвоздев, А. А.* Документы о секции народных празднеств // КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 375.
213. *Гвоздев, А. А.* О праздновании 3-летней годовщины Октябрьской революции // КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 380.
214. *Гвоздев, А. А.* Чертеж и макет массового действия «Борьба и победа» Мейерхольда на Ходынке // КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 507.
215. *Грипич, А. С.* Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия. Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1–4.
216. *Евреинов Н. Н.* «Взятие Зимнего дворца»: воспоминание об инсценировке в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 1–2.
217. *Кугель, А. Р.* Записка к проекту театра Пролеткульта // КР ИРЛИ РАН. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.
218. *Кугель, А. Р.* Утверждение театра // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 37.
219. *Мейерхольд, В. Э.* Записи, сделанные на заседаниях в ТЕО Наркомпроса в Петрограде и его секциях, комиссиях (Зрелищная комиссия, бюро историко-репертуарной секции, комиссия по театральным школам) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 802.
220. *Мейерхольд, В. Э.* Выступления на I и II городских совещаниях Петрограда, посвященных подготовке Всероссийского съезда рабоче-крестьянского театра. Стенограммы. 31 марта, 4 апреля 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 470. Л. 1–7.
221. *Петров, Н. В.* «Интернационал». Режиссерская разработка I части массового спектакля, поставленного на Фондовой бирже в Петрограде // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 1–5.
222. Протоколы заседаний Всероссийской центральной комиссии, отчеты и письма местных партийных организаций о проведении празднования 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 60. Ед. хр. 5. 31 л.
223. Сценарий к зрелищу в день Празднества II-Конгресса III Интернационала // РГАСПИ. Ф. 489. Оп. 1. Л. 17.
224. *Февральский, А. В.* Протоколы заседаний Театрального совета при Наркомпросе. С выступлениями Луначарского, Мейерхольда // РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3.

Ед. хр. 972. 5 л.

225. *Ципельзон, Э. Ф.* Бебутов, Волькенштейн, Мейерхольд. набросок сценария театрализованного представления к 1 мая 1921 года // РГАЛИ. Ф. 2580. Оп. 1. Ед. хр. 36.

226. *Ципельзон, Э. Ф.* Ведомость на выдачу денег организаторам театрализованного представления в день празднования 3 конгресса Коминтерна (в числе организаторов В. Э. Мейерхольд, И. А. Аксенов, Л. В. Колпакчи) // РГАЛИ. Ф. 2580. Оп. 1. Ед. хр. 43.

227. *Щеглов, Д. А.* Проект театра для массовых зрелищ и камерных спектаклей, разработанный для Пролеткульта // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. Ед. хр. 174.

### **Список работ, опубликованных автором по теме диссертации**

#### ***Публикации в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России***

228. *Кибардин, А. А.* Театрализованные представления Петрограда 1919–1920 годов: методы изучения массовых зрелищ // *Художественная культура*. — 2020. — № 2. — С. 25–52.

229. *Кибардин, А. А.* Театрализованное представление «Кровавое Воскресенье» (Петроград, 1920) // *Педагогика искусства*. — 2021. — № 2. — С. 126–133.

230. *Кибардин, А. А.* Художественный метод Театрально-драматургической мастерской Красной Армии в Петрограде 1919–1920 гг. // *Временник Зубовского института*. — 2021. — № 2 (33). — С. 145–162.

231. *Кибардин, А. А.* Театрализованное представление «Третий Интернационал» (Петроград, 1920) // *Культура и искусство*. — 2022. — № 4. — С. 94–102.

232. *Кибардин, А. А., Слесарь, Е. А.* Тенденции жанрообразования в зрелищных искусствах // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. — 2018. — № 43. — С. 175–182.

#### ***Публикация в издании, входящем в реферативную базу данных Web of Science***

233. *Kibardin A.* Theatrical performances in Petrograd of 1919–1920: mass performance research techniques // *Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019)*. — Vol. 368. — Paris: Atlantis Press, 2019. — P. 515–520.

#### ***Публикация в прочих изданиях***

234. *Кибардин, А. А.* Ленинградская (гвоздевская) школа театроведения: методы изучения массовых представлений // *Шестой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов*. — М.: Институт Наследия, 2020. — С. 662–687.



Рис. 1. Современный вид Марсова поля, Париж.  
Вид с Эйфелевой башни

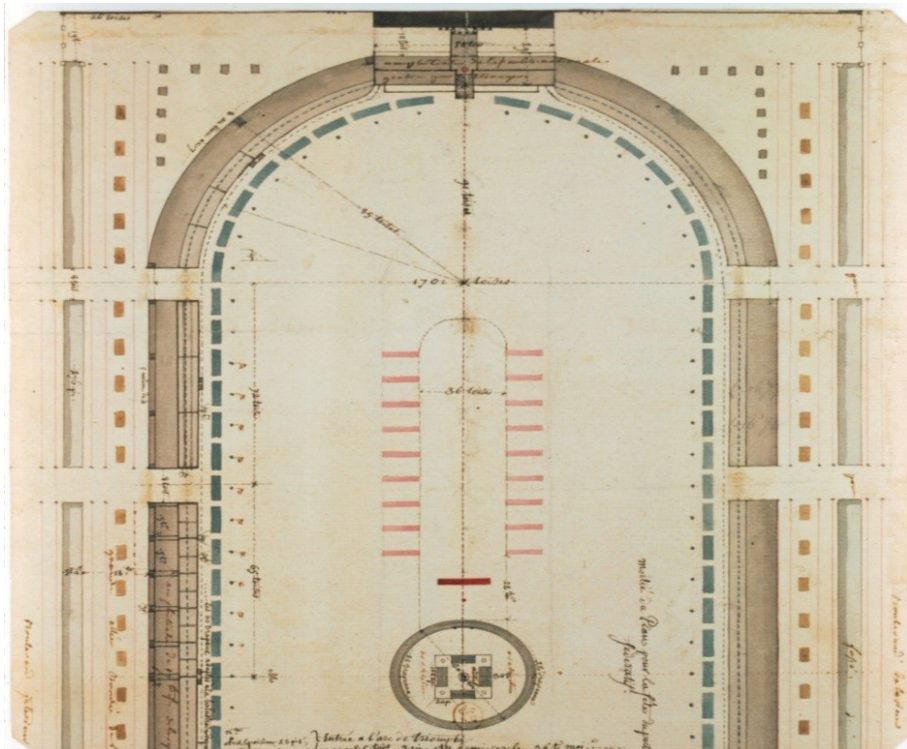


Рис. 2. Жан-Жак Леке. Половина плана для праздника федеративного пакта.  
Рисунок, перо, акварель, 30 x 27,5 см, Париж, 1791



**Рис. 3. Аноним. Король топчется на Марсовом поле.**  
Офорт, 12,5 x 8,5 см, Париж, 1790



**Рис. 4. Аноним. Вид работы на Марсовом поле Парижан 12 июля 1790 года.**  
Офорт, 29,5 x 42,5 см, Лион, 1790



**Рис. 5. Аноним. 14 июля 1790 года.**  
Офорт, 26,5 x 40 см, Париж, 1790



**Рис. 6. Шарль Моне. Всеобщая Федерация французов на Марсовом поле 14 июля 1790 года.**

Гравюра С. Гельмана из Академии художеств Лилля во Фландрии, 27,5 x 44 см, 1790



**Рис. 7. Жан-Луи Приер. Федерация на Марсовом поле 14 июля 1790 года.**

Рисунок пером и китайскими чернилами. 33 x 52,3 см. Париж, 1790



Рис. 8. Аноним. Федерация. 14 июля 1790 года.  
Офорт, 66,5 x 47,5. Париж, 1790



**Рис. 9. Жан-Жак Лагрини. Прибытие праха Вольтера в Пантеон.**  
Офорт, 27,1 x 44,9 см. Музей Карнавале, Париж





Рис. 10. Огюст Бланшар. Национальные памятники, воздвигнутые к празднику Братства. 10 августа 1793 года.  
Офорт, 20 x 27 см. Париж, 1793



**Рис. 11. Эжен Беранкур. Процессия на Торжестве Разума.**  
Акварель, 20 x 38 см. Париж, 1793



Рис. 12. Аноним. Гора на празднике «Верховного существа». Офорт, 70,5 x 50,5 см. Париж, 1794



**Рис. 13. Г. Тексье. Вид Марсова поля в день 20 года 2-года республики.**  
Офорт, 40 x 53,5 см. Париж, 1794



**Рис. 14. Театрализованное представление в Шерборне, 1905 год**

# PAGEANT OF EMPIRE, WEMBLEY

21<sup>ST</sup> JULY TO 30<sup>TH</sup> AUGUST, 1924



Queen Elizabeth attending old St. Paul's after the defeat of the Armada

**EVERY EVENING**

21<sup>ST</sup> JULY TO 9<sup>TH</sup> AUGUST AT 8·0 p.m.

11<sup>TH</sup> AUGUST TO 30<sup>TH</sup> AUGUST AT 7·30 p.m.

Рис. 15. Театрализованное представление Империи. Лондон, 1924 год



THE PAGEANT AND MASQUE OF ST. LOUIS, ART HILL, FOREST PARK, MAY 28-31, 1914.

**Рис. 16. Театрализованное представление о Сент-Луисе. 1914 год**

По кл. декор. живописи было предложено исполнить задание на тему „Театральный мотив“. В классе режиссуры велась курсом работа над пьесой Э. Верхарна „Зори“. Состоялся ряд экскурсий в Маринский, Александринский театры, на сцены Коммунальн. театров во время представлений, в Театральный музей Л. И. Жевержеева. Посещаемость курсов в среднем выразилась 46,4% (46 человек). Причем нормальная посещаемость падала под влиянием современных событий (призыв в армию, эвакуация учреждений и заводов и т. п.).

Окончили следующие слушатели (всего 44 чел.): Борисов, Великанов, Виноградов, Григорьева, Грицевич, Гошкевич, Державин, Дмитриев, Жупахин, Замысловская, Кобышев, Козлов, Я. Линцбах, П. Линцбах, Литовский, Маркичев, Пятницкая, Розова, Свирчевский, Терентьев, Чичканов, Эрбштейн, Коршун, Лейферт, Макарьева, Нецелуев, Нецелуева, Приселков, Александров, Винниченко, Гремилова, Иванов, Кузнецов, Коккин, Николаев, Нестеров, Петров, А. Петров, Б. Реммель, Репнин, Степат, Страдзынь, Смирнов, Чичкан.

Часть слушателей поступила на места по указанию Совета курсов.

В анкете, произведенной по окончании занятий, слушатели указывают на кратковременность семестра и, как на результат кратковременности, сжатость курсов. Некоторые слушатели высказывают соображение о введении новых предметов, о большем количестве практических занятий. Большинство слушателей вполне оценивают работу, пройденную на курсах, постановкой дела удовлетворены и высказывают желание продолжать работу.

В дальнейшем курсы перестраиваются на более продолжительный срок, расширяют свою программу и деятельность.

### Список Мастеров и Преподавателей Курсов Мастерства Сценических Постановок:

(Осенние семестры, общ. и спец. 1918 г.).

- Бонди, С. М.—Музыка в театре.  
 Бонди, Ю. М.—Театральный наряд и предметы. Техника грима.  
 Всеволодский-Гернгросс, В. Н.—Слово на сцене (дикция и дыхание).  
 Головин, А. Я.—Театральная живопись.  
 Грипич, А. Л. (Секретарь Курсов)—Макет.  
 Евсеев, С. А.—Бутафория.  
 Зандин, М. П.—Техника декорационной живописи. Сценическая перспектива.  
 Лачинов, В. П.—История костюма и грима.  
 Масловская, С. Д.—Техника режиссирования.  
 Мейерхольд, В. Э. (Заведывающий Курсами).—Сценоведение. Режиссура. Театральные приемы.  
 Морозов, П. О.—История театра. История театральных представлений. Драматургия.  
 Петров-Водкин, К. С.—Рисунок.  
 Петров, А. А.—Техника сцены.  
 Радлов, Н. Э.—Театральная живопись (общий семестр).  
 Рязановский, И. А.—Стиль.  
 Сальников, А. Б.—Окраска тканей.  
 Чичагов, К. Д.—История живописи. История театральной живописи.  
 Щеголев,—Техника театрального освещения.

Рис. 17. Список Мастеров и дисциплин Курсов Мастерства Сценических постановок. Временник театрального отдела Народного комиссариата по Просвещению. Редактор — Вс. Мейерхольд. Петербург-Москва, 1918, Ноябрь. Выпуск № 1



**Рис. 18. Николай Глебович Виноградов-Мамонт (1893–1967).**  
Фото 1914 года, опубликовано в 82 томе издания «Литературное наследство»





Новое здание Николаевской академии генерального штаба на Преображенскомъ плацу въ Петербургѣ, освященное 19-го сентября 1901 г.  
Конференцъ-заль. По фот. К. Булла, авт. «Нивы».

**Рис. 19. Конференц-зал Николаевской Академии Генерального Штаба,**  
в котором была премьера постановки «Свержение самодержавия» 16 марта 1919 года.  
Журнал «Нива». 1901. № 41. С. 617.



**Рис. 20. Эпизод «Волынский полк».** Настин, Полковник и Лисица (слева)  
Фотография из книги «Красноармейское чудо» Виноградова-Мамонта



«Свержение самодержавия»

**Рис. 21. Братание волынцев и рабочих.**

«Свержение самодержавия» на Дворцовой площади.

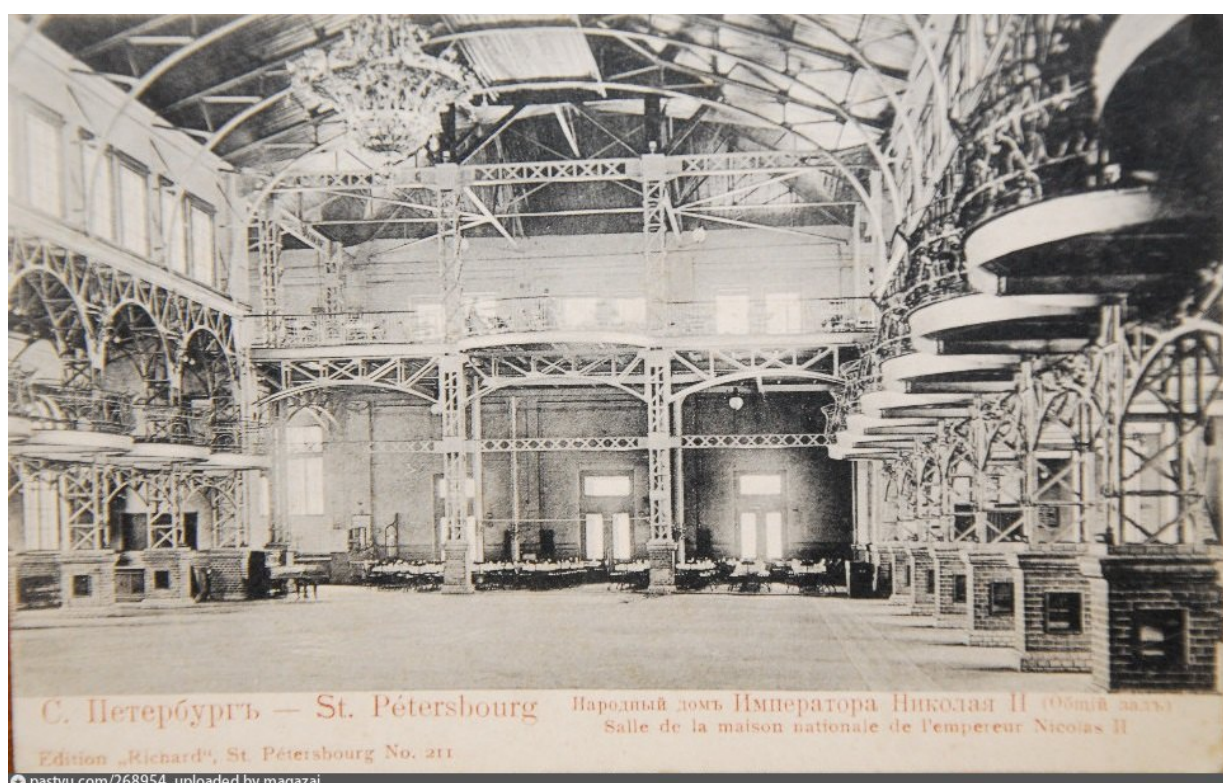
Фотография из книги «Красноармейское чудо» Виноградова-Мамонта



