

Публикация появилась в результате большой работы авторского коллектива во главе с Д.Ю. Козловым. Она образцово подготовлена и, безусловно, найдёт и читателя, и исследователя, которому будет весьма полезной.

Примечания

¹ Морской Устав 1885 года. СПб., 1885. Ст. 240. С. 92—93.

² Там же. Ст. 273. С. 105.

³ Там же. Ст. 340. С. 135.

⁴ Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов в 1917 году. Протоколы, стенограммы и отчёты, резолюции, постановления общих собраний, собраний секций, заседаний Исполнительного комитета и фракций 27 февраля — 25 октября 1917 года / Под ред. П.В. Волобуева. Т. 1. Л., 1991. С. 171.

⁵ Д.А. День 4 марта на крейсере // Военная быль (Париж). 1959. № 34. С. 7.

⁶ Утро России. 1917. 16 марта. № 72. С. 1.

Владимир Булдаков

Революция и театр, революция как театр*

Vladimir Buldakov

(Institute of Russian History, Russian Academy of Sciences, Moscow)

Revolution and theater, revolution as theater

DOI: 10.31857/S086956870016235-9

Увесистый том начинается словами: «Эта книга — исследование по истории русской революции». Звучит неожиданно, однако в полной мере соответствует исследовательскому пафосу автора. Взгляд на революцию через её отражения, особенно в театральной жизни, историографически и эпистемологически давно назрел. Однообразные «политические» интерпретации революционного хаоса становятся познавательны бесплодными в силу утраты «живых людей» и новых идей.

В данной монографии речь идёт не только и не столько о самом театре, о котором и без того написано немало. Автор предлагает взгляд на революцию из театра, точнее, из бывших императорских театров. Их в России существовало пять: Александринский, Мариинский, Михайловский в столице, Большой и Малый в Москве. Они всегда играли роль своеобразно-

го камертона театральной жизни, а в 1917 г. невольно стали частью революционного действия. Возник по-своему символический парадокс: бывшим «придворным» театрам предстояло выжить в предельно взбаламученной среде в качестве государственных сценических площадок. Это открыло возможность взглянуть на революцию из «иного» — всё ещё непривычного — измерения.

Исследование Гордеева разделено на четыре главы. В первой показано, как революция вторглась в размеренную театральную жизнь, выдвинув новых людей, претендующих на её реформирование. Во второй передаётся та сумбурная атмосфера, в которой делались попытки выработать «театральную конституцию», способную удовлетворить естественное стремление творческих людей к автономному существованию (привычно оставаясь при этом под крылом власти). Третья

* Гордеев П.Н. Государственные театры России в 1917 году. Изд. 2, испр. и доп. СПб.: РПГУ им. А.И. Герцена, 2020. 856 с.

посвящена описанию противоречивых мнений и резолюций по поводу «конституции», высказанных «большими» и «малыми» служителями сцены. Наконец, в четвёртой прослежено влияние революционных потрясений на «души» той особой породы людей, которые привыкли изумлять публику своими перевоплощениями. Революционный «театр» задавал им новые правила игры.

Перед нами попытка пересказать историю революции через эмоции людей, вроде бы далёких от неё в силу специфики профессии. Несомненно, это тот самый трудноуловимый метанарратив революции, который сыграл в её ходе значительную, но всё ещё недостаточно оценённую роль¹. В связи с этим весьма впечатляет «пёстрая» источниковая база исследования. Автором использованы материалы 20 архивов и рукописных отделов музеев Санкт-Петербурга и Москвы, пресса (не только театральная), а также мемуарное наследие видных деятелей культуры (опубликованное и неопубликованное). Из этих разнообразных документов складывается та эмоциональная аура эпохи, в которую давно пора взглянуть историкам революции. Использование «человеческих» документов позволило создать уникальную работу, способную вызвать интерес широкого круга профессиональных обществоведов и рядовых читателей.

