

Драматическая цензура в России в 1914 – феврале 1917 г.

Игорь Богомолов

Dramatic censorship in Russia, 1914 – February 1917

Igor Bogomolov

*(Institute of Scientific Information for Social Sciences,
Russian Academy of Sciences, Moscow)*

DOI: 10.31857/S2949124X25010089, EDN: AITFTW

Исследование драматической цензуры началось в России ещё в XIX – начале XX в., став основой для обширной историографии. В общих работах по истории театра традиционно большое внимание уделялось цензурному давлению и попыткам его обойти¹. На этом фоне традиционно в тени оставалось начало XX в. В советской историографии драматическая цензура 1905–1917 гг. упоминалась чаще всего лишь в контексте притеснений и запретов, но не изучалась как институт. Значительные подвижки в этом направлении наметились после 1991 г. Появились первые работы об организации работы, кадровом составе и повседневности театральных цензоров в период «обновлённого строя»². Цензура театра исследуется также через призму дискуссий о «падении нравов», деградации искусства и связанных с этим «низовых» инициатив по запрету постановок и изменению репертуара³. Тем не менее по-прежнему неполно исследованы его организация в годы Первой мировой войны, отношения с военной и придворной цензурой, правительством и армейским командованием. В данной статье на основе архивных документов и материалов печати предпринята попытка восполнить эти лакуны, рассмотрев цензуру театра в контексте социокультурных процессов в поздней имперской России.

Структура и функции драматической цензуры после начала Первой мировой войны. Принятое 20 июля 1914 г. «Временное положение о военной цензуре» определило зону ответственности военных цензоров: печать, эстампы, рисунки, фотографии, почтовые отправления, тексты и конспекты речей и докладов.

© 2025 г. И.К. Богомолов

¹ История советского театра: очерки развития. Л., 1933; *Гозенпуд А.А.* Русский советский оперный театр (1917–1941): очерк истории. Л., 1963; История советского драматического театра. Т. 1. М., 1966.

² *Королёв Д.Г.* Очерки из истории издания и распространения театральной книги в России XIX – начала XX веков. СПб., 1999; *Федяхина Е.Г.* Драматическая цензура в 1914–1916 гг. // Цензура в России: история и современность. Сборник научных трудов. Вып. 8. СПб., 2017. С. 187–196; *Гордеев П.Н.* Государственные театры России в 1917 году. СПб., 2019; *Бобровиков В.В.* Театр и кино в повседневной жизни населения Петрограда в феврале–октябре 1917 года // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2022. № 2. С. 51–59.

³ См., например: *Перекаатов А.В.* «Чёрные вороны»: конфликт духовенства и театрального сообщества (1907 г.) // Вестник ПСТГУ. Сер. 2. История. История Русской Православной Церкви. 2021. № 98. С. 60–73; *Иванов А.А.* Культурная политика русских правых в начале XX в. // Российская история. 2023. № 6. С. 56–71.

Ни театр, ни кинематограф не упоминались, а в Уложение о наказаниях внесли только изменения по поводу разглашения запрещённых сведений посредством печати, в речах и докладах⁴. Таким образом, формально драматическая цензура не изменилась ни по функционалу, ни по структуре, ни по подчинённости. Пьесы по-прежнему направлялись в Главное управление по делам печати (ГУДП), которое и принимало решения о допуске к постановке.

Фактически же изменения напоминали происходившее в иных видах цензуры. Прежде всего это касалось территории «полной цензуры» — прифронтовых губерний. Как и в случае с кинематографом, здесь театральная жизнь в значительной степени зависела от взглядов и настроений командования. Это также касалось центров военных округов, начальство которых значительно усилило влияние на внутренние дела губерний и областей. Пользуясь военным временем, увеличила давление на театр и местная гражданская администрация. Как следствие, на местах увеличивалось количество «центров силы», не согласовывавших с ГУДП свои решения и взгляды на искусство.