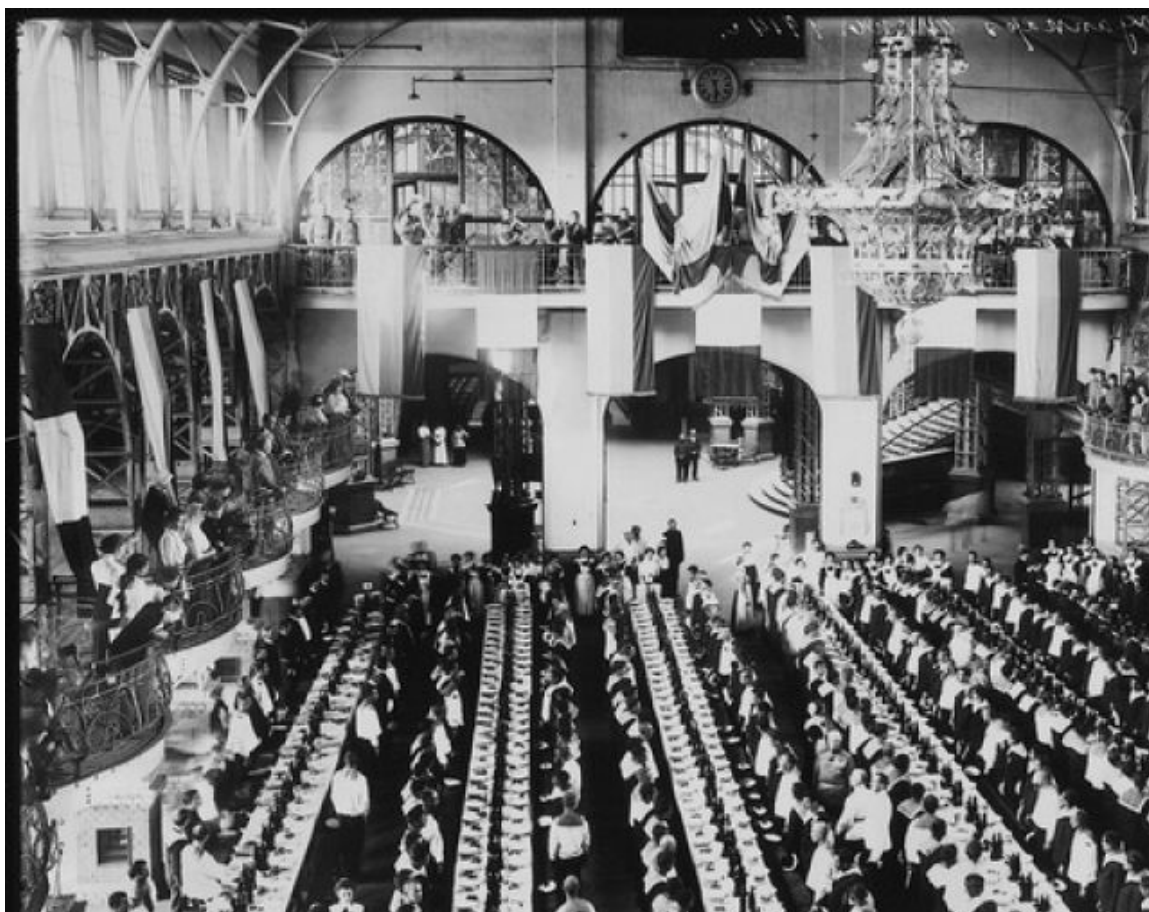
**Рис. 22. Народный дом Императора Николая II**



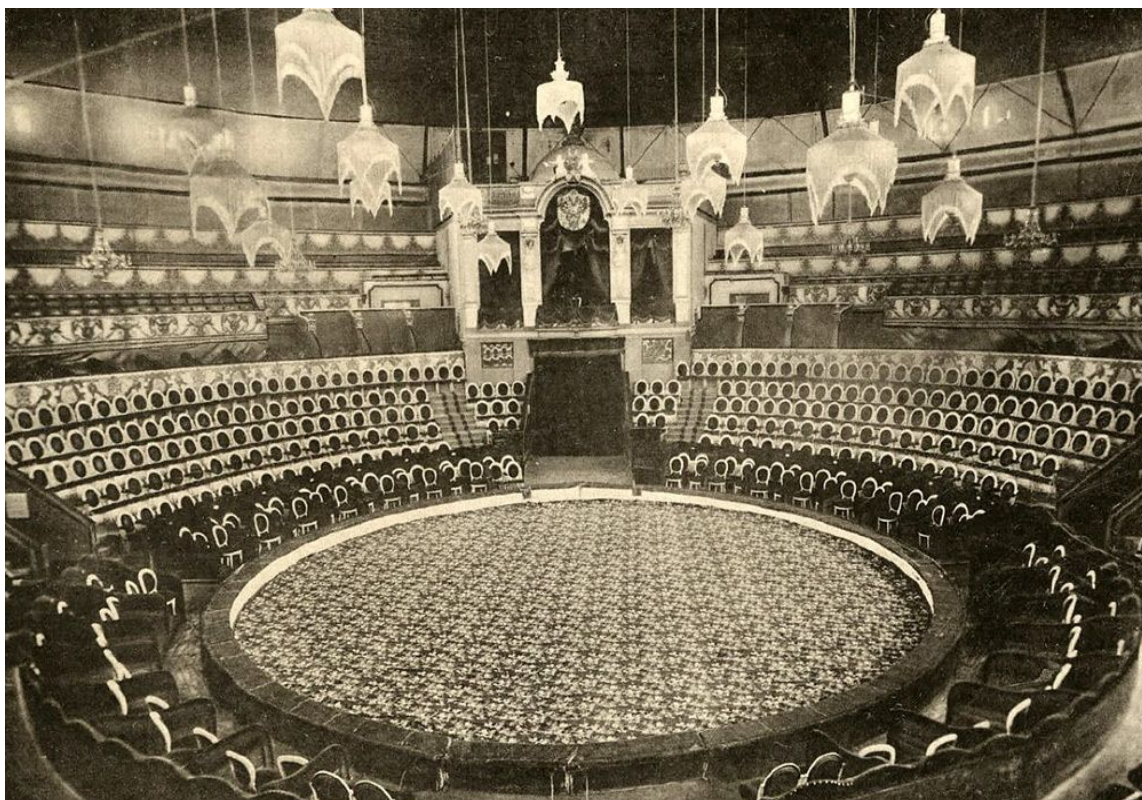
**Рис. 23. Александровский парк и Народный дом Императора Николая II**



**Рис. 24. Железный зал Народного дома Императора Николая II**



**Рис. 25. Железный зал Народного дома Императора Николая II**



**Рис. 26. Цирк Чинизелли**

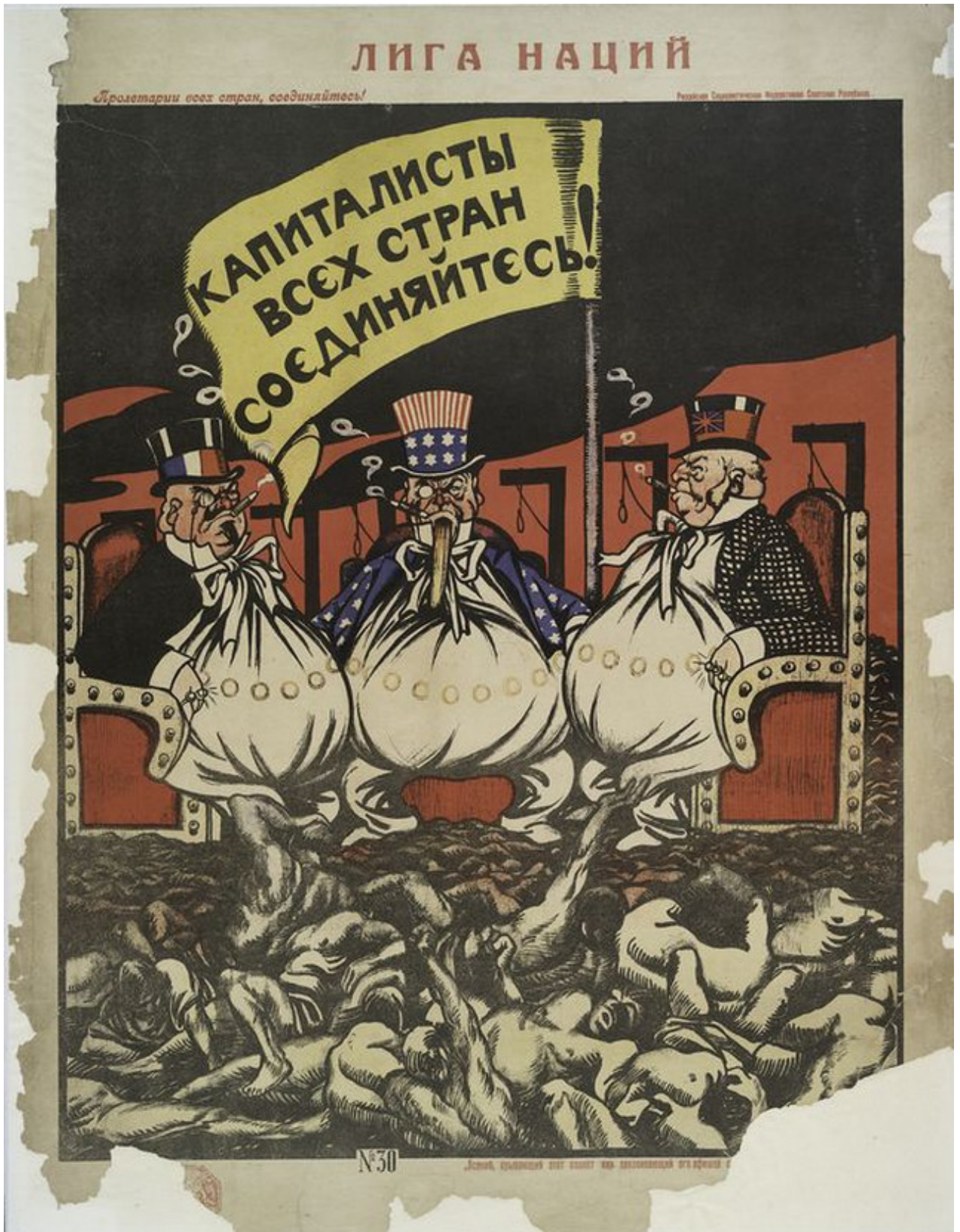


Рис. 27. Лига Наций. Желтый Интернационал.  
Капиталисты всех стран, соединяйтесь!  
Плакат. Художник В. Н. Дени



**Рис. 28. Мистерия освобожденного труда.**  
Репетиция. Музей политической истории РФ



**Рис. 29. Мистерия освобожденного труда.**  
Репетиция. Музей политической истории РФ



**Рис. 30. Мистерия освобожденного труда.**  
Репетиция. Музей политической истории РФ



**Рис. 31. Мистерия освобожденного труда.**  
Репетиция. Музей политической истории РФ



**Рис. 32. Мистерия освобожденного труда.**  
Репетиция. Музей политической истории РФ



**Рис. 33. Мистерия освобожденного труда.**  
Репетиция. Музей политической истории РФ





**Рис. 34. Н. Альтман. Первоначальный набросок оформления здания Фондовой биржи на площади народных зрелищ в Петрограде к открытию Второго конгресса III Коминтерна. Не осуществлено. 1920 год. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства**



**Рис. 35. К мировой Коммуне. Репетиция**





**Рис. 38. К мировой Коммуне.**  
Репетиция. III Интернационал.  
Эпизод В. Н. Соловьёва и А. И. Пиотровского



**Рис. 39. К мировой Коммуне.**  
Репетиция. Апофеоз



**Рис. 40. К. Вещилов. Петроград. Во время представления. 1920 год.**  
Иллюстрация к брошюре «Деятели Второго Конгресса  
Коммунистического интернационала».  
Пг.: Издательство Коммунистического интернационала, 1920. С. 129.



**Рис. 41. Б. Кустодиев. Петроград. Открытие Конгресса. 1920 год**  
19 июля 1920 года — акватория Невы в момент открытия II Конгресса III Интернационала  
и финала театрализованного представления «К мировой Коммуне».  
Иллюстрация к брошюре «Деятели Второго Конгресса Коммунистического  
Интернационала». Пг.: Издательство Коммунистического интернационала, 1920. С. 119.





Рис. 44. РГАКФД. Альбом № 553. «Октябрь. Фотоочерк по истории Великой Октябрьской революции (1917–1920 гг.)». Под редакцией Н. Н. Глебова-Путиловского

## Приложение 2. Сценарии и неопубликованные архивные материалы

### Приложение 2.1. Реконструкция сценария инсценировки «Свержение самодержавия», состоявшейся 16 марта 1919 года

*По повести о театрально-драматургической мастерской Красной Армии «Красноармейское чудо» Н.Г. Виноградова-Мамонта (1972)*

#### Пролог

*Прологом к действию послужило слово основателя театрально-драматургической мастерской, актера и режиссера Н.Г. Виноградова.*

**ВИНОГРАДОВ.** Дать сигнал к началу спектакля!

*Барабаны и баяны сыграли «боевую тревогу». Виноградов берет в руки штык и латунную гильзу и выходит на центральную сценическую площадку — проход между сидящими друг напротив друга зрителями.*

**ВИНОГРАДОВ.** Мы — красноармейцы-фронтовики! Между боями выдался свободный денек. Решили сыграть спектакль на политическую тему. Кто актеры? Мы. Пьеса есть? Нет. Сами сочинили. Где театральное помещение? Там, где бойцы сошлись, присели, запели — тут и театр. Декорации? Семь елок срубили, поставили на крестовины, — вот и лес! А вместо театрального звонка — поднимаю гильзу трёхдюймового артиллерийского снаряда. Ударяю штыком. Первый звонок. Второй. Третий! Красноармейское действие «Свержение самодержавия» начинается!

#### Первый эпизод «Девятое января»

*Отовсюду, еле слышно звучит старинная, терзающая душу русская народная песня «Лучинушка» в исполнении актеров-красноармейцев, словно из глуши дремучих лесов. Музыкальный руководитель, хормейстер — Н.Н. Бахтин.*

**РАБОЧИЕ.** Лучина моя, лучинушка березовая!  
Что же ты, моя лучинушка, не ясно горишь?  
Не ясно горишь, не вспыхиваешь?  
Али ты, лучинушка, в печи не была.  
Али ты, моя лучинушка, не высушена?  
Али ты, моя березовая, не высушена?  
Али ты, моя лучинушка, слезьми полита...

*Массовое пение прерывает рабочий. Он бросает фабричный картуз прямо в проходе между зрителями и начинает диалог с другими рабочими.*

<b>ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ.</b>	Э-э-эх, братцы! Тяжелая наша житуха...
<b>ВТОРОЙ РАБОЧИЙ.</b>	Пойдем... к царю.
<b>ТРЕТИЙ РАБОЧИЙ.</b>	Зачем?
<b>ЧЕТВЕРТЫЙ РАБОЧИЙ.</b>	Облегченья просить для народа.
<b>ПЯТЫЙ РАБОЧИЙ.</b>	Когда пойдем?
<b>ШЕСТОЙ РАБОЧИЙ.</b>	Сейчас... К Зимнему дворцу!

*На «помост Революции» вбегают молодой путиловец.*

**ПУТИЛОВЕЦ.** Братцы! У дворца гвардия в ружье выстроена. А где наше оружие?

**РАБОЧИЙ** (*низким тоном*). Лом! Стальные костыли! Булыжники! Вот наше оружие!

**ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ** (*с помоста*). Чур, ребята! Присягу дадим друг дружке: оружия не брать! Перочинных ножей — и тех не брать!

**РАБОЧИЙ.** С чем ты на гвардию попрешь, еловая башка?

**ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ.** С иконами! Хоругви поднять! Царский портрет впереди!

**РАБОЧИЙ.** Свинцом вас накормит царь-батюшка!

*Толпа, обнажив головы, сходится и запекает «Спаси, господи, люди твоя...» — молитву Животворящему кресту.*

**ТОЛПА.** Спаси, Господи, люди Твоя и благослови достояние твое; победы православным христианом на сопротивныя даруя, и Твое сохраняя Крестом Твоим жительство. Спаси, Господи, людей Твоих и благослови все, что принадлежит Тебе. Дай победы на врагов православным христианам, и сохрани силою Креста Твоего тех, среди которых пребываешь Ты. Благослови — осчастливь, пошли милость; достояние Твое — владение Твое; на сопротивныя — над супротивниками, врагами; Твое жительство — Твое жилище, то есть общество истинно верующих, среди которых Бог невидимо пребывает; сохраняя Крестом Твоим — сохраняя силою Креста Твоего.