Обычно всякое общественное потрясение сопровождается многозначительной символикой — к этому, во всяком случае, склоняется воображение. Оказывается, «придворные» артисты по-своему приняли участие в Февральской революции. За несколько дней до её начала наименее обеспеченные служители Мариинского театра тщетно добивались прибавки жалованья; правительственные чиновники ответили, по отзыву директора теа-

тров В.А. Теляковского, «письменным онанизмом». В результате 21 февраля во время спектакля «Майская ночь» хористы устроили «молчаливую» забастовку; на следующий день в другом спектакле её продолжили музыканты. На этом забастовочное движение не остановилось, оно продолжалось до победы революции (с. 85—93). В общем, старая власть ухитрилась вызвать недовольство даже среди людей, призванных скрашивать всё более унылое существование подданных империи.

Особый интерес вызывают события, связанные с постановкой В.Э. Мейерхольдом в Александринском театре лермонтовского «Маскарада». Его первая генеральная репетиция состоялась 23 февраля — в день начала революции. Оказалось, что в тогдашних условиях отношение зрителей и театральной критики к этому по-своему выдающемуся спектаклю («запоздалому цветку довоенной (имперской) культуры»), готовившемуся шесть лет, основательно разошлось. Вряд ли такое могло произойти ранее, хотя недругов у приткого режиссёра-экспериментатора всегда хватало. А 25 февраля исполнитель главной роли Ю.М. Юрьев получил от императора подарок — золотой портсигар с бриллиантовым орлом, причём сразу после вручения награды недалеко от театра отчётливо прозвучал громкий выстрел (с. 99—102). Актриса Е.И. Тиме в частном письме от 29 сентября вспоминала то «странное, страшное время», когда с пышным театральным зрелищем «кончилась Империя» (с. 105—106).

Конечно, вся система императорских театров нуждалась в основательном реформировании, а не просто в смене вывески. И сразу же выяснилось, что найти руководителя этого дела, который удовлетворил бы всех заинтересованных лиц, совсем непросто. При всём «консерватизме» теа-

тральных трупп их участники были захвачены теми же настроениями, что и основная масса российского образованного общества. В театральной среде оказалось относительно немного «революционеров», однако многие надеялись «приподняться» на революционной волне. Обнаружились и провокаторы, попытавшиеся свести счёты с «реакционным» начальством. Примечательно, что пост главы Петроградских государственных театров занял молодой певец В.Ф. Беспалов, не лишённый серьёзных — вплоть до диктаторских — политических амбиций (с. 232). Это наталкивает на известные сравнения.

Во второй главе «Вокруг “театральной конституции”» последовательно и обстоятельно рассмотрены попытки разработки главного документа, по которому предстояло реорганизовать систему императорских театров. Это также оказалось непросто. Привычному управлению сверху теперь противостояли основательные самоорганизационные процессы в театральной (и не только) среде. При этом даже здесь проявил себя «классовый» фактор: рабочие сцены держались отчуждённо от труппы. Примечательную дискуссию породило предложение Мейерхольда о привлечении к работе по разработке «конституции» представителей Петроградского Совета — большинство его не поддержало. Артисты готовы были терпеть любую «дающую» власть, при этом эгоистично «отгородившись» от неё. В результате текст «конституции», как и следовало ожидать, приобрёл компромиссный характер (с. 342). Это означало, что им будут недовольны буквально все, а следовательно, он не сможет работать. Вместе с тем наметилась линия раскола, которая пройдёт через артистическое сообщество после Октября. Всё это характерно и для революционного процесса в целом. Думается,

что автор мог бы прямо сказать, что актёры как люди повышенной эмоциональности своим поведением вольно или невольно обнаруживали тот путь, по которому пойдут события.

В третьей главе «Демократия за кулисами: общественная жизнь в театральных коллективах» рассмотрены общественно-политические процессы на уровне отдельных театров. Актёры не были едины. Профессиональные различия приобретали порой болезненный «сословный» характер. Так, в Мариинском театре отмечалось противостояние оперной и балетной трупп: вокалисты считали себя «аристократами». Обособленно держались рабочие сцены (своего рода парии театра). При этом они готовы были беспардонно вмешиваться в репертуар из «шкурных» соображений: не хотелось работать над излишне сложными декорациями (с. 571—572). Подобные настроения заразили значительную часть трудящихся: все хотели «дающей» революции, не требующей социальной ответственности. При этом проблема жалованья довлела над прочими вопросами не только в актёрской среде. Отмечалось изобилие пересудов, склок, амбиций при отсутствии общего взгляда на будущее.