Типичной и до войны, и тем более после её начала была ситуация, когда разрешённую в Петрограде пьесу могли не допустить до сцены распоряжением, например, командующего округом или фронтом, губернатора или полиции. Ещё в 1908 г. в циркуляре ГУДП отмечалось, что местные полицмейстеры разрешают запрещённые постановки и наоборот — запрещают дозволенное⁵. В сентябре 1916 г. артист Г.А. Линевич обратился в управление с жалобой на запрет кронштадтским полицмейстером одобренного цензурой сборника куплетов, которые якобы противны «нравственности и благопристойности», могли оказать «разлагающее влияние на подростков». Линевич всё же решился исполнить эти куплеты на сцене, за что получил штраф 10 руб. Цензор М.А. Толстой в ответном письме подчеркнул, что полиция не может цензурировать драматические произведения, поэтому штраф назначен артисту незаконно⁶. В этих условиях для провинциальных драматургов и антрепренёров мнение столичных цензоров зачастую не являлось решающим, так как не давало фактически никаких гарантий. Гораздо важнее было добиться благорасположения со стороны местных властей, согласовав с ними репертуар во избежание внезапных отмен спектаклей и денежных потерь.

Установившийся в довоенные годы порядок рассмотрения драматических произведений оставался практически неизменным вплоть до революции. Заседания цензуры собирались нерегулярно, раз в неделю или в месяц. На них цензоры утверждали результаты работы, выносили окончательные решения, давали рекомендации по рассмотрению пьес. В протокол вносились рассуждения и дискуссии о том или ином произведении, в некоторых случаях — подробно, с пересказом содержания. Состав цензоров менялся редко и в основном состоял из пяти человек. К примеру, в течение 1916 г. в состав заседания входили: М.А. Толстой (председатель), барон Н.В. Дризен, В.Э. Фукс, С.К. Ребров, Н.А. Кашперов, Б.А. Петкович.

С началом войны усложнилось взаимодействие драматической цензуры с другими подразделениями ГУДП, а также с военной цензурой. В последнем случае речь шла о фактически новом ведомственном центре, аппаратный вес ко-

⁴ Временное положение о военной цензуре, в связи с действующим Уставом о цензуре и печати. Одесса, 1914. С. 3–4.

⁵ РГИА, ф. 776, оп. 25, д. 1196, л. 90.

⁶ Там же, л. 83, 86, 89.

торого, особенно в прифронтовых территориях, оказался выше, чем у «старых» цензурных органов. Подчинявшиеся другому ведомству (МВД), драматические цензоры должны были запрашивать мнение военно-цензурных комиссий (подчинялись Главному управлению Генерального штаба) по поводу допустимости пьес, содержащих, например, сцены из фронтовой повседневности, описания боёв и т.д. Окончательный вердикт в таких случаях выносила, как правило, военная цензура⁷. Традиционно сильными оставались связи с Центральным комитетом цензуры иностранной, который помогал с прочтением пьес на редких языках и зачастую принимал решения об их допустимости к постановке⁸.

Порядок предоставления произведений в драматическую цензуру в годы войны не претерпел существенных изменений. Наиболее часто их посылали сами авторы, заинтересованные в скорейшем решении судьбы своего труда⁹. В некоторых случаях пьесы рассматривались по личному ходатайству на имя высших сановников, а иногда и императора. Так, в мае 1916 г. отставной коллежский регистратор И.О. Васильев обратился в ГУДП с прошением издать его пьесу «За родину», показав перед этим Николаю II. Труд, по отзыву Б.В. Штюрмера в письме принцу А.П. Ольденбургскому, «написан доступным для народа языком, даёт много бытовых сцен из современной жизни, оставляющих благоприятное впечатление, сильно снабжён пением со словами, соответствующими переживаемому моменту, и весь проникнут чувствами патриотизма»¹⁰. В некоторых случаях авторы запрашивали о судьбе произведений, но оказывалось, что почта их не доставила, как получилось с драмой «Незванный гость» (1916)¹¹. Ответ, если он приходил, обычно не содержал мотивировки решений, иногда авторы узнавали их в личных переговорах в помещении драматической цензуры¹².