*По центральному проходу начинается шествие к Царю, с портретом Николая II, с иконами и церковными хоругвями. Они медленно продвигаются к противоположной площадке, изображающей «Зимний дворец». На ней расположились гвардейцы, за ними — три генерала «в мейерхольдовском» ключе: генерал-бык, генерал-индюк, генерал-жеребец.*

**ГЕНЕРАЛ (ЖЕРЕБЕЦ)** (*ржет*). Его императорское величество!

*Гвардейцы опускаются на правое колено. Появляется Николай II в малиновой мантии с горностаем. На нем корона из позолоченного картона. Увидев шествие, направляющееся к нему, царь недоуменно глядит на своих генералов.*

**ГЕНЕРАЛЫ.** Ваше величество! Чернь взбунтовалась! Повелеваете стрелять? Патронов не жалеть?

**НИКОЛАЙ II** (*безучастно*). Со-гла-сен.

*Судорожная дробь барабанов. Гвардейцы дают залп. Толпа замирает.*

**ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ.** Братцы, гвардейцы! Мы... с портретом царя. С хоругвями!

*Залп второй. Третий. Толпа отступает, группируется у «помоста Революции». Они поднимают выше иконы и хоругви. Вновь залпы: четвертый, пятый, шестой, седьмой. Крики, стоны раненых.*



**ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ.** Так будьте вы прокляты, кровопийцы!

**ДРУГОЙ РАБОЧИЙ** (*в его голосе — разинщина, пугачевщина*). Царя Николашку — на фонарь! Вешать!

*Рабочий, который выступал за оружие, выхватывает хоругвь и ломает древко.*

**РАБОЧИЙ.** Народ! К оружию! На царскую власть!

*Вновь звучат залпы холостыми патронами. Рабочие тащат раненых, разбегаются. Гвардейцы приставляют ружья к ноге, гусиным шагом маршируют к «помосту Революции». В зрительном зале буйный и грозный разлив страстей. Рабочая молодежь из зрителей вот-вот бросится на царских гвардейцев. В кульминации выступления — красноармейцы-звукоподражатели воспроизводят свист пуль и затяжной виз летящей шрапнели и гранат. Этот визг дает полную иллюзию фронтовой обстановки.*

### Второй эпизод. «Арест»

*У «помоста Революции» лежат не дне окопа (т.е. на полу) солдаты-фронтовики.*

**ПЕРВЫЙ СОЛДАТ.** Когда ж кончится проклятущая война?

**ВТОРОЙ СОЛДАТ.** Посадить бы Вильгельма с Николаем в одну клетку. Пушай бы на кулаки бились... раз на раз.

**ТРЕТИЙ СОЛДАТ.** А то народ страдает... за что?

**ЧЕТВЕРТЫЙ СОЛДАТ.** В Питере башковитые люди орудуют...

**ПЕРВЫЙ СОЛДАТ.** Кто?

**ВТОРОЙ СОЛДАТ.** Рабочие говорят: партия есть... прозывается большевики.

**ТРЕТИЙ СОЛДАТ.** А программа?

**ЧЕТВЕРТЫЙ СОЛДАТ.** Известная программа... солдатская — долой войну, а царя...

*Усиливается канонада, звук пуль, визг снарядов. Над фронтовиками на помосте появляются первый и второй рабочие.*

**ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ.** Фараоны!

*Оба разбегаются в стороны. Появляются «фараоны».*

**ПРИСТАВ.** А, и вы тут, голубчики! Ну-с, будете понятыми! Взять!

*Фараоны взяли рабочих.*

**ПРИСТАВ.** Введите смутьяна-мерзавца! Я покажу ему «революцию»!

*Фараоны вводят забинтованного студента. Пристав, раскачиваясь на широко расставленных ногах, смакует допрос.*

**ПРИСТАВ.** Ну как, господин скубент? Побалакаем с тобой, сукин сын! Вежливо? Чин по чину?

**СТУДЕНТ.** Обращайтесь ко мне на «вы». Я не такая сволочь, как ты.

**ПРИСТАВ.** Что!! Да я вас... (*выхватил револьвер*). Тащи скубента!

*Фараоны волокут студента за дверь. Один из рабочих ударом тяжелой руки сбив фараона с ног.*

**РАБОЧИЙ.** Федоров! Сигай в Арсенал.

*Фараоны борются с рабочим Осиповым. Федоров, озираясь, нет ли «шпиков», пробирается к Арсеналу. Канонада свирепеет до предела.*

**Третий эпизод «Арсенал»**

*Федоров пробрался к Арсеналу.*

**РАБОЧИЙ ФЕДОРОВ.** Товарищи!

*Рабочие сбегаются на помост. Втаскивают Федорова.*

**РАБОЧИЙ ФЕДОРОВ.** Студент-агитатор арестован... Осипов взят! Прокламации — вот!

*Листовки летят веером. Рабочие подхватывают на лету. Начинают читать.*

**РАБОЧИЕ.** Долой войну! Долой царскую монархию!

**РАБОЧИЙ.** Бастовать!!!!

*Входит начальник Арсенала. Он в генеральской тужурке, брюки с лампасами на выпуск. Говорит благодушный, словно за чайным столом.*

**НАЧАЛЬНИК АРСЕНАЛА.** Бастовать? Братцы, не советую. Кто зачинщик? Федоров? Понятно.... — «младая кровь играет»? И ты, Фонарев, полез? Надоело спать в теплой постели?

**РАБОЧИЕ.** Бастовать!!!

**НАЧАЛЬНИК АРСЕНАЛА**(у телефона). Мой арсенальчик заболел. Да, да — высокая температура. Усилить наряд полиции. Пришлите роту лейб-гвардии Волынского полка (к рабочим). А вы, братцы, — в расчетный стол. Получите расчётчик и... — на фронт! Прощайте! Больше не увидимся: на фронте вас, конечно, убьют... может быть, в первом же бою. Не поминайте лихом меня, старика!

*«Помост реакции» занимают фараоны. Под командой пристава ставят пулемет.*

**Четвертый эпизод. «Волынский полк»**

*На «Помосте Революции» Волынский полк. Трубит горнист, вбегают солдаты с винтовками. Командир — Фельдфебель Лисица. Его грудь вся в крестах и медалях.*

**ЛИСИЦА** (фельдмаршальским тоном). Рота! Слухай мою команду! Становись!

*Проходит по рядам.*

**ЛИСИЦА.** Подтяни пузо. Аль ты баба беременная! Как винтовку держишь? Жми, чтоб она пищала у тебя в руках... Замри! Равнение направо.

*Появляется полковник, толстый коротыш с пивным брюхом (подложенные две подушки под мундир).*

**ПОЛКОВНИК.** Здорово, волынцы!

**БОЙЦЫ.** Здравия жел... ваш... бродь!

**ПОЛКОВНИК.** Государь-император повелел нам изничтожить внутренних врагов. Ружья на плечо. Рота... К Арсеналу... шэгоммэрш!

*Рота ни с места.*

**ПОЛКОВНИК.** Фельдфебель Лисица! Что у тебя — рота или кабак?

**ЛИСИЦА.** Не могу знать, ваше... бродь!

**ПОЛКОВНИК.** Дур-р-рак!

**ЛИСИЦА.** Так точно, ваш... бродь! Не доглядел.

*Лисица побежал по фронту, тараща глаза, беззвучно ругаясь и тыча кулачищем в подбородки солдат. Полковник вынул из кобуры наган. Взвел курок.*

**ПОЛКОВНИК.** Рота! Ш-эгом м-эрш!

*Правофланговый боязливо шагнул, но тотчас осадил. Из рядов, чеканя шаг, смело выступил красавец Настин.*

**НАСТИН.** Рота отказалась стрелять в народ.

**ПОЛКОВНИК**(задыхаясь от гнева) Что-о-о? Измена! Военно-полевой суд. Расстрелять в двадцать четыре часа!!!

*Нацелил наган в грудь Настина.*

**НАСТИН.** Не тронь, жаба! А то штыком пырну!

*Повисла пауза — психологический поединок. Настин взметнул винтовку. Приклад в правой, высоко поднятой руке. В левой — ствол. Раз — и вгонит штык в полковничье брюхо. Полковник колеблется... зал замер. Кто кого нравственно переборет. Полковник дрогнул... размяк.... Медленно опускает наган.*

**НАСТИН.** То-то! А ну, господин полковник, слушай мою команду. Кругом!!!

*Полковник повинуется.*

**НАСТИН.** А теперь... к чертовой бабушке... ш-эгом м-эрш! Да смотри, не попадайся под мою горячую руку!!!

*Посрамленный полковник, а за ним и адъютант-двойник скрываются. Волынцы режут от смеха.*

**ВОЛЫНЦЫ.** Го-го-го!!!

**НАСТИН**(Лисице). А ты, шкура!

**ЛИСИЦА**(фельдмаршальский гонор вылетел пулей). Я? Братцы, родненькие! Да я ж и есть народ! Беднеющий класс! Самая гуща! Ей-богу!

**ВОЛЫНЦЫ.** Го-го-го!!! Лисица! Действительно, лисица!

**НАСТИН.** Товарищи! Надо раздать рабочим оружие! Рота! На штурм Арсенала, за мной!

*Массовое пение «Смело, товарищи, в ногу...» — руководитель Н.Н. Бахтин.*

**ВОЛЫНЦЫ.**

Смело, товарищи, в ногу!  
Духом окрепнув в борьбе,  
В царство свободы дорогу  
Грудью проложим себе.

Вышли мы все из народа,  
Дети семьи трудовой.  
«Братский союз и свобода»  
Вот наш девиз боевой!

Долго в цепях нас держали,  
Долго нас голод томил,  
Черные дни миновали,  
Час искупленья пробил!

**Пятый эпизод. «На баррикадах»**

*С другого помоста, с Арсенала хлестнул пулемет.*

**НАСТИН.** Ложись! Наваливай баррикады!

*Коменюк и Кочерга ползут по-пластунски. Из-под помоста вытаскивают чурки, обрезок доски, обломки стульев. Волынцы строят баррикады.*

**НАСТИН.** По царским опричникам — беглый огонь!

*На арсенальском помосте Командир Маляревский дает команду.*

**КОМАНДИР.** Беглый огонь! Пулеметный... огонь!

*Щелканье затворов. Выстрелы. Чаще и чаще. Фронтальной «беглый огонь». Строчит пулемет. Стреляют холостыми патронами. Но пахнет порохом. Из дула винтовок вырывается пламя. От помоста к помосту летят горящие пыжи. Глаза бойцов напряженно сосредоточены. Лица побелели, словно их осыпали мукой, точь-в-точь как в настоящем бою. Корчатся волынцы, сраженные вражескими пулями... один, второй, третий...*

**НАСТИН** (обезумев). На фараонов, в штыки! Ура!!!

*Волынцы поднялись. Как вдруг сажеными прыжками вырвался вперед опаленный гневом великан Кочерга, размахивая прикладом как дубиной.*

**КОЧЕРГА.** Прикладом круши... мать их... чертей окаянных...

**КОМЕНЮК.** У-у-у

*Волынцы с лихим «ура» бросились в штыки, фараоны, кинув оружие, позорно бежали, спасая не по игре, а на самом деле свои шкуры. Кочерга сгреб пулемет и торжественно поднял над поверженным врагом.*

**КОЧЕРГА.** Ура!!!

*Навстречу, как будто из раскрытых ворот Арсенала, хлынули рабочие с красными*

*флагами; обнимаются, целуются, братаются с волынцами. Из зрительного зала гудит «ура». Настин снимает папаху и тихо проносит реплику.*

**НАСТИН.** Товарищи! Первая честь... и вечная память братьям нашим, павшим героям Революции...

*В благоговейной тишине волынцы и рабочие приближаются к павшим товарищам. Волынцы сомкнули ружья. На ружья бережно положили тела сраженных. Запели «Вы жертвою пали в борьбе роковой...»*

**ВСЕ АКТЕРЫ.** Вы жертвою пали в борьбе роковой  
Любви беззаветной к народу,  
Вы отдали всё, что могли, за него,  
За честь его, жизнь и свободу!

Порой изнывали по тюрьмам сырым,  
Свой суд беспощадный над вами  
Враги-палачи уж давно изрекли,  
И шли вы, гремя кандалами.  
Идете, усталые, цепью гремя,  
Закованы руки и ноги,  
Спокойно и гордо свой взор устремя,  
Вперед по пустынной дороге.  
Нагрелися цепи от знойных лучей  
И в тело впились змеями,  
И каплет на землю горячая кровь  
Из ран, растравленных цепями.  
А деспот пирует в роскошном дворце,  
Тревогу вином заливая,  
Но грозные буквы давно на стене  
Уж чертит рука роковая!  
Настанет пора — и проснется народ,  
Великий, могучий, свободный!  
Прощайте же, братья, вы честно прошли  
Ваш доблестный путь, благородный!

*Величественные траурные аккорды. Шествие медленно трижды обходит зал. Женщины плачут. Рабочая молодежь пристраивается к солдатским рядам. Всеволод Мейерхольд поднял винтовку убитого героя, вскинул на плечо и зашагал в одном строю с красноармейцами.*

### Шестой эпизод. «Восстание на фронте»

*Солдаты на марше к «помосту Революции». В руках елки для маскировки от противника. Впереди командир отряда Настин. На папаче красная лента.*

**НАСТИН.** Подтянись! Веселей смотри! К станции Псков приближаемся.

*На помосте рабочий Осипов. На рукаве красная повязка.*

**ОСИПОВ.** Здорово, геройский командир!

**НАСТИН.** Ой, друг.

**ОСИПОВ.** Останови людей.

**НАСТИН.** Сводный отряд Северо-Западного фронта, стой! К нам делегат от питерских рабочих... товарищ Осипов. Солдаты сгрудились.

**СОЛДАТЫ.** Что в Питере? Рассказывай! Не томи солдатскую душу. Как с войной порешили?

**ОСИПОВ.** Петроградский Совет рабочих депутатов ставит вам боевую задачу: захватить царя!

**СОЛДАТЫ.** А где он, Миколашка?

**ОСИПОВ.** Император всея Руси, царь польский, великий князь Финляндский Николай Второй... и последний, услышал про революцию... сел в царский поезд... и мчится от станции к станции как угорелый кот.

**СОЛДАТЫ.** Го-го-го!!!

**ОСИПОВ.** Из ставки удрал, а в Царское село никак не попадет. Железнодорожники не пускают. Дорога на замке. Шлагбаум закрыт, путь разобран. Ваше величество, стоп! И точка!

**СОЛДАТЫ.** Ловко! Считай не кот, а крыса в мышеловке.

**ОСИПОВ.** Царский поезд мы загоним сюда, на станцию Псков. Ваш отряд должен окружить станцию и ... Чу! Мчится поезд!

*Гудки. Стук колес, лязг буферов, скрип вагонов.*

**СОЛДАТЫ.** Братцы! Сам Николашка прет!

**СОЛДАТЫ.** Лови! Держи! Стреляй!

*Солдаты прыгнули на помост.*

**НАСТИН.** Отставить!

**ОСИПОВ.** Поезд с севера, значит, не из Питера. Это акулы-капиталисты, Шульгин да Гучков, приплыли царя уговаривать. А царь прикатится с другой стороны — вот оттуда.

**СОЛДАТЫ.** Братцы, на пути!

**ОСИПОВ.** Рано! Вы отдохните часок. А я дежурю у телеграфа... Дам знак.

*«Вырос» хвойный лес — солдаты ставят елки на крестовины. Садятся. Закуривают.*

**СОЛДАТ.** К чему Миколашка в Царское Село рвется?

**СОЛДАТ.** Детишек приголубить. С царицей поспать.

**СОЛДАТ.** Гришки Распутина гребешок заговоренный позычить.

**СОЛДАТ.** Заговоренный?

**СОЛДАТ.** Николаю манифест или указ подадут на подпись... а он гришкин гребешок из кармана. И свою макушку причесывает.

**СОЛДАТ.** Зачем?

**СОЛДАТ.** Чтоб государственная мудрость на тухлые мозги сошла...

**СОЛДАТЫ.** Ох-хо-хо... ха-ха!!!

*Квартет солдат запел «Ах ты, ноченька». Параллельно красноармейцы-звукоподражатели имитируют пение птиц... Начинается миниатюра «Солдатский дивертисмент» Я.М. Чарова.*

**КВАРТЕТ.** Ах ты ноченька, Ночка темная,  
Ночь безлунная, да беззвездная.  
Не пройти той ноченькой никуда,

Не видать тропиночки, ни следа.  
 Не пройти той ноченькой никуда,  
 Не видать тропиночки, ни следа.

Ты не стой напрасно за оградой.  
 Не приду, тебя не порадую.  
 Ни словечка доброго не скажу,  
 Возле печки ноченьку просижу.

От того ли, что метет метелица,  
 От того ли, что мне не верится,  
 Что навек останешься ты со мной,  
 Назовешь меня молодой женой...  
 Что навек останешься ты со мной,  
 Назовешь меня молодой женой...

Ах ты ноченька, Ночка темная,  
 Ночь безлунная, да беззвездная.  
 Не пройти той ноченькой никуда,  
 Не видать тропиночки, ни следа.  
 Не пройти той ноченькой никуда,  
 Не видать тропиночки, ни следа.

**КТО-ТО ИЗ СОЛДАТ.** Что это? Птицы? Весенний веселый гомон! Жаворонки заливаются, соловьи трелью рассыпаются.

**СОЛДАТ.** Братцы! Чудно! Зима, а птицы на весну поют...

**СОЛДАТ.** Была зима да война. А теперь весна — Революция!

**СОЛДАТ.** Правильно: весна-красна! Максим Горький в книжках про нужду писал, как кулак да помещик мужицкую кровь сосали. Схватят и жмут. Есть еще кровь? Есть! Дави крепче! Переверт, братцы, нужен. Кто в грязи лежал — поднимайся наверх, беднота!

**КАМЕНЮК.** Солдат не баба... на бобах не гадает. Солдат — оружием действует. А пока — ну-кось рвани во все плечо!

*Баяны рванули. Вылетела восьмерка солдат и ринулась в пляс, словно в кавалерийскую атаку.*

**СОЛДАТЫ.** Ох, эх, ух!!!

*Один из плясунов в заливчатском танце сбросил шинель, швырнул к потолку тяжелые ботинки и босой, на воображаемом снегу, закрутился в сумасшедшем вихре, пока не упал почти бездыханный на пол при яростных рукоплесканиях зрителей.*

**НОВОЖИЛОВ.** Эх, так бы пожить в пляске да радости! Будет ли счастье народу?

**НАСТИН** *(вскочил)*. Будет!!! И какое счастье, товарищи! И жизнь, и земной шар перестроим! На небе не одно солнце поставим, а два... пять... дюжину! Кто рабочий? Ты? Бери фабрики и заводы! Ты — мужик-землероб? Расчищай снег! Целуй матушку-землю — она твоя! Всенародно просим: товарищ Максим Горький! Опиши нашу новую рабоче-крестьянскую жизнь! Песню задумали спеть? Дубинушку? Становись в круг.