Для историков революции наибольший интерес представляет четвёртая глава «Революционная повседневность казённой сцены», в которой рассмотрены новые проблемы и обстоятельства, оказавшие значительное влияние на деятельность государственных театров. Так, чрезвычайно остро встала проблема «запрещённых дней»: отказ от «увеселений» на время церковных праздников (особенно Великого поста). Поначалу взяло верх либертеринское настроение: долой любые запреты, практикуемые старой системой! Однако с лета 1917 г. всё чаще звучали противоположные мнения. Наконец, 12 октября Св. Синод

высказался за сохранение прежних запретов (с. 647, 652). Трудно, однако, представить, что все негосударственные театры последовали этому пожеланию. И это объяснялось не только коммерческой стороной дела. К тому времени церковь уже фактически оказалась отделена от государства, а потому противники запретов вполне могли сослаться на право конфессиональной индифферентности.

Возникла также проблема неравенства доходов. В целом до революции ведущие актёры всех наиболее известных театров не были обижены окладами: их максимум достигал 18 тыс. руб. в год. Но если в Московском художественном театре произошло некоторое снижение доходов «звёзд» за счёт низкооплачиваемого персонала², то заработки ведущих артистов государственных театров, напротив, стали подсакивать (с. 719—721, 726). Естественно, «аристократия» сцены отнюдь не горела желанием терять статус. Не менее показательна дискуссия о судьбе театральных абонементов — системы привилегированного распределения мест в зале, которая поддерживала кастовый характер доступа к зрелищу. В конечном счёте систему сохранили — главным образом по финансовым соображениям — в слегка изменённом виде. Революция всякий раз наталкивалась на традицию, писаную и неписаную. В этом её непреходящая трудность.

Автор не прошёл мимо известного «революционно-марьяжного» сюжета: мнимой женитьбы А.Ф. Керенского на актрисе Е.И. Тиме (на деле состоявшей в браке с артистом Н.Н. Качаловым). Характерно, что опровержения актрисы не помогли: глупая сплетня получила долгую жизнь (с. 788—790). По-видимому, бульварная газета использовала слухи о том, что Тиме некогда приписывали связь с одним из великих князей, а Керен-

ский, став во главе правительства, поселился в апартаментах Александра III будто бы с «балериной немецкого происхождения». На деле он проживал там с двоюродной сестрой законной жены³. Этот факт извратили, явно с целью опорочить премьера. Газету поспешили закрыть.

Чрезвычайно интересен вопрос о революционной цензуре, который касался прежде всего проблемы «монархизма». Повод новым «цензорам» давали даже названия привычных спектаклей: «Жизнь за царя», «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Иудейский» и проч. (с. 804—805). Разумеется, театральный «монархизм» не имел ничего общего с реальным. И избавиться от него не удалось: репертуар почти не изменился, бесплодными оказались поиски новых произведений. Более того, со временем публика стала одобрительно воспринимать «монархические» монологи со сцены (в частности Бориса Годунова в «Смерти Иоанна Грозного»).

Автор считает, что в массе своей актёры тяготели к праволиберальным взглядам; крайние ориентации, как монархические, так и большевистские, были редкостью. Преобладала аполитичность, что не исключало одиночных проявлений левизны. При этом некоторые персональные эмоциональные выпады друг против друга могли приобретать чисто внешнюю политическую окраску. Так было не только в театре.

В государственных театрах шли процессы, характерные для страны в целом. Иначе и быть не могло. Недаром 24 сентября актриса Александринского театра С.И. Смирнова-Сазонова оставила в дневнике характерную запись: «Что делается в России, то и в театре. Сами выбирают себе начальство, потом начинают его ненавидеть и готовы свергнуть» (с. 367). В чём причина? Вероятно, в том, что

судьба театра (как и всей России) оказалась слишком завязана на людских страстях, мало считающихся с объективными обстоятельствами.