Прошения разрешить пьесы подавали и различные организации, прежде всего Дирекция императорских театров, Императорское Русское театральное общество, Союз драматических и национальных писателей, национальные объединения (например, Литовское общество в Петрограде¹³, общество «Эстония»¹⁴ и др.), а также редакции театральных газет и журналов. Так, одно из главных театральных изданий — журнал «Театр и искусство» — просило ГУДП внести в список безусловно разрешённых пьесу Л. Андреева «Милые призраки». Часто делал запросы журнал «Театральные новинки», у которого даже имелась готовая форма обращения, куда вписывались названия пьес¹⁵.

Одобрённые произведения включались в алфавитные списки «драматических сочинений, дозволенных к представлению на сцене безусловно» по состоянию на первое число каждого месяца. ГУДП ежемесячно подавало их для опубликования в «Правительственный вестник». Гранки списков, готовых к печати, проходили дополнительную проверку. Постановщики и авторы обращались в управление с просьбами включить их произведения либо в «общий»

⁷ См., например: Там же, л. 100; оп. 26, д. 33, л. 188.

⁸ Там же, оп. 25, д. 1218, л. 2; д. 1228, л. 4, 5.

⁹ Там же, д. 1182, л. 31; д. 1194, л. 17, 25.

¹⁰ Там же, д. 1215, л. 1, 14.

¹¹ Там же, д. 1196, л. 116.

¹² Там же, л. 56.

¹³ Там же, д. 1228, л. 9.

¹⁴ Там же, д. 1234, л. 1–3.

¹⁵ Там же, д. 1232, л. 1, 3.

список, либо в одобренный к представлению в народных театрах¹⁶. Обновляемые версии списков регулярно запрашивались губернскими властями и полицейскими управлениями¹⁷. Так, в январе 1917 г. калязинский исправник спрашивал, допущена ли пьеса «Враги» М.П. Арцыбашева¹⁸.

Дефицит кадров и высокая нагрузка на цензоров приводили к хроническим задержкам при рассмотрении пьес. Наслышанные о строгостях цензуры, некоторые авторы делали запросы в ГУДП на предмет допустимости той или иной темы для постановки, необходимости отправлять пьесу в военную цензуру сразу и проч¹⁹. Им, как правило, отвечали, что формальных ограничений по темам и сюжетам нет, однако на практике таковые существовали, к тому же «допустимость» пьесы всегда оставалась на усмотрение цензора.

Повседневная работа драматической цензуры в 1914–1916 гг. Начало войны привело к падению количества рассмотренных цензурой пьес. Если в 1914 г. их поступило в ГУДП (и новых, и заново присланных старых) 4453, то в 1915 г. — 3597, а в 1916 г. — 3244²⁰. Однако это не означало облегчения работы цензоров, так как увеличилось жанровое и языковое разнообразие произведений. К примеру, в 1914 г. из 2520 новых пьес на русском пришло 1998, остальные — на 15 различных языках, в том числе на идише («еврейском») — 119, немецком — 70, латышском — 63, французском — 24, эстонском — 22, финском — 19, польском — 15²¹. Для просмотра этого массива требовались цензоры, знавшие иностранные языки, а их не хватало.

Среди широкого жанрового разнообразия веянием времени стали патриотические пьесы, повествующие о героизме русской и союзных армий, преступлениях немцев и австрийцев, единении общества перед лицом внешней угрозы. Всего в 1914 г. их вышло 259, по количеству они уступали только пьесам фарсового характера (504)²². В первые военные месяцы, на фоне патриотического подъёма, такие произведения пользовались спросом, что увеличивало и предложение. Если в августе 1914 г. из 103 цензурированных пьес к таковым причислялись 18, то в сентябре