**СОЛДАТ.** А запевать кто?

**НАСТИН** *(импровизируя)*. Кому? *(обращается к Шаляпину, сидящему в зале)*. Товарищ Шаляпин! Федор Иванович! Народ просит тебя: запевай!

*Федор Иванович встал в зрительном зале и запел.*

**ШАЛЯПИН.** Много песен слышал я в родной стороне  
В них про радость и горе мне пели  
Но одна из тех песен в память врезалась мне  
Это песня рабочей артели

**ВСЕ.** Э-э-э-эх дубинушка ухнем  
Эх зеленая сама пойдет, сама пойдет  
Подернем подернем да ухнем  
Англичанин-мудрец чтоб работе помочь  
Изобрёл за машиной машину  
А наш русский мужик, коль работать невмочь  
Он затащит родную дубину  
Э-э-э-эх дубинушка ухнем  
Эх зеленая сама пойдет, сама пойдет  
Подернем подернем да ухнем  
Но настала пора, и поднялся народ,  
Разогнул он согбенную спину  
И, стряхнув с плеч долой тяжкий гнёт вековой,  
На врагов своих поднял дубину

### Эпизод седьмой. «Отречение Николая II»

*Вбегают Осипов и прерывает зарисовку.*

**ОСИПОВ.** Царский поезд стучит!

**НАСТИН.** В ружье!

*Грянули барабаны. Рывкнули баяны. Вырвались суровые, гневные голоса.*

**СОЛДАТЫ.** Отречемся от старого мира...

*Шеренги со штыками наперевес дошли до середины зала. Порывистый гудок. Чудовищное дыхание, тяжелый стон и грохот паровоза.*

**НАСТИН.** В обход станции... правый и левый фланги — сюда!

*Шеренги сворачивают в боковые двери. Грохот поезда. Неумолимо грозный ход штыков. Гремит «Марсельеза». На «царском» помосте в бархатной нише — портрет императора. Над ним — корона из золотого картона. Николай II в гимнастерке с полковничьими погонами. Три генерала и полковник-немец, выброшенный вольтыжками. Слышна «Марсельеза».*

**НИКОЛАЙ II.** Что поют?

**ГЕНЕРАЛЫ.** Ваше величество... Это... гм.. гм.. «Марсельеза».

**НИКОЛАЙ II.** Повелеваю петь... «Боже царя храни».

**ГЕНЕРАЛЫ.** Слушаем-с... Ваше... императорское... величество!

*«Марсельеза» звучит громче. Генералы беспомощно разводят руками. Полковник-немец схватился за сердце. Входят Гучков и Шульгин — в цилиндре, сюртуке и белых перчатках. В руках — портфель.*



**НИКОЛАЙ II** (*Шульгину*). Кто там?

**ШУЛЬГИН**. Взбучевавшаяся чернь (*подает манифест*).

**НИКОЛАЙ II**. Это точно?

**ШУЛЬГИН** (*спокойно*). Манифест «Отречение от престола».

**НИКОЛАЙ**. Вы — Шульгин?

*Шульгин элегантно склонил голову.*

**НИКОЛАЙ II**. Дворянин?

*Шульгин учтиво поклонился.*

**НИКОЛАЙ II**. Монархист?

**ШУЛЬГИН**. Я присягал вашему величеству. Но ... ради спасения Родины, монархии и династии Романовых... (*умоляюще*) подпишите манифест...

*Николай вынул гребешок. Согласно примете, поплевал на него. Причесал бороду, потом макушку. Читает манифест. Кладет на стол.*

**ШУЛЬГИН** (*повелительно*). Вот золотое перо! (*С вежливой улыбкой подает*). Подпишите!

*Распахнулись двери кулис. С двух сторон ворвались обходные шеренги. Ощетинившийся строй штыков — сверху, слева, справа, снизу.*

**ШУЛЬГИН** (*сквозь зубы*). Пулеметов... побольше бы, пулеметов на них... Но... (*вкладывает перо в руку Николая II*).

*Вбегают Настин и Осипов. Осипов шагнул к короне и портрету.*

**НАСТИН** (*Николаю*). Кончайте вашу свадьбу! А то солдаты панихиду сыграют.

*Николай снова лезет за гребешком.*

**НАСТИН**. Отставать гребешок. Поздно!

*Осипов сорвал корону, сбросил портрет Николая.*

**НИКОЛАЙ** (*подписываяет манифест*). Со-гла-сен...

*Солдаты заполняют весь помост, сметая Шульгина, и Гучкова, и генерала, и царя.*

**ОСИПОВ** (*выходит вперед*). К новой, Социалистической революции — вперед!!!

### **Финал. «Апофеоз»**

*Могучий взлет штыков и красных знамен. Шествие в зрительный зал. К ним восторженно хлынули рабочие и красноармейские массы. Братание.*

**Приложение 2.2. Сценарий театрализованного представления  
«Кровавое воскресенье» М. Я. Аплетина**

**«КРОВАВОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ»<sup>617</sup>**

*Представление состоялось 22 января 1920 года.  
Автор сценария — М. Я. Аплетин, режиссер — А.И. Пиотровский*

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА**

Депутат  
Оратор  
Молодой рабочий  
Пожилой рабочий  
Сыщик  
Молодая женщина  
Старуха  
Студент  
Гапон  
Толпа рабочих

**КАРТИНА ПЕРВАЯ. «Утро 9-го января»**

*Герольды возвещают начало представления. Среди зрительной залы ставится возвышение для выступающих ораторов. (Стульев в зале нет. Зрители сливаются с актерами. Но в начале должен быть средний проход).*

*Первая картина происходит в зале одного из районных отделов. По среднему проходу идут закутанные одиночки, направляясь к середине зала. На некотором расстоянии от центра действия стоят с мотыгами и лопатами группа дворников и сыщиков, которые провожают идущих на собрание (на сцену, где стоит уже несколько человек) рабочих насмешливыми замечаниями.*

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** Вчера, понимаешь к нам на завод ввалилась толпа. «Одевайтесь, — говорят, — товарищи, пойдем с путиловцами правду искать, бросайте, выходите, бросайте работу».

**МОЛОДОЙ РАБОЧИЙ.** У нас тоже плохо работали. Не хотелось. Вся мастерская с обеда ушла за ворота.

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** Добьемся правды. Только надо сначала выхлопотать экономическую сторону, а потом политическую (*в это время они проходят мимо группы дворников и сыщиков*).

**СЫЩИК.** Ну, их сегодня перебьют!

**МОЛОДОЙ РАБОЧИЙ**(*тревожно оглядываясь*). Слышишь? Я говорил тебе. Нет, не дадут ничего, а ежели дадут, то скоро все равно все отнимут. Не ходить бы туда.

---

<sup>617</sup> Аплетин М. Я. Кровавое воскресенье. Сценарий инсценировки // РГАЛИ. Ф. 2876. Оп. 1. Ед. хр. 1. 7 л.

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ**(горячо). Вот увидишь, увидишь, что дадут: мы ведь идем не против Бога и царя.

*Проходят группами рабочие. Сыщики подозрительно осматривают проходящих. То один, то другой из них куда-то ненадолго уходят из группы для сообщения сведений по телефону.*

*(Сцена переговоров по телефону).*

**СЫЩИК.** Петергофский участок? Ваше благородие! Уже много собралось? Нет, не приезжал! Хорошо, хорошо! Не прозеваем. С жандармерией постоянная связь. Рады стараться!

*Устанавливается стол. Толпа все растет, сливаясь со зрителями, которые становятся невольными участниками действия. Около центра толпятся старые и молодые женщины. Настроение напряженно-спокойное. На поставленных по бокам залы скамейках стоят среди зрителей и некоторые участники действия. В зале слабое освещение. На стол встает пожилой рабочий. (В это время зал сразу освещается).*

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** Товарищи! Вы знаете, зачем мы идем? Мы идем к царю за правдой. Невмоготу нам стало жить. Помните ли вы Минина, который обратился к народу, чтобы спасти Русь. Но от кого? От поляков. Теперь мы должны спасти Русь от чиновников, под гнетом которых мы страдаем. Из нас выжимают пот и кровь. Вам ли описывать нашу жизнь рабочую. Мы живем по 10 семей в одной коморке, также и холостые. Так ли я говорю?

**ИЗ ТОЛПЫ**(с разных сторон). Верно! Верно!

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** И вот, товарищи, мы идем к царю. Если он нам царь, если он любит народ свой, он должен нас выслушать. Мы послали ему через министра письмо, в котором просим выйти к нам в 2 часа дня на Дворцовую площадь. Мы представим ему петицию, в которой изложены требования.

**ГОЛОС МОЛОДОГО РАБОЧЕГО** (из толпы). Не примет он! (Шум протестов).

**ГОЛОСА.** Не примет!

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** Тише, товарище! Не может быть, чтобы он нам не принял. Мы идем к нему с открытой душой. Мы обещали ему неприкосновенность его личности. (с особым жаром). Так идем же все к царю. Я первый пойду в первых рядах. И, когда мы падем, вторые ряды за нами. Но не может быть того, чтобы он велел в нас стрелять.

**ТОЛПА.** Идем! Идем... Нужно добыть орудие.

*На одну из скамеек вскакивает студент и пытается говорить.*

**СТУДЕНТ.** Товарищи!

**КРИКИ.** Долой, нам студентов не надо! (студента оттаскивают).

*На столе появляется фигура оратора на вид «полуинтеллигента», «полурабочего».*

**ОРАТОР.** Товарищи, от гнета правительства терпим не только мы, рабочие, терпят мно-

гие и студенты. Есть студенты и среди рабочих, терпят и дворяне...

*Из толпы голос молодого рабочего: Ловко он поет! Довольно! Довольно! Дол-о-ой!*

**ОРАТОР.** Не отталкивайте их, товарищи, пусть все идут, кто страдает от гнета правительства, с нами...

*Из толпы голоса «Правильно».*

*На столе появляется по виду интеллигентная женщина.*

*(Женщина ближе проталкивается к столу).*

**ЖЕНЩИНА.** Матери и жены! Не отговаривайте ваших мужей и братьев идти за правое дело. Идите вместе с ними. Если на нас нападут или будут стрелять, не кричите, не визжите, явитесь сестрами милосердия. Вот вам перевязи с красным крестом. *(В зале водворяется торжественная тишина)*. Обвяжите эту повязку кругом рукава, но только тогда, не раньше, когда в нас начнут стрелять.

*Из группы женщин восторженные голоса: «Идем! Идем» Все должны идти. Давайте кресты. Женщины тянутся ца крестами. Торжественная минута раздачи крестов. Среди общей тишины женщины, со слезами на глазах, берут и целуют кресты.*

*Среди рабочих возбужденный голос девушки.*

**ДЕВУШКА***(к подруге)*. Пойди, скажи, маме, я пойду. Все равно, убьют, так убьют. Что же это? Одних будут убивать, другие воспользуются — это не хорошо. Все, все должны идти. Дайте и мне крест. Дайте!

**ЖЕНЩИНА, РАЗДАВАВШАЯ КРЕСТЫ.** Больше нет, идите так.

*Девушка плачет. Все молча смотрят на нее.*

*Старуха с заплаканными глазами обращается к девушке.*

**СТАРУХА.** Оля, я только сбегаю домой посмотрю, что там делается. Я приду. Я еще успею.

*С отдаленных углов зала нарастает шум, идущий с улицы. Собрание делается шумным. Люди переговариваются друг с другом. На столе появляется рабочий.*

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** Товарищи, тише. Успокойтесь, тише.

*Толпа затихает.*

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** Там, на улице мутят рабочих, говорят, что они идут просить царя окончить войну. Мы идем просить не о войне, мы идем просить собрать представителей народа, чтобы они решили все вопросы. Мы ничего не решаем...

*Его внезапно прерывают, раздаются аплодисменты. Появляется Депутат невысокого роста, блондин, с очень нервным, воспаленным взглядом.*

**ДЕПУТАТ.** Товарищи, я участвовал в числе 20-ти, в составлении письма к Мирскому. Не верьте провокации. Вот, что мы писали.

*Депутат достает бумагу.*

**ДЕПУТАТ** (*медленно читает*). Рабочие и жители С.-Петербурга разных сословий желают и должны видеть царя 9-го января, в воскресенье, в 2 часа дня на Дворцовой площади, чтобы выразить ему непосредственно нужды свои и всего русского народа. Царю нечего бояться. Я, как представитель Собрания русских фабричных и заводских рабочих г. С.-Петербурга, мои сотоварищи сотрудники, товарищи рабочие, даже так называемые революционные группы разных направлений, гарантируем неприкосновенность его личности. Пусть выйдет с мужественным сердцем к своему народу и примет из рук его в руки нашу петицию.

*Голоса в толпе: «как же, идите только с голыми руками, обязательно примет — нагайкой и свинцом».*

**ДЕПУТАТ**. Этого требует благо его, благо обывателей Петербурга, благо нашей родины. Иначе может произойти конец той нравственной связи, которая до сих пор еще существовала между русским царем и русским народом.

**ГОЛОС ИЗ ТОЛПЫ**. Нет этой связи. Нет и не будет.

*Его заглушают шиканьем.*

**ДЕПУТАТ**. Ваш долг, великий нравственный долг перед царем и всем русским народом, немедленно: сегодня же довести до сведения Его Императорского Величества, как вышеуказанную, так и проводимую здесь нашу петицию. Скажите царю, что я, рабочие и многие тысячи русского народа, мирно, с верою в него, решились бесповоротно идти к Зимнему дворцу. Пусть же он с доверием отнесется на деле, а не в манифесте к нам.

Копия с сего, как оправдательный документ нравственного характера, снята и будет доведена до сведения всего русского народа.

*Когда он кончает, раздаются голоса: «Правильно! Верно».*

**РАБОЧИЙ** (*которому не дали договорить*). Товарищи! Чиновники не только поработили нас, — они поработили и церковь. Теперь нельзя быть истинными христианами. Если я молюсь не по-казенному, то каждый, кто это увидит, может донести. У нас есть церковь, но нет свободы веры. Если я скажу, что не верую в Бога, меня за это будут наказывать, будут насиловать мою совесть. Церковь наша поработана правительством. Нужно, чтобы она была свободна, чтобы каждый молился по своей совести. Так ли я говорю?

**ГОЛОСА ИЗ ТОЛПЫ**. Верно! Верно! Так! Правильно!

**РАБОЧИЙ** (*продолжает*). А теперь помолимся. Пропоем «Отче наш»!

*Толпа благоговейно, стройно начинает «Отче наш». Один старик и женщины плачут. Из конца зала слышны голоса: «Потеснитесь. Пустите путиловцев». Путиловцы проталкиваются к середине. В это время раздаются голоса: «Огласите петицию».*

*Депутат читает, многие плачут.*

**ДЕПУТАТ**. Государь! Нас здесь больше трех сот тысяч — и все это люди по виду только, по наружности, в действительности же за нами не признают ни одного человеческого права, ни даже права говорить, думать, собираться, обсуждать наши нужды, принимать меры к улучшению нашего положения. Всякого из нас, кто осмелится поднять голос в защиту

интересов рабочего класса, бросают в тюрьму, отправляют в ссылку. Карают как за преступление, — за доброе сердце, за отзывчивую душу, — пожалуй забитого, бесправного, измученного человека — значит совершить тяжкое преступление. Государь, разве это согласно с божескими законами, милостью которых ты царствуешь? И разве можно жить при таких законах. Не лучше ли умереть — умереть всем нам, трудящимся людям всей России. Пусть живут и наслаждаются капиталисты и чиновники. Вот, что стоит перед нами, Государь. И это собрало нас к стенам твоего дворца. Тут мы ищем последнего спасения. Не откажи в помощи твоему народу, выведи его из могилы бесправия, нищеты и невежества, дай ему возможность самому вершить свою судьбу, сбрось с него невыносимый гнет чиновников. Необходимо, чтобы сам народ помогал себе, ведь ему только и известны истинные его нужды. Не отталкивай же его помощь, прими его; повели немедленно, сейчас же призвать представителей земли русской от всех классов, от всех сословий. Пусть каждый будет равен и свободен в праве избрания, а для этого повели, чтобы выборы в учредительное собрание происходили при условии всеобщей, тайной, равной и прямой подачи голосов — это самая главная наша просьба: в ней и на ней зиждется все. Это главный и единственный пластырь для наших больных ран, без которого эти раны вечно будут сочиться и быстро двигать нас к смерти.