Всякое перемешивание культурных пластов чревато парадоксальными, комическими, а чаще трагическими ситуациями. Так, в гардеробах — а театр, как известно, начинается с вешалки — стали пропадать пальто, галоши, часы. В начале мая в умывальной комнате министерской ложи Большого театра обнаружилась отдушина, через которую просматривалась артистическая женская уборная. Запахло пикантным скандалом. «Интересно знать: для кого был сделан этот наблюдательный пункт», — вопрошала пресса. Вопрос был риторическим — ложа принадлежала министру Двора гр. В.Б. Фредериксу (с. 786—787). Однако дальше намёков дело не пошло: то ли тема разврата верхов наскучила, то ли сюжет показался не столь впечатляющим. Во всяком случае, даже об известной практике сожительства видных актрис и балерин с членами императорской фамилии быстро забыли — после рассказней о связях Распутина с Александрой Фёдоровной прочая информация на этот счёт казалась пресной.

На взгляд автора, в театральной жизни 1917 г. преобладали дезорганизационные процессы, главным образом связанные с опытом актёрского самоуправления. При этом главной движущей силой самоуправленческих интенций являлся групповой эгоизм. Актёры требовали для себя всё больших привилегий, отдельные их категории не желали входить в положение даже своих товарищей по сцене, не говоря уже о зрителе или о государстве с его сильно ослабленными финансами.

Конечно, ко времени падения Временного правительства артисты разочаровались в революции, а их

коллективы разуверились в способностях к самоорганизации. В результате, считает автор, происходила постепенная концентрация власти в руках управляющих труппами и главноуполномоченного по государственным театрам Ф.Д. Батюшкова. Деятели театра оказались не исполнителями, а скорее «зрителями» собственной судьбы. С этим выводом нельзя не согласиться. Остаётся только добавить, что та же тенденция прослеживается в эволюции взглядов и настроений других социальных классов и групп. Итог «красной смуты» предопределила именно неспособность масс к самоуправлению.

Автор сконцентрировался на анализе положения дел в государственных театрах. Хотелось бы для сравнения, хотя бы в общем виде, узнать о поведении актёров частных театров. Впрочем, это скорее задача на будущее.

Тема, к которой обратился автор, к сожалению, всё ещё остаётся вне поля зрения историков. Считается, что этот материал слишком специфичен. К тому же для историков революции тема выглядит слишком узкой и периферийной. Работа Гордеева убеждает, что это совсем не так. Придерживаясь системного подхода, невозможно игнорировать проблемы и сюжеты, которые на первый взгляд кажутся маргинальными. Практика микроисследований убеждает, что с помощью скрупулёзного рассмотрения «узких» тем можно не только уточнить некоторые принципиально важные вопросы, но и углубить существующие представления о революционном процессе в целом. Эвристические возможности постижения «театра революции» истине неисчерпаемы.

П.Н. Гордеев блестяще владеет сложным и противоречивым материалом, а потому его выводы не вызывают сомнения. И всё же думается, что они

могли бы прозвучать более весомо, будучи экстраполированы на российскую общественность в целом. Конечно, актёры в массе своей эгоцентричны, эмоциональны, при этом весьма консервативны. Но то же самое характерно и для других слоёв российского общества, включая рабочих, чего отечественные исследователи упорно не замечают. Между тем именно эта черта политической культуры облегчила приход к власти большевиков со всеми вытекающими последствиями. Таково было наследие самодержавия, по самой своей природе противостоявшего формированию гражданского общества. И этот феномен всё ещё не получил должной оценки.

Вглядываясь в кипение актёрских страстей, поневоле укрепляешься в старом «подозрении»: революция в России не случайно казалась большим

политическим театром со всеми подбавляющими декорациями, тогда как страна жила по своим собственным, практически неизменным «естественным» законам.

Примечания

¹ См.: *Булдаков В.П.* Метанарративы и микронарративы Русской революции: к переосмыслению сложившихся представлений // Столетие русской революции 1917 года и её значение в мировой истории и культуре. Будапешт, 2018; *Булдаков В.П.* Эмоциональные нарративы Гражданской войны в России (провинциальная газетная поэзия, 1918—1920 гг.) // Гражданская война в России. Жизнь в эпоху социальных экспериментов и военных испытаний, 1917—1922. СПб., 2020.

² *Булдаков В.П., Леонтьева Т.Г.* 1917 год. Элиты и толпы: культурные ландшафты Русской революции. М., 2017. С. 99.

³ *Тютюкин С.В.* Александр Керенский. Страницы политической биографии (1905—1917 гг.). М., 2012. С. 84, 226.