*Из толпы слышатся голоса рабочих.*

**РАБОЧИЕ.** Оглашай наши-то настоящие требования!

*Депутат, после некоторой остановки, когда крики становятся настойчивее, продолжает чтение петиции.*

**ДЕПУТАТ.** Но одна мера все же не может залечить всех наших ран. Необходимы еще и другие и мы прямо и открыто как отцу, говорит тебе, государь, о них. Необходимо:

I. Меры против невежества и бесправия русского народа.

1. *Свобода и неприкосновенность личности, свобода слова, печати, свобода собраний, свобода в деле религий;*
2. *Общее и обязательное народное образование на государственный счет.*
3. *Ответственность министров перед народом и гарантии законности управления.*
4. *Равенство перед законом всех без исключения.*
5. *Немедленное возвращение всех пострадавших за убеждения;*

II. Меры против нищеты народа:

1. *Отмена косвенных налогов и замена их прямым, прогрессивным и подоходным законом.*
2. *Отмена выкупных платежей, дешевый кредит и постепенная передача земель народу.*

III. Меры против гнета капитала над трудом:

1. *Охрана труда законом*
2. *Свобода потребительно-производительных и профессиональных рабочих союзов;*
3. *8-ми часовой рабочий день и нормировка сверхурочных работ.*
4. *Свобода борьбы труда с капиталом/ свобода стачек*
5. *Участие представителей рабочих классов в выработке законопроекта о государственном страховании рабочих.*
6. *Нормальная заработная плата.*

**ДЕПУТАТ.** Вот, государь, наши главные нужды, с которыми мы пришли к тебе. Повели и

покланись исполнить их и ты сделаешь Россию и счастливой, и славной, а имя твое запечатлеешь в сердцах наших и наших потомков на вечные времена. А не повелишь, не отзовешься на нашу мольбу, мы умрем здесь, на этой площади, перед твоим дворцом. Нам некуда больше идти и незачем. У нас только два пути — или к свободе, и к счастью, или в могилу. Укажи, государь, любой из них, мы пойдем по нем беспрекословно, хотя бы это и был путь смерти: пусть наша жизнь будет жертвой для истрадавшей России. Нам не жалко этой жертвы, мы охотно принесем ее.

*Пожилый рабочий снова появляется на столе.*

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** Товарищи, теперь знаете, зачем мы идем?

**ГОЛОСА ИЗ ТОЛПЫ.** Знаем! Знаем! Идем!

**ПОЖИЛОЙ РАБОЧИЙ.** Пойдем же твердым, сомкнутым строем, не отступая, не отставая. Без криков и шума. Не слушайте голосов из толпы. Слушайте только нас, которые пойдут в первых рядах. Знамен не надо. Но тех, кто выкинет знамя, не бить, — только знамя отнять. Знамен не надо, а то полиция, по привычке, бросится на них и начнет стрельбу. Но помните, товарищи, тех, кто носит знамена, не бить. Листков не подбирайте. Голосов из задних рядов не слушайте. Идите прямо и благоговейно. Мы идем на великое дело и можем гордиться этим. Кто мы? Мы, ничтожные рабочие. Так зовите же всех идти с нами, никого не отталкивайте. Выстраивайтесь плотными рядами.

*Появляется Гапон.*

**ПОЖИЛЫЕ РАБОЧИЕ.** Отец Георгий, а можно нам поднять иконы и крест, чтобы идти с крестным ходом?

**ГАПОН.** У нас нет икон и негде взять.

**РАБОЧИЕ.** Мы знаем, где достать, нам дадут (*уходят*).

*Появляется хоругви, иконы, портрет Николая, царицы и белый флаг с надписью: «Солдаты. Не стреляйте в народ». Впереди появляется Гапон, окруженный верной стражей, около него Рутенберг. Уже светло. Толпа, тут же несколько полицейских и помощников приставов, восторженно настроенная, медленно, пением «Спаси, Господи» с обнаженными головами двигается в путь.*

**ОДИНОКИЙ ГОЛОС.** Товарищи, не ходите. Будут стрелять!

*Толпа с большим воодушевлением продолжает пение. Впереди Гапон с крестом, дети, женщины с детьми на руках, фонарь несет мальчик, иконы — женщины и портреты — старики.*

### **КАРТИНА ТРЕТЬЯ. «Ночь на площади».**

*Темно, пусто, тихо. Жутко. Быстро проходят двое рабочих. Голоса их громко раздаются во тьме.*

**ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ.** Убийцы! Кровопийцы! Палачи! От японцев бежали, а безоружных не боятся.

**ВТОРОЙ РАБОЧИЙ.** Им это так не пройдет. А что делала интеллигенция?

**ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ.** Делала? Говорила? Как же! Депутацию послали к министрам, а с нею не пожелали даже разговаривать. Сидят — да ахают. Даже врачебных отрядов не смогли организовать. Послали нескольких охотников на разведку и только всего. Без оружия. К палачам. Умно.

*Рабочие проходят. С минуту снова пустота. Потом слышатся пьяные голоса жандармов, казаков и солдат. Площадь заполняется ими. Раскладываются и зажигаются костры. Солдаты расставляют ружья в козлы. Пьяная похвальба офицеров о победе. Хмурые, задумчивые лица солдат. Жандармы и казаки издеваются над одним пьяным плачущим псковским солдатом. Городовые проносят трупы убитых. После того, как они прошли, раздается свисток городского. Часто снимаются и быстро уходят со свистом и песней. На помощь.*

*На площади опять пусто. Горят оставленные костры. Городовые, как воры, тихо разговаривая, волокут по земле трупы убитых рабочих, в том числе труп женщины.*

*Вдруг на площадь врываются рабочие, разыскивающие убитых товарищей. Рабочие видят городских, бросаются на них с криком и бранью. Городовые опешили, испугались массы рабочих.*

**РАБОЧИЕ.** Стойте, мерзавцы, братоубийцы. Шапки долой. На колени перед мучениками.

*Рабочие встают на колени. Рабочие тихо и медленно поют «похоронный марш!» (первый и последний куплеты). Рабочие встают и без шапок, грозят по направлению к Зимнему дворцу.*

**РАБОЧИЕ.** Вечная память погибшим. Мы еще придем. Мы отомстим. Рабочие показали, что они умеют умирать. Они не вооружены, но они покажут вам как надо побеждать.



## Приложение 2.3. Инсценировка «Освобожденный труд» П. А. Арского

### «ОСВОБОЖДЕННЫЙ ТРУД»<sup>618</sup>

*Представление состоялось 1 мая 1920 г.*

*Инсценировка в 3-х картинах*

#### Картина I-ая

*В роскошной раззолоченной зале трон, на котором восседает толстый, румяный, заплывший жиром — Капитал. Вокруг огромные мешки, набитые доверху золотом. Трон разукрашен драгоценными камнями и на толстых пальцах рук Капитала сверкают и горят большие бриллианты. Перед ним в угодливых и жалких позах поп в длинной, черной расе и высоком клобуке; с другой стороны — царь в порфире и короне, в руках скипетр и держава; за ними министр в костюме камергера; поодаль профессор с огромной, толстой книгой на вытянутых руках замер неподвижно с подобострастно наклоненной головой.*

**КАПИТАЛ.** Кто равен в силе мне и кто, как я, велик и славен.

**ПОП.** Нет бога, кроме бога и капитал творец его.

**КАПИТАЛ.** Захочу — прольются океаны крови... захочу — в слезах утонет мир... золото в обмен на кровь... золото в обмен на слезы... Миллионы слуг-рабов подвластны мне. Мое малейшее желание для них закон. И кто осмелится мне быть помехой в моей жизни, полной радости и неги наслаждения. Роскошь и богатство, красота и все блага мира для меня. Мир создан для меня. Вселенная — моя. Кто равен мне.

**ПОП.** Никто. Твое могущество от бога. Слава тебе, всемогущему и сильному. Слава.

**ЦАРЬ.** Великий, мы с тобою в дружбе. Мы сжимаем шар земной железными клещами. Мы властвуем и правим. Мы закалили все человечество. Мы заковали его в цепи. Сила, а с ней и право на нашей стороне. И кто осмелится не исполнять законы, которые мы издаем для блага нашего и в нашу пользу.

**ПОП.** Никто. Вы достославные и пресветлые. Вам власть и сила.

**ЦАРЬ.** Да, мы боги и властители.

**ПОП.** Нет власти, аще не от бога.

**ПРОФЕССОР.** Вы разум, вы основа человеческого бытия, вы покровители науки и искусства. Как солнце нежными лучами, вы согреваете любовью и вниманием талант... И гений человеческий без вас ничто.

**КАПИТАЛ.** Благодарю тебя. Вот золото — возьми (*бросает золотые монеты. Профессор с жадностью собирает их с пола и прячет бережно в карманы*).

**ЦАРЬ.** Вина и женщин. Я пить хочу. Мне нужно опьянение, потому что ночью меня душил кошмарный сон. Мне снилось, что рабы вдруг взбунтовались и дерзко посягнули на власть мою. Какой-то грязный человек в оборванной одежде осмелится коснуться моей одежды. Я хотел его прогнать, но никого из слуг не мог дозваться... Во дворце все было тихо и пустынно и этот сон наводит на меня унынье. Вина и женщин...

**ПОП**(*сладоострастно смакуя*). Вина и женщин... Они так любят золото. Чем больше дать им золота, тем горячее и бесстыдней их ласки.

**ПРОФЕССОР.** И мне... Позвольте мне остаться... Мне, как ученому, необходимо на-

<sup>618</sup> Арский П. А. Освобожденный труд: Инсценировка в 3 картинах / П. Арский. — Архангельск: Полит. просвет. управл. Белом. воен. округа, 1920.

блюдение в этой области... Наука говорит...

**КАПИТАЛ.** Наука твоя говорит глупости... Но в оргии участвовать ты можешь... Оставайся.

**ПРОФЕССОР** (*низко кланяясь*). Благодарю.

*Капитал хлопает в ладоши. Входит слуга с озолоченной ливреей.*

**КАПИТАЛ.** Вина и женщин. Да поскорее (Слуга кланяется и уходит).

**ЦАРЬ.** Как смеют бунтовать рабы, хотя бы и во сне.

**КАПИТАЛ.** Друг мой, успокойся.

**ЦАРЬ.** Я помню, что во сне они просили хлеба. Подлые рабы.

**КАПИТАЛ.** О, вместо хлеба мы им дадим свинец. Когда мы слышим их голодный вой, мы заглушаем его пляской и музыкой.

*Входят в белых платьях с оголенными плечами женщины. На увядших, истомленных лицах печать порока и преждевременная старость.*

**КАПИТАЛ.** А, вот и наши милые балетчицы. (*слугам*). Вина.

**ПОП.** Вина.

*Слуги наливают всем вино и разносят всем присутствующим. В начале оргии на миг темнеет, потом над головами Капитала и царя видна огненная надпись: «Пролетарии всех стран, соединитесь!». С огненным мечом в руках слева появляется Свобода в красной одежде с венком на голове. Часы бьют 12 ударов.*

**СВОБОДА.** О, вы, слепые безумцы! Пируйте, пируйте. На крови и золоте строится ваше роскошное царство... В горящем блеске бриллиантов светятся слезы бедняков, измученных трудом, уставших от страданий... Вы пьете не вино, а кровь казненных вами и убитых жертв, которым нет числа. Вы пьете кровь, а не вино, но знайте, пробил ваш последний час. (Последний удар часов). Конец приходит вашей власти и царству вашему конец... И нет безумным вам спасенья... Гибель, смерть вам... Гибель, смерть... (На миг темнеет снова. Грохот грома, как от взрыва потрясает своды. Среди пирующих смятение. Над ними в темноте сверкает надпись золотая: «Пролетарии всех стран, соединитесь!»).

*Задняя стена поднимается после того, как исчезает Свобода и в ужасе убегает царь, Капитал и все другие.*

### Картина II-ая

*На фоне дымящихся труб фабрик и заводов с одной стороны, с другой — багрово-го зарева пожара на поле битвы, видны группы и отдельные фигуры солдат, борющихся в дикой схватке. В воздухе красные разрывы гранат и бомб. Отдаленный гул, крики и голоса стонущих людей. К высокой, черной скале, возле огромной наковальни, с молотом в руках прикована цепями фигура рабочего — Труд. От голода и усталости его могучие плечи сгибаются, удары молота с каждым разом все слабее.*

**ТРУД.** Работай, работай без усталости целые годы... века... Работай, работай, не зная ни жалоб, ни стонов. Работай, работай, солнце и радость весенняя не для меня... Запах цветов молодых и лесная прохлада, голубое небо не для меня. Работай, работай на сытых, богатых, на тех, у кого ни заботы, ни печали... Они утопают в неге и роскоши, в светлых, высоких дворцах у них вкусные яства и вина. Работай, работай, вытягивая жилы до тех пор, пока твои мускулы не ослабеют и грудь не занеет предсмертной агонией.

*После сильного удара молотом по наковальне.*

**ТРУД.** Кипит возмущение в моем сердце, но ненависть не затемняет мой разум, мысли светлеют. Мысли светлеют и желание борьбы наполняет все мое существо. Восстаньте, восстаньте, о, братья. Вы все, кому жизнь как тюрьма. В ком радость убита вечной заботой о хлебе. Кто извивается в судорогах голода, мук и болезней... Восстаньте, зову я вас. Свобода приведет вас к победе. Разбиты железные цепи. Солнце — весенняя радость для вас. Небо лазурное, песни, серебряные звуки для вас... О, восстаньте...

*В шуме далеко, растущем, как эхо доносится отзыв призыва «Восстаньте, Восстаньте». В Вспышке сверкающих молний, гром первый и страшный, в медленных, долгих раскатах которого слышится чья-то угроза — символ отмщения справедливости в мире — в печальном и затемнённом. Голоса, как удар стального молота, кующего слова, несутся издали и наполняют Труд живым и напряженным ожиданием. И снова радостный, и сильный — он воспрянул, вытянув могучие мускулистые руки в даль, залитую огнём и отблеском пожара.*

**ТРУД.** Что за собой несет война народов в слепой вражде вцепившихся друг-другу в горло за интересы, чуждые Труду. Поймите и восстаньте. Вы проливаете кровь за ваших деспотов и угнетателей, за тех, кто жизнь человеческую ценит дешевле золота и серебра. Восстаньте. Обратите грозное орудие на них. Сорвите маску с подлого лица, и вы увидите в миг зверя кровожадного и злого. Его имя — Капитал. Восстаньте братья.

Гул далеких голосов все ближе. Молнии все ярче. Далеко мелькают люди в замешательстве, бросающие пики и оружия. Голоса “Мы братья”.

**ТРУД.** Мы не будем воевать за сытых, богатых. К восстанию. Да здравствует Свобода и народ.

*Из-за холма со всех сторон торжественно и стройно появляются солдаты и рабочие и железным, четким шагом приближаются к месту, где прикован Труд. Впереди с красным знаменем — Свобода.*

**ГОЛОСА** (еще далекие).

На баррикады.

Смерть тиранам

Да здравствует освобождение! (Пение интернационал).

**СТАРИК** (в рубище, лицо бледное, изможденное). Голодные и бедняки, все, кто работал и не знал покоя, кто не был сыт ни разу в жизни, кто носил ярмо на шее — поднимайтесь. Все вперед...

**СВОБОДА.** Кто смел, отважен, в ком радость и желание борьбы, вставайте... К освобождению Труда зову вас.... К солнцу и вечной радости...

**АГИТАТОР.** Да здравствует великий бунт несчастных, обездоленных людей. Да здравствует Свобода. Мир хижинам, война дворцам. (грозные и восторженные крики).

**РАБОЧИЙ.** Борьба принесет нам освобождение.

**АГИТАТОР.** Да здравствует освобождение Труда от цепей Капитала.

**РАБОЧИЙ.** Да здравствуют рабы и вольный Труд.

*Люди в блузах и воинской одежде с энергичными и радостными лицами, покрыты-*

*ми бронзовым загаром, освобождают Труд, который сбрасывает цепи. Не умолкая гремит далекий гром оркестров, сливаясь с пением Красного Интернационала.*

**АГИТАТОР.** Свобода или смерть...

**ТРУД.** Да здравствует заря грядущей новой жизни.

**РАБОЧИЙ.** Да здравствует Совет трудящихся — великий символ счастья на земле.

**СВОБОДА.** Нет рабов — не будет никогда.

**КРАСНЫЙ ВОИН.** Борьба еще не кончена и многие из наших братьев еще в цепях.

**РАБОЧИЙ.** Мы их освободим.

**2 ДЕВУШКА.** Борьба еще не кончена.

**КРАСНЫЙ ВОИН.** Мы победим.

**РАБОЧИЙ.** Мы победим.

**СВОБОДА.** За победой солнце радости осветит землю и мы услышим на полях звон золотых колосьев.

**2 ДЕВУШКА.** Наука и любовь увенчают Труд.

**3 ДЕВУШКА.** Девушки, приветствуйте освобожденный Труд.

**ГОЛОСА.** Велик и славен Труд.

Слава вечному и вольному труду.

Да здравствует титан могучий — Труд.

**СВОБОДА.** Любовь и счастье только в пламенном Труде.

**АГИТАТОР.** Да здравствует свобода и любовь к Труд.

**ТРУД.** Восставшие увидят после ночи солнце. Освободившие себя от гнета, горя и цепей построят новый, светлый храм грядущей красоты и вечной радости. Рабы не будут вновь в плену. Свобода без цепей угнетенья.

*Высоко над головами взвиваются красные знамена. Со всех сторон проходят люди, присоединяются к восставшим. Пение Интернационала.*

### Картина III-ая

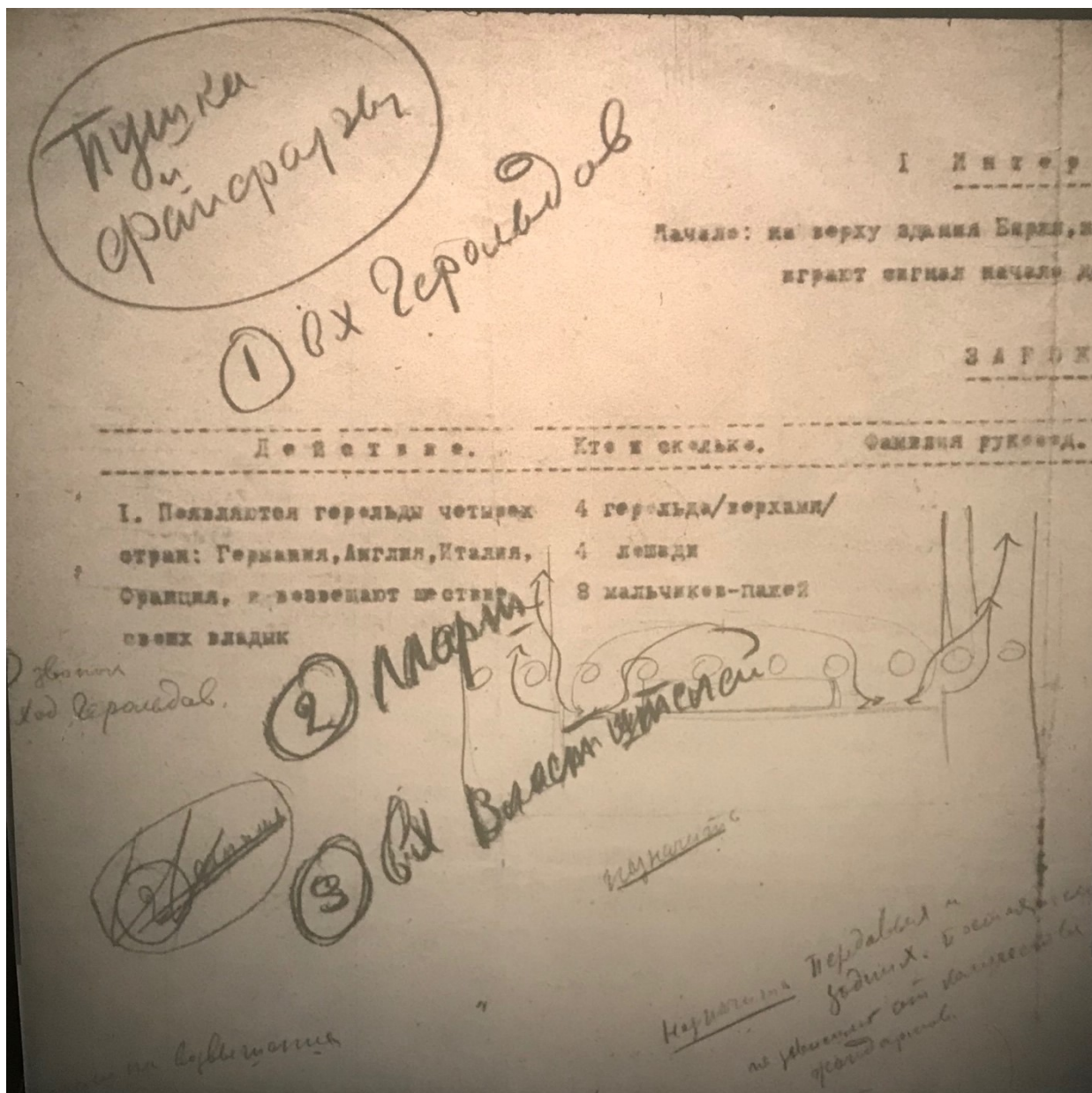
*Посредине наверху огромного шара с красным знаменем в руках стоит Свобода. Вокруг нее сверху до низу на невидимых ступенях облегающие земной шар фигуры рабочих и работниц всех стран и национальностей, кто с молотом, кто с красным знаменем. У девушек в руках цветы, на головах венки, у некоторых снопы с созревшей рожью и серпы.*

**СВОБОДА.** Праздник мира — праздник Светлого Труда.

## Приложение 2.4. Архивные материалы «К мировой Коммуне»

### «ИНТЕРНАЦИОНАЛ»<sup>619</sup>

Представление состоялось 19 июля 1920 г. Часть 1.  
Автор и режиссер первой части представления Н. В. Петров



Фотография первой части листа режиссерской разработки с пометками Н. В. Петрова.  
Цифрами обозначены музыкальные темы для оркестра

<sup>619</sup>Петров Н. В. «Интернационал». Режиссерская разработка I части массового спектакля, поставленного на Фондовой бирже в Петрограде // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 1–5.

Ц а о н а л.

вух углах крыши для хора фактарнотес  
отрава.

Н а н е.

Фамил. и полк.	Костюмы	Бутофория	Откуда	Куда.
1. Герм. инж.	Предв. германск.	Полком с	По верх.	
2. Англия-	Германск.	национ. гер-	галлерие	
3. Италия-	Английск.	Банк и трубы	солда - 2	
4. Француз	Итальянск.	с нац. фольклора.	оправа - 2	
Паж-	Французск.			
✓ ✓ назван.	Гер. паж.			
✓ ✓ Англия	Англ. паж.			
✓ ✓ Италия	Итал. паж.			
✓ ✓ Француз	Франц. паж. 3			
Германск. группа		4 тропа, с бал-	Все на дере-	
Русск. группа	4 костюм. корол.	дах, на 3 ст-	длин дверей	
Король	/форм. англ. ит./	ден, каждый	проходят	
	отрава.	с герб. на	между колони.	
		национ. /пауэ.		

Фотография второй части листа режиссерской разработки с пометками Н. В. Петрова.  
В разработке фиксируются костюмы, бутофория и траектории движения

ружную группу. Их празднество. Подно-  
шение им произведений техники и  
искусства, создаваемых рабочими.

5. Из общей толпы рабочих германской  
группы выделяется вождь. К нему при-  
ходят отдельные лица из остальных  
национальных групп. Они разворачивают  
длинный свиток, на котором написано:  
„Коммунистический манифест“. Пролетарии  
ничего терять, кроме цепей,  
а завоевать они могут весь мир: Про-  
летарии всех стран, соединяйтесь“. Свиток  
о вождях переходит пооче-  
редно ко всем национальным груп-  
пам. Группы рабочих угнетенно ра-  
внодушны и только французская  
группа рвет цепи и предводителем  
отвечая вождю, направляется к  
пирушки. У пирушек смелее

- Можно
- ① Подвешивание вождя
  - ② Подвешивание Радверт
  - ③ Подвешивание (на шпильке) у Англикан  
в своей комнате подвешивание рабочих  
отдельно в каждой группе
  - ④ Подвешивание в театральном зале
  - ⑤ Подвешивание в театральном зале
  - ⑥ Этот узел и Француз  
разрывает цепи
  - ⑦ Вмешательство  
Французских рабочих не сам  
муж.

Фотография фрагмента листа режиссерской разработки с пометками Н. В. Петрова.  
Слева представлена развернутая ремарка,  
описывающая действие на сценической площадке

**Фрагмент режиссерской партитуры последней части представления «К мировой Коммуне»,  
опубликованный А. И. Пиотровским в сборнике «Массовые празднества» 1926 года**

№	ДЕЙСТВИЕ	Кто и сколько	Фамилия руководителя	Костюмы	Бутафория	Откуда идут	Куда	Какой оркестр	Что играют	Световые эффекты
35.	Появление венгров, бегущих от ужасов реакции.	50 мужчин. 50 женщин. 20 детей.	Черков. Федоров. Зуева.	100 беженских 25 детских	Домашняя утварь Плакат «Венгрия»	Снизу, из-за левого угла Биржи.	На крайний правый паркет.		Фанфары	
36.	Из-за колонн появляется новая волна рабочих. Смятение.	300 рабочих. 100 работниц.	Белявский. Семенова.	300 рабочих блуз.		Снизу из-за правого угла Биржи. Из-за колонн справа и слева.	К центральному помосту.	Центральный оркестр		
37.	В центре появляются вожди. Слова вождей: «К оружию». Толпа отвечает: «К оружию». Загорается красная звезда. Входят красноармейцы. Вожди разбрасывают красные звезды. Красноармейцы поднимают оружие. Присяга. Красноармейцы сходят со	500 солдат. 15 вождей.	Пахомов. Смирнов.	500 шинелей. 15 кож. курток.	200 красных звезд. 500 винтовок. Плакат «Красная армия защитница трудящихся»	Вожди из середины. Красноармейцы из середины.	Расходятся веерообразно направо и налево вниз.	Фанфары. Хор.	«Смело вперед, Коммунары»	Загорается красная звезда.



	ступеней, ружья наперевес.									
38.	Оставшаяся группа рабочих, работниц и детей на лестнице. Тревожные гудки сирен. На парапетах появляются женские фигуры «Победы». На фронте лозунг — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Руки и глаза всех находящихся обращены вперед.	10 фигур «дев Победы» на парапетах.	Справа — Языкова. Слева — Мамаева.	10 аллегорич. костюмов. 10 париков.	10 золотых труб.	Из-за колонн.	5 на правый парапет. 5 на левый парапет.	Боковые оркестры. Сирены на миноносцах.	Гудки сирен. Звуки призыва.	Огненная надпись «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»
39.	На ростральных маяках появляются фигуры «дев Победы». Пауза.	10 дев на рострах.	Справа — Николаева. Слева — Архипова.	10 аллегорич. костюмов. 10 париков.	10 золотых труб.	Из-за правого и левого рострального маяка.	На вершину правой и левой ростры.	Оркестр у ростр.	Звуки призыва.	На рострах сигнальные огни. Факелы.
40.	Пушечный выстрел с Петропавловской крепости. По площади проезжает броневик с аллегорич. фигурами Победы, сбрасывающими короны и мешки с золотом.	На броневике 15 мужчин. 10 женщин.	Фрейдин.	25 аллегорич. костюмов.	Броневик, короны и мешки с золотом.	Справа из-за угла Биржи.	Проезд через площадь налево.	Центральный оркестр. Пушечный выстрел из крепости	Интернационал	
41.	Парад Красной армии.	Воен. орк., кавал., арт.,	Начальник гарнизона.			С набережной у Бирж.	Мимо Биржи по Универ.	Военные орк. Салют с		

		мор., курс., пех.,				моста	наб.	Петр. крепо- сти.		
42.	Дымовая завеса на Неве. Рассеивается. Контуры кораблей. С пристани по боковым проходам мимо ростр появляются представители рабочих всего мира с эмблемами труда и плакатами.	100 пред- став. Ев- ропы. 100 пред- став. др. стран.	Руководите- ли десятков.	100 муж- ских, 100 женских нацио- нальных костю- мов.	Эмблемы труда. (Сле- дует детали- зированная выписка)	Из левого и правого прохода у ростр.	К лестни- це Биржи.	Хоры у ростр.	Интер- нацио- нал.	Дымовая завеса на Неве.
43.	Заключительная группа всех на фронте Биржи. Большая наковальня и молот в центре. Малая наковальня на парапетах.	Все.			Большая на- ковальня и молот. Две малые наковальни и два не- больших молота.	Группа на фронте Биржи		Все ор- кестры. Все хо- ры.	Интер- нацио- нал.	
44.	С кораблей на Неве взлетают ракеты. Аэропланы разбрасывают прокламации. Дирижабль выкидывает плакат «Да здравствует III интернационал». Прожектора с ростр и на крепости. Общий фейерверк.		Командир миноносцев. Ком. Петро- павловской крепости.		Два аэро- плана. Пуч- ки цветных проклама- ций. Дири- жабль. Пла- кат.					Огненные надписи: «Царству рабочих и крестьян не будет кон- ца». Про- жектора. Фейер- верк. <sup>620</sup>

<sup>620</sup> Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Л.: Academia, 1926. С. 68–69.

## Приложение 2.5. Архивные материалы «Взятие Зимнего дворца»

Листовка, раздаваемая зрителям в день проведения представления<sup>621</sup>  
 ИНСЦЕНИРОВКА «ВЗЯТИЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА» на Площади тов. УРИЦКОГО

Осуществляемая ныне в день празднования 3-й годовщины октябрьских событий инсценировка «Взятие Зимнего Дворца» представляет собой опыт подлинно массового театрального представления.

Ток исторических событий, послуживший материалом для создания этого действия, сведен здесь в ряд художественно упрощенных моментов и сценических положений.

Не входило в расчеты создателей настоящего спектакля произвести в точности картину событий, имевших место на площади Зимнего Дворца три года тому назад; не входило, да и не могло входить, потому что несвойственны театру задачи протоколиста истории.

Представление это значительно не только тем, что им отметится воспоминание о туманной октябрьской ночи 1917 г., а тем, что этим спектаклем будет утверждено начало большой работы по созданию театра массовых действ.

Сценическая толпа представляет парад зрителям, не как набор выдрессированных артистов, а как изошренные в искусстве своем, единый коллективный актер.

Три сцены существуют в течение этого спектакля, и на первых двух из них, на эстрадах, воздвигнутых вдоль стен Главного Штаба, артистами драмы, балета и цирка, театральными школами Петербурга, красноармейскими и флотскими драматическими кружками и воинскими частями, разыграны будут картины событий, предшествовавших дням Октябрьского переворота.

Временное Правительство находится на вершине своей славы. Среди торжества и ликования делает оно смотр своим силам; а у красных в это время царство полной неорганизованности.

Правительство провозглашает лозунг «Война до победного конца», — и как бы в ответ на это, в первый раз со стороны красных доносятся крики: «Ленин, Ленин» и в первый раз робко и неуверенно еще звучит «Интернационал». Рабочая масса начинает пробуждаться. В стане Временного правительства тревога, совещание следует за совещанием и появление первого отряда восставшей в Июльские дни части Петербургского Пролетариата окончательно лишает «властителей» страны всякой уверенности в своих силах. Подоспевшие фронтовики на этот раз спасают положение, но на красной площадке кипит работа по организации Пролетариата к решительному бою. Агитаторы внедряются в массы правительственных войск, и, сначала отдельными группами, затем неудержимым потоком те переходят на сторону рабочих.

Звуки доброй революционной песни разгоняют, оставшихся еще возле Временного Правительства, его последних друзей. Министры ищут спасение в бегстве, и скрываются в стенах Зимнего Дворца.

Восставший народ начинает атаку этого последнего оплота, уже свергнутой власти.

Действие переносится на третью сцену. Ярко освещенные окна Зимнего Дворца, исторического свидетеля, воплощаемых в инсценировке событий, дают возможность видеть разыгравшееся в его залах сражение. Гремят орудия «Авроры», три года тому назад решившие исход ночного боя. И над Зимним Дворцом взвивается красный флаг — символ победы восставших.

Спектакль заканчивается торжественным парадом войск и большим праздничным фейерверком<sup>622</sup>.

1-я Типография Отд. Упр. Петрогубисполкома. Пл. Урицкого, № 6.

<sup>621</sup> Инсценировка «Взятие Зимнего дворца» // ОР РНБ. Ф. 1028. Ед. хр. 108. Л. 1.

<sup>622</sup> Авторы текста К. Н. Державин и А. Г. Мовшенсон.

**Евреинов Николай Николаевич**  
**«Взятие Зимнего дворца»<sup>623</sup>**

*Воспоминание об инсценировке в ознаменование  
 3-й годовщины Октябрьской революции.  
 Машинопись с правкой автора. 1924 г.*

В третью годовщину Октябрьской революции, когда пролетарская мощь одолела целый ряд своих смертных врагов (Колчака, Деникина, Юденича, Миллера) — явилось желание вспомнить всенародно о событии, ставшем «знаменательным для новой России, событии, положившем в нем фактически начало Советской Власти трудящихся: — О взятии “Зимнего дворца”», как последнего оплота временного правительства Керенского, пренебрегшего требованиями огромного большинства рабочих, солдат и крестьян.

Вспомнить об этом знаменательном не в одной только русской истории событии, захотелось, естественно, в самых ярких, наглядных, впечатляюще-кратких, убедительно-отчетных и вместе с тем монстративно-прекрасных [формах — А.К.]. Такие формы дает театр! А потому решено было в этот памятный день дать перед сотней тысяч зрителей торжественный спектакль, в котором прошли бы главные события, предшествовавшие взятию Зимнего Дворца, и, наконец, само это взятие, знаменующее конечную победу пролетариата.

Передать величественный момент всемирно-исторического значения, каким явилась первая ясно-выраженная победа трудящихся России над буржуазной властью, возможно было, само собой разумеется, только посредством адекватного, по своей тенденции, подлинно-величественного и исторически незабываемого зрелища.

Судьбе угодно было, чтобы у нас, в Советской России, была разрешена задача массовой театральной постановки на [2]<sup>624</sup> открытом воздухе в масштабе, о котором могли только мечтать в Париже 14 июля 1790 г. на Празднике Федерации.

Мне выпала высокая честь быть назначенным начальником постановочной части и главным ответственным режиссером этой инсценировки, не имевшей, по грандиозности своей задачи, примера в истории театральных зрелищ! Начать с того, что по идее Особополномоченного от Армии и Флота по организации Октябрьских празднеств 1920 г. Д.Н. Темкина, местом действия в задуманной инсценировке должно было служить само здание Зимнего Дворца на площади Урицкого! Число участвующих намечалось в количестве до 10000 человек! Призыв к творческой работе осуществлялся путем мобилизации артистических, военных и технических сил! В число участников призывался на Неву и сам исторический красный крейсер Аврора!

Уже одно это огромное количество участвующих, не говоря про другие сложные организационные задачи, потребовало образования многолюдного, энергичного штаба особополномоченного (занявшего часть нижнего этажа Зимнего Дворца), регулировавшего между прочим такие насущные вопросы как ежедневное питание (в репетиционные перерывы) нескольких сот человек гигантской «группы», выдача продуктовых пайков Артистическим силам, служба связи, медицинская помощь, санитарный контроль и т.п.

Работа в помещении штаба, в «репетиционных залах» (Гербовом, Георгиевском и Николаевском), равно как и на самой площади Урицкого, кипела не только днем, но порою и ночью по той простой причине, что дата Октябрьской революции обязывала к срочности выполнения поставленного задания, а времени для этого было дано не более полутора месяцев. В этот краткий срок необычайное задание постановки соблазнило «перевер-

---

<sup>623</sup> Евреинов Н.Н. «Взятие Зимнего дворца»: воспоминание об инсценировке в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 31. 25 л.

<sup>624</sup> В квадратных скобках указаны листы машинописи Н. Н. Евреинова.

нуть страницу» не только истории режиссуры, но и истории драматургии; короче говоря: создать сперва, на новых началах, оригинальный материал для режиссерского [3] творчества, т.е. сочинить своеобразную «пьесу», достойную быть представленной в знаменательный день, перед всем тогдашним Петроградом, ныне — Ленинградом.

Эта задача была разрешена творческими усилиями «коллективного автора» под мои председательством.

В числе лиц, составлявших «коллективного автора» вошли режиссеры, литераторы, публицисты, художники, архитекторы, электротехники, военруки и партийные работники.

Исторический «ход событий» был изучен нами на драматургических заседаниях не только путем «книжным», но и путем живых, душевных бесед с самими участниками взятия Зимнего Дворца, а также с некоторыми из бывшей «дворцовой прислуги», пережившей «там-внутри» катастрофическое для старой власти событие.

Ближайшее, хотя и далеко не одинаковое участие в выработке сценария приняли, насколько мне не изменяет память, Ю.П. Анненков, проф. Н.И. Мишеев, А.Р. Кугель, Н.В. Петров, Гуго Варлих, Д.Н. Темкин, А.Ф. Кларк, К.Н. Державин и А.Г. Мовшенсон.

Первым творческим актом «коллективного автора» было приведение схемы постановки к трем сценам:

- I. Белой «площадке», где бы разыгрывалось комедийно-пародическое действие буржуазии, возглавляемой временным правительством;
- II. Красной «площадке», где-бы происходило героическое действие подготовки к борьбе пролетариата и
- III. «Зимнему Дворцу», куда, к развязке драмы, должно было перекинуться действие с двух первых «зрелищно-подготовительных», условных «площадок».

Первые две сцены (каждая размером в длину по 20 сажень) решено было строить по бокам арки «Генерального Штаба», бесшумно декорировать их и соединить мостом, Зимний же Дворец постановлено [4] было использовать (без всяких, разумеется, декоративных изменений) двояко: в первом отношении 62-х окон этажа, где-бы происходили решительные эпизоды финального боя, четко-театрально представленные в силуэтной постановке и во втором отношении двора дворца, куда должна была устремиться, через главные ворота, вся масса атакующих красноармейцев и военморов, занимавших по нашему плану «исходное положение» на Морской улице и у Певческого моста.

В результате экспозиционной работы «коллективного автора», последний разделился для детализирования действия на 4 части:

- I. Авторы «белой площадки» А.Р. Кугель, Н.К. Державин, А.Ф. Кларк и А.Г. Мовшенсон.
- II. Авторы «красной площадки» Н.В. Петров, Н.И. Мишеев, Л.С. Вивьен.
- III. Авторы «силуэтной постановки» т. Андреев, Левитский, Гузев.
- IV. Авторы атаки т. Мириманов, Степанов, Глаголев.

Отдельно и одновременно работали заведующий музыкальной частью Г.И. Варлих и заведующий художественно-декоративной частью Ю.П. Анненков с помощниками.

Через несколько дней я устроил заседание всех частей, где были заслушаны выработанные в деталях проекты. Страстные дебаты, из-за коренных кое в чем расхождений, авторов красной и белой площадок, и вызванная этим необходимость строгого согласования отдельных деталей, вместе с приведением к одному художественно-театральному знаменателю всех авторских замыслов, заставили меня назначить отдельные «согласительные» заседания.

Наибольшее споры были вызваны проектом А.Р. Кугеля и Ю.П. Анненкова представить Керенского 25-ю артистами, которые-бы, с механической одновременностью, выполняли все сценические движения. Отдавая должное оригинальности этой затее я, тем не менее, сразу же [5] должен был дать отпор подобной идее, исходя из тех простых соображений, что наша задача вряд ли состоит в преувеличении образа Керенского, а как раз наоборот: в представлении его жалкой, одинокой, маленькой пешкой Истории, пытающейся

противопоставить свою волю воле восставшего пролетариата. К тому же, хорошо зная из многолетней совместной работы с А.Р. Кугелем, что его творческие, интересные замыслы не всегда под силу режиссерским возможностям, я, откровенно сознаюсь, просто побоялся затормозить подобным «экспериментом» нашу и без того сложную постановочную работу. Возражение же Ю.П. Анненкова, что человек на площади Урицкого выглядит не больше курицы и потому-де Керенского никто, пожалуй, не заметит на двадцатисаженной сцене я, помню, опроверг фактической проверкой, в результате которой оказалось, что, в смысле жестификационной, человеческая фигура отнюдь не поглощается пространством этой площади.

Очень кропотливой работой, помню, оказалось согласование неодинаковых по количеству частей сценариев красной и белой площадок: разгорелись «авторские самолюбия» и долго ни та, ни другая сторона не хотели добровольно уступить, лишней причиной чему служило то обстоятельство, что (как заранее было условлено) авторство и предстоящую режиссуру каждого отдельного сценария совмещали те же лица.

Положение мое, как председателя «коллективного автора», было в высшей степени щекотливым, тем более что резоны авторов того и другого сценариев представлялись одинаково вескими. Понадобилось так много такта и «дипломатии», что я чуть не разболелся [6] потом от нервного переутомления.

Зато никаких почти прений не вызвал проект «силуэтной постановки» боя в освещенных окнах «Зимнего Дворца» (разработанный согласно моей идее) и целиком были приняты прекрасные проекты-атаки и др.

Возможно, что для будущего историка театра и, в частности, летописца «массовых постановок», небезынтересно будет ознакомиться со схемой общего сценария, выработанного «коллективным автором» инсценировки «Взятия Зимнего Дворца».

Вот эта схема:

#### I.

Тьма. Пушечный выстрел. Освещается мост. 8 фанфаристов на нем. Опять выстрел. Симфония Варлиха. Во время «Марсельезы» свет на белой площадке. Декорация: огромный обветшалый зал в стиле «ампир». Портреты. Золото. Арматура. На возвышении временное правительство. Керенский с розовым флагом принимает придворных и сановников. Приветствия. Полное доверие. Организованность. Процессия банкиров с «Займом свободы». Рупора. Возгласы «Война до победного конца». Военственная музыка.

#### II.

Тьма. Раздаются отдельные гудки, шум наковальни и молота. Постепенно освещается темно-красноватым светом красная трибуна. Отдаленные звуки Интернационала. Декорация: фабрики, заводы. Двигается однообразная масса людей, рабочих и крестьян. Полная неорганизованность. Иногда собираются в кучки, потом расходятся. Ораторы. Потом вся масса подходит к краю эстрады и вглядывается в тьму: из тьмы раздаются крики «Ленин, Ленин». Эти крики подхватываются толпой и перекатываются по ней. Кучка людей с красными знаменами входит на трибуну.

#### III.

Белая. Появляется некоторая неуверенность. Устраиваются заседания. [7] «Московское Сопещание». «Предпарламент» и т.д. Отдельные возгласы (призывы к войне, и т.п.).

#### IV.

Красная. Толпа проявляет порядок и организованность. Строящиеся колонны с красными знаменами. Митинги. Грузовики с вооруженными людьми. Под звуки Интернационала вооруженные люди бросаются на мост. Сражение. Тьма. Свет на красной. Красные отступают. Налеты золотопогонников на красную и аресты.

## V.

Белая. Торжество у белых. Шествие раненых с плакатами «Война до победного конца». «Дарданеллы». Появление раненых вызывает возмущение среди войск белых. «Марсельеза» звучит фальшиво. Большинство войск покидает белую площадку и идут на красную.

## VI.

Красная. Полная организованность народных масс. Радостно встречаются войска, переходящие от белых. Ряды красной гвардии увеличиваются. Музыка «Смело в ногу товарищи». Гудки. Агитаторы. Они указывают на мост. Крики «Вся власть Советам». Их подхватывает толпа, стоящая вокруг, и они раскатываются по ней. Интернационал. Красная гвардия бросается на мост.

## VII.

Белая. Полная растерянность. Белые войска и народ массами перебегают на красную. Сановники набрасывают на себя пальто и, раскрыв дождевые зонтики, удирают за границу, исчезая во тьме. На эстраде остается только «Временное Правительство», тревожно озирающееся по сторонам, окруженное женским батальоном и юнкерами. [8] Доносятся крики с красной площадки «Вся власть Советам». Гремит Интернационал. Часть юнкеров бросается на мост для защиты. «Временное правительство» сбегает по лестнице; Керенский садится в автомобиль и «спасается бегством». Юнкера и женский батальон, отстреливаясь, бегут за Правительством, представители которого скрываются на автомобилях в подъезде Зимнего Дворца. Юнкера прячутся за баррикады и начинают отстреливаться.

## VIII.

Красные указывают на Зимний Дворец. Сигналы. Трещат пулеметы. Из-под арки Главного Штаба выезжает артиллерия, грузовики и броневики. Павловцы со стороны Певческого моста. Орудийный обстрел с Авроры. Атака.

## IX.

В окнах дворца силуэты сражающихся. Свет на дворце включается и выключается (мигание). Орудийный грохот. Над дворцом взвивается красный флаг. Салют. Фейерверк. Интернационал. Парад войск с факелами.

План атаки и программа апофеоза были приняты в следующей краткой разработке:

## А т а к а

1. Красные указывают на Зимний дворец. Гудки.
2. Погас свет на белой и красной.
3. Озаряется бельэтаж дворца, одновременно выезжают два орудия из двора.
4. Глухой шум, барабаны, литавры. Ропот и шум (со стороны арки).
5. Сигнальный выстрел во дворе.
6. Толпа красноармейцев в среднем проходе, матросы (100) с адмиралтейского проезда (200), Павловцы со стороны Певческого моста. Пальба.
7. Силуэтное сражение. Пальба. [9]

## А п о ф е о з

10. Ракета (Окончание боя).
11. Момент тьмы.
12. Красные звезды на всем фасаде Зимнего дворца. Красный флаг взвивается на крыше, освещенный прожекторами.
13. Интернационал.

14. Парад. Кавалеристы 400, юнкера 1500. Матросы. Аэропланы.  
15. Фейерверки.

Чрезвычайно сложная система освещений двух грандиозных сцен («красной» и «белой» площадок) была блестяще спроектирована инженером Майзелем, без применения софитов (не приемлемых под открытым небом) и без прожекторов, непослушных заданию мгновенного включения и выключения света. Тов. Майзель обошелся одними лишь тысячесвечными лампами, в мгновение ока заливавшими светом площадку, где начиналось действие, и с той-же скоростью гаснувшими на площадке, где оно прекращалось. Эта мгновенность, вместе с силой «послушного» света, была для нас очень важна, т.к. мы отлично понимали, что мгновенная концентрация внимания зрителей на действии одной сцены (площадки) могла быть достигнута лишь путем полного и мгновенного выключения света на другой. Спектакль вполне оправдал наш расчет и можно объяснить лишь недоразумением, что один из критиков не разделил нашу «апперцепционную» точку зрения, подсказываемую психологией театрального зрителя<sup>x</sup>.

<sup>x</sup>Пока одна площадка живет, другая погружена во мрак. Гаснет первая, на полукрике, полужесте, — выплывает из темного вторая. Непрерывность праздничного действия... была здесь сломана. Не «мистерия», а мелькания кино-фильма». — пишет Адриан Пиотровский в статье «Празднества РСФСР» / см. сборник «Зеленая птичка», изд. Петрополис, 1922. С. 160. *Примеч. автора.*

[10]

Вслед за утверждением сводного сценария всей постановки, было немедленно преступлено к началу репетиций, строительных работ, электро-осветительных, бутафорских, костюмерных и пр.

О дробной дифференциации функций театрального и административного «командного состава», равно как и о численности последнего говорит красноречиво следующий сохранившийся у меня список:

## ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ

Главный ответственный режиссер — **Н.Н. Евреинов**

### Белая площадка:

Ответственный режиссер — **А.Р. Кугель**  
Режиссеры — **А.Ф. Кларк, А.Г. Мовшенсон, К.Н. Державин**  
Пом. режиссеров — **Сологуб, Амфитеатров, Штейн (отв. бутафор)**  
Режиссер-администратор — **Мравинский**

### Красная площадка:

Режиссеры — **Н.В. Петров, Н.И. Мишеев, А.С. Вивьен**

### Силуэтная постановка:

Главный режиссер — **Андреев**  
Режиссеры — **Левитский и Гузеев**  
Пом. режиссеров — **Бориньи** — 1, 2 и 3-я комнаты.  
**Филиппов** — 4, 5 и 6 комнаты.  
**Костанди м.л.** — 7, 8, и 9 комнаты.  
**Богданов** — 10, 11 и 12 комнаты.  
**Головин** — 13, 14 и 15 комнаты.



Администраторы (личный состав) **Богословский.**

Монтировочная часть: **Адашевский**

Электрическое освещение: **Рыков**

Полит. комиссар: **Урванцов.**

Атака:

Главный режиссер: **Мириманов**

Пом. режиссера: **Степанов, С.Г. Глаголов (арт.специалист) [11]**

Общая сигнализация:

**Волков**

Звуковые эффекты:

**Галкин**

Парад:

Командиры: **тов. Массальский**

Помощники его: **Челюскин, Чесноков**

Музыкальная часть:

**Ответственный дирижер:**

**Г.И. Варлих**

Художественно-декоративная часть

Заведующий: **Ю.П. Анненков**

Наблюдающий за установкой декорации — **Некрасов**

Старший декоратор: **Семенов**

Его помощник: **Антоновский**

Ст. плакатчик: **Павлов**

Заведующий поделочной частью: **Палло**

Его помощник: **Петров и Галкин**

Отв. костюмер и бутафор: **Шендельман**

Заведующий бутафорией: **Береговой и Эйденандер**

Заведующий машинами: **Галкин**

Осветительная часть:

Завед. технич. отделом: **Майзель**

(**Пашук** — Белая площадка

**Смирнов** — Красная площадка

**Бойцов** — Зимний дворец)

**Щеголев** — Колонная, мост и оркестр

**Грищенко** — общее заведование и распределение материалов

Парикмахерская часть:

Ответ. парикмахер — **Вилкин [12]**

Мужской грим — ответ. **Степанов**

Помощников — 8 человек

Дамский грим — ответ. **Васильев**

Помощников — 7 человек.

Заведующий подъемом флага: **Ан. Петров**

Заведующий телефонной связью: **Пивоваров**

Максимум предусмотрительности, проявленной нами в организации репетиций многосотенной «труппы» (согласно правилу «управлять — это значит предвидеть») позволил нам, что называется, не «надрываясь», хоть и спешно, но совершенно планомерно выполнить грандиозное режиссерское задание.

В этом отношении поучительно параллельно отметить следующее чистосердечное признание малоопытного четыре года назад режиссера С.Э. Радлова. «Летом 1920 года, — пишет он, — несколько режиссеров было мобилизовано для постановки громадного спектакля на Фондовой Бирже... *как мы хрипели, крича* наперекор всем звонкам трамваев... об этом я поместил в свое время *очень плаксивую* заметку в «Красном Милиционере» (курсив — Н. Евреинов).

Могу засвидетельствовать, что при подготовке «Взятия Зимнего Дворца», благодаря идеальной организации репетиций опытными режиссерами, никто из них не «хрипел, крича» и ни каким «милиционерам» с плаксивыми жалобами обращаться не пришлось.

О своей собственной деятельности, как главного ответственного режиссера этой подлинно исторической постановки, говорить неудобно (зачеркнуто — не приходится) и я ограничусь здесь, в интересах читателя, лишь заметкой сотрудника «Жизни искусства» (см. № от 19 октября 1920 г.) по названию [13] «На репетициях инсценировки «Взятие Зимнего дворца».

«Чрезвычайно интересно, — пишет автор этой заметки, — побывать сейчас на репетициях инсценировки «Взятие Зимнего Дворца», которые идут днем и ночью в Гербовом зале Зимнего дворца. Главный режиссер тов. Евреинов, обращаясь к силам своей труппы не 10000 труппы, заявил: «Время статистов прошло. Помните, товарищи, что вы вовсе не статисты. Вы — артисты, быть может, еще более ценные, чем артисты старых театральных навыков. Вы — части коллективного артиста. От сложения и умножения ваших переживаний получается новый эффект нового театрального действия. Вот женский батальон, он из себя представляет как-бы отдельного артиста, но он весь сложен из тысячи отдельных...»

«И действительно, на репетициях видишь и чувствуешь, что слова тов. Евреинова не только слова. Все эти участники ведут себя не как казенные статисты, а как части коллективного актера».

«Уже сейчас чувствуется, что работа режиссера увенчивается успехом. Жалко подумать, что такое грандиозное задание, такая масса труда и его одушевление затрачено будет на одно часовое зрелище, которое нельзя будет завтра повторить...»

«Несомненно совершенно новое достижение режиссерской техники, которое, может быть, ночью, под открытым небом, под грохот пальбы, в блеске фейерверков и взрывов, и не будет сразу по достоинству оценено толпой, но которое ни в коем случае не должно быть игнорировано теоретиками и историками сцены».

Предсказание успеха этой постановки оправдалось полностью, несмотря на «петербургскую» погоду, далеко не благоприятствовавшую. [14]

Справедливость требует приписать этот успех, как всей массе сотрудников, самоотверженно работавших даже ночью (порой при 4 градусном морозе на открытом воздухе), так и в особенности исключительной энергии и таланту опытного режиссера Н.В. Петрова, главного руководителя репетиций сцен на «красной площадке», а также таланту молодого, закаленного в железной дисциплине режиссуры, несмотря на свои юные годы, мастера К.Н. Державина, — этого главного помощника А.Р. Кугеля.

Незадолго до исторического спектакля, мне пришлось подробно ознакомить военных комиссаров Петрограда с заданием постановки на площади Урицкого, дабы они передали, в свою очередь, каждый своей войсковой части, содержание инсценировки, в которой эти части привлекались к ближайшему участию (парад, атака, дежурство, орудийные залпы, салют и пр.)

В виду обремененности днем очередной работой, собрание военных комиссаров, на

предмет информации и товарищеской беседы о предстоящей постановке, имело место поздно ночью с 24-го на 25-е октября.

Вот что об этом важном собрании говорится в «Правде» от 26 октября 1920 года: «В воскресенье в Николаевском зале бывш. Зимнего дворца собралось свыше 200 представителей армии и флота, чтобы ознакомиться с программой октябрьских торжеств в Петрограде».

«Особоуполномоченный армии и флота по устройству октябрьских празднеств тов. Темкин сделал подробный доклад о намеченных празднованиях, центральным местом которых явится инсценировка «Взятие Зимнего Дворца».

«Подробную картину этой грандиозной инсценировки нарисовал пред собравшимися ее творец тов. Евреинов». [15]

«Зрители и артисты будут переживать в течение одного часа все события, которые длились несколько часов. За все время существования театральных зрелищ на земле, никто, нигде, никогда не ставил столь грандиозного зрелища. Десяток тысяч исполнителей, три сцены зараз, открытое небо и 150000 зрителей!» (далее следует подробный пересказ сводного сценария).

К торжественному дню нашей постановки я подал идею тов. Д.Н. Темкину выпустить несколько тысяч «летучек», где бы вкратце и популярно было передано задание спектакля и его содержание. Получив одобрение, я поручил составление текста этой летучки литераторам-режиссерам К.Н. Державину и А.Г. Мовшенсону, которые умело и срочно справились со своей задачей.

«Осуществляемая ныне, в день празднования 3-й годовщины октябрьских событий, инсценировка «Взятие Зимнего Дворца» — говорится в начале этой летучки, — представляет собою опыт подлинно массового театрального представления».

«Ток исторических событий, послуживший материалом для создания этого действия, сведен здесь в ряд художественно упрощенных моментов и сценических положений.

Не входило в расчеты создателей настоящего спектакля произвести в точности картину событий, имевших место на площади Зимнего Дворца три года тому назад; не входило, да и не могло входить, потому что несвойственны театру задачи протоколиста истории.

Представление это значительно не только тем, что им отметится воспоминание о туманной октябрьской ночи 1917 г., а тем, что этим спектаклем будет утверждено начало большой работы по созданию театра массовых действий.

Сценическая толпа представляет парад зрителям, не как набор выдрессированных артистов, а как изоощренные в искусстве своем [16], единый коллективный актер.

Три сцены существуют в течение этого спектакля, и на первых двух из них, на эстрадах, воздвигнутых вдоль стен Главного Штаба, артистами драмы, балета и цирка, театральными школами Петербурга, красноармейскими и флотскими драматическими кружками и воинскими частями, разыграны будут картины событий, предшествовавших дням Октябрьского переворота (Далее следует краткий пересказ сводного сценария).

Близился день невиданной премьеры... Сцены и трибуны для зрителей заканчивались отделкой. Площадь Урицкого преобразили театральные постройки, высокая (с двухэтажный дом) будка, снабженная целым рядом телефонов и сигнальных звонков, построенная в качестве «командного мостика» посреди площади (у самой колонны), и канатные ограждения, отмечавшие место действия между дворцом и 2-мя сценами, куда публике, невмещаемой устроенными для нее трибунами, не давалось доступа.

Бешенный темп работ последних дней подготовки к спектаклю создал, среди его руководителей, лихорадочно-повышенное настроение. Волновались неизвестностью предстоящей погоды, опасением за здоровье ответственных исполнителей (актеров), крайне переутомленных репетициями, беспокоились за исправность света, сигнальной связи между «командным мостиком» и 3-мя сценами, боялись давки («ходынки») среди публики, высчитывали с артиллеристами условия, при которых не лопнут стекла дворца от грохота

канонады и пр., и т.д.

Заседания представителей подачи «скорой помощи», пожарной дружины, заведующих билетами и пропусками на трибуны и т.п. следовали одно за другим днем и ночью. Бутафоры, декораторы, костюмеры, парикмахеры, плотники, электротехники осаждали меня и руководителей обеих площадок с самыми разнообразными требованиями [17] и вопросами. Приходилось тут же находить точные, быстрые, вполне исчерпывающие суть дела ответы. И тем не менее предусмотреть все нежелательные «казусы» казалось почти невозможным.

Так, например, на генеральной репетиции произошел такой смехотворный случай: — перед сценами лежат груды бутафории (знамена, ружья, «министерские портфели», значки и пр.) обращаюсь к актерам: «что же вы стоите с голыми руками?». Отвечают: «бутафоры не дают». — «Как так?» Лечу к бутафорам. «В чем дело? Для кого же вы это храните?» Объясняют: «А кому же мы дадим без расписки? Пропадет, так с нас взыщется». Лечу к помощникам режиссеров — «Примите-ка бутафорию для артистов!». Один отнекивается: «я ведь стою на выходах», другой: «я сигнализирую шумы», третий: «у меня костюмная часть» и т.д. Надо начинать репетицию, все изнервничались, масса «пунктов» еще не проверена, а тут неудобно-ли назначать, под открытым октябрьским небом, в полутьме площадок, ответственных лиц по снабжению артистов бутафорией, без которой спектакль обойтись не может!

К счастью, таких «казусов» было немного. Но то, что они были все-таки возможны в самых разных областях, требовавших, к спектаклю, строжайшей регулировки, заставило тов. Д.Н. Темкина издать в ночь на 8-ое ноября следующий приказ:

### П Р И К А З

от штаба Особоуполномоченного по Армии и флоту по  
организации октябрьских торжеств  
№ 27.

г. Петроград. 8-е ноября 1920 г.

#### 1.

Объявляю к сведению обязательные дежурства во время представления с 8-ми часов вечера. [18]

1. Я, мой заместитель и управляющий делами на трибуне № 1 у телефонного аппарата.
2. Канцелярия — два дежурных в Штабе.
3. Транспортный отдел — один дежурный в Штабе.
4. Комендатура штаба в полном составе в Штабе.
5. Отдел связи — начальник Отдела внизу у командного мостика, курьеры связи, 6 человек у трибуны, 5 человек у командного мостика, 5 человек в Штабе, по два человека у руководителей красной и белой площадками, силуэтными группами, атакой, парадом, проектором, по одному человеку у каждого представителя Начальника военной части в месте их нахождения; в штабе обычное дежурство Отдела Связи.

Курьеры связи должны иметь отличие повязкой по околышку фуражки, о чем начальнику связи сообщить под расписку всем лицам, в ведении которых будут стоять курьеры.

#### 2.

Начальник телеграфно-телефонной роты на командном мостике руководит работой телефонистов у аппаратов.

#### 3.

Начальник постановочной части на командном мостике.  
По три плотника за кулисами каждой площадки.

По два электромонтера на всех постах и у распределительных досок.  
5 резервных электромонтеров в штабе.  
Один дежурный от городской электрической станции у главной распределительной доски.

4.

Административный отдел — один дежурный в штабе.

5.

Отдел Снабжения — два дежурных в штабе по отделу и три кладовщика в штабе.

[19]

6.

Начальник военной части установит пост в бывшем подъезде «ея величества», открыв подъезд для оркестров парада с 7 час. вечера.

7.

Начальник военной части внизу у мостика, 2 помощника начальника в Штабе.  
По два представителя начальника военной части на всех пропускных пунктах.  
По два представителя начальника военной части на каждой трибуне.  
Начальник военной части, под страхом революционной ответственности, принять все меры к беспрепятственному пропуску на площадь артистических групп, прожекторных станций, военных хоров, оркестров и проч. групп участвующих в представлении, с указанием им представителями начальника военной части соответствующих мест на площади.

В месте расположения военных хоров 10,11,12 полков по представителю начальника военной части.

Все представители начальника военной части должны быть снабжены белой повязкой на рукаве с буквой «К».

8.

Режиссерский отдел: тов. Евреинов, Петров, Кугель, Левицкий, Кларк на командном мостике; остальные режиссеры и помощники на месте действий своих групп.

9.

Санитарные и пожарные пункты должны находиться на своих местах с 6-ти часов вечера.

10.

Все лица от начальника военной части, в несении своих постов, [20] подчиняются правилам караульной службы.

Означенные лица пользуются связью только через курьера.

11.

Представление начать пунктуально в 10 часов пушечным выстрелом.

12.

К 9 часам вечера все артисты должны быть одеты, бутафория-реквизит на местах.  
К 9 час.30 мин все должны быть на местах своих выходов.

13.

9 час. 30 мин вечера всем группам донести о своей готовности на командный мостик.

14.

С 10 час. вечера прекращается всякое хождение кого-бы то ни было на площади, свободной от публики и огороженной канатом.

15.

Всем начальникам частей и отделов представить в 12 часов дня именные списки лиц, находящихся на дежурстве во время представления, с точным указанием места дежурства.

16.

Все подчиненные лица должны беспрекословно исполнять приказания своего начальства, не входя ни в какие рассуждения.

17.

**Всякое нарушение настоящего приказа будет рассматриваться как злостное желание сорвать инсценировку с контрреволюционной целью и караться по всей строгости революционного закона с преданием суду Ревтрибунала.**

Подл. подп. Особоуполномоченный Темкин.  
Управдел Штаба Слепян.  
Верно: делопроизводитель.

Этот приказ, в точности выполненный всем нашим коллективом, [21] застраховал торжественный спектакль от малейшего недоразумения.

Единственно, против чего этот приказ оказался бессильным, это против погоды.

После морозных дней к 8 ноября началась оттепель, и перед самым спектаклем пошел дождь. К счастью, он вовремя перестал, не причинив вреда декорациям; теплая-же погода позволила задолго до спектакля собраться на него несметному количеству народа.

«Во все пребывающей толпе, — писал о своих впечатлениях сотрудник “Известий П.С.Р.К.Д.” от 9 ноября 1920 г. — много представительниц деревни. Она держится тесными кучками, боясь потеряться в густой массе народа. Крестьянки, впервые посетившие Питер, особенно горячо реагируют на все окружающие их диковинки. С любопытством и некоторым беспокойством следят они за лучами прожекторов, бегающими по ночному небу».

«Но вот пушечный выстрел возвещает начало представления, — повествует дальше представитель Известий. — Площадь погружается во мрак. В напряженном ожидании проходит несколько минут, все взоры устремлены к эстраде, хранящей безмолвие. К этому времени дождь перестал лить; все новые и новые группы зрителей со всех сторон вливаются в густую толпу, наполняя площадь. Наконец, освещается мост, соединяющий красную и белую площадки и восемь герольдов призывными звуками фанфар возвещают о начале. Раздаются звуки музыки. Представление началось...»

Я находился в это время на командном мостике, где вместе с А.Р. Кугелем и Н.В. Петровым, дирижировал представлением, в окружении целого ряда телефонистов и сигнальщиков. Каждая картина, и даже менее того, каждая сцена сменялась на площадках по номерам-плакатам (саженных размеров), невидимо для публики и броско-видимо для участвующих. Режиссеры красной и белой площадок, находившиеся на «мостике», были неразрывно связаны со своими помощниками [22], находившимися на сцене, посредством полевых телефонов и, отдельно, звонковой сигнализацией. Я лично, охваченный чувством ответственного дирижера, порою тут-же сокращал, порою тут-же удлинял отдельные сцены, в зависимости от их конечной «сделанности» и чуемого эха аудитории. Говорить о том, что каждый нерв мой был напряжен почти до боли не только от сознания ответственности перед Петросоветом и перед всей аудиторией площади Урицкого, но и от необхо-

димости сдерживать свое волнение, являя *маску* спокойного и уверенного руководителя, — я говорить не устану, т.к. это, мне кажется, слишком понятно даже для «непосвященных» в «закулисные тайны».

Т.к. никто не судья в своем деле, позволю себе вновь обратиться к отзыву прессы об этом спектакле.

«Многотысячная толпа, — читаем в Известиях указанной даты, — с затаенным дыханием следит за развертывающимся действием. Смех и меткие остроты вызывает появление Керенского, напыщенно принимающего восторженные приветствия своих поклонников.

“Нынче-то спеси поубавил, обивая пороги у министров да у банкиров за границей”, — слышится в группе рабочих. — Да, тяжело даются ему заработанные денежки», — отзывается молодой красноармеец, не отрывая глаз от сцены».

Керенский изображался на сцене в единственном числе, а не во множественном числе, как на этом настаивали сначала некоторые из наших режиссеров, и это вышло прекрасно.

В своей статье «Масса как таковая», К.Н. Державин поучительно объясняет эффект одиночества этой жалкой фигуры «вождя» нашей революции таким теоретическим экскурсом:

«Самое главное: противопоставление одной фигуры толпе. Керенский (по-моему исключительно удачно воплощенный артистом Бруком), [23] занимавший место то на фоне тесно сомкнутых юнкерских рядов, то поднимавшийся над стеснившейся у его кресла перепуганной толпой, послужил *контрастирующей единицей по отношению к пятну остальных участников действия...* Массовый театр является театром исключительно пристрастным ко всякому корифейству и протагонизму. *Наличие отдельного исполнителя, сосредотачивающего на себе, в известный момент внимание зрителей, подчеркивает массовую законченность всего ансамбля.* Практика вполне оправдала это положение» (курсив — Н. Евреинов).

Возвращаюсь к впечатлениям рецензента «Известий П.С.Р.К.Д.» от 9 ноября 1920 г.

«Быстрая смена событий на сцене приковывает к себе напряженное внимание зрителей. Июльская попытка свергнуть ставшее ненавистным Временное правительство Керенского, закончившаяся временных поражением пролетариата, вызывает тяжелый вздох разочарования. Толпа алчет скорейшей победы восставших рабочих над опротивевшей буржуазией, сделавшей себе кумира в лице Керенского. По мере нарастания революционного порыва, в густой, все прибывающей толпе рабочих и солдат на красной площадке, поднимается и настроение зрителей. Но вот все громче и громче, все увереннее и увереннее несется многоголосый хор, возвещающий власть Советов. Среди приверженцев Временного правительства — паника, они разбегаются в разные стороны. Керенский и его министры спасаются на автомобилях, вызывая своим поспешным бегством восторг зрителей. Пролетариат победил! «Ура» — несется со сцены многоголосым хором. «Ура, ура» — несется в ответ [24] со стороны зрителей. Начинается стремительная атака Зимнего Дворца. Зрители наэлектризованы, еще момент и, кажется, толпа вырвется за ограду и, вместе с автомобилями и толпами солдат и рабочих бросится на приступ последней твердыни ненавистной керенщины».

Такое вовлечение в действие зрителей — величайшее достижение сценического искусства; высший успех недостижим для мастеров его! И рядом с ним поистине жалким кажутся лавры и аплодисменты, умилительные при ординарной победе на театральном фоне.

«Я мысленно пробегаю театральную историю, — пишет Конст. Державин в статье “Чудо” (к постановке «Взятие Зимнего Дворца») — игры в Колизее, средневековые мистериальные действия, празднества Французской революции и не вижу нигде чего-нибудь подобного спектаклю вчерашней инсценировки... Самое главное найдено. Секрет сцени-

ческой толпы раскрыт, и в нашей воле теперь подойти к замечательным возможностям и открытиям. Масштабы удалось развернуть поистине мировые. Постановку “Взятие Зимнего Дворца” аршином действительно мерить нельзя; в осуществление же ее можно было только верить со всем страхом и упованием... То, что было осуществлено на глазах у тысяч зрителей — является чудом, которое могло произойти только в России, в стране титанических возможностей».

Да, это так. И я подумал о том же, спускаясь, по окончании исторического спектакля с вышки «командного мостика». Тело ныло от усталости, в глазах, не знавших сна в продолжении последних репетиционных суток, невообразимо рябило от чрезмерного напряжения зрения, от ослепительных огней грандиозного фейерверка, [25] от всех этих прожекторов, ружейного огня, иллюминации и факелов в руках блестящей кавалерии, — а в груди, там, где сердце, было радостно-тихо и блаженно-светло от сознания достигнутой цели. Как во сне, я отвечал на рукопожатья поздравлявших меня с успехом и тут же поймал себя на мысли, что, если чувство ширится так от осознания успеха инсценировки, только инсценировки, что что должны были испытывать настоящие виновники этого события в ту историческую, туманную ночь, 25 октября еще по старому стилю!

Н. Евреинов, 1924 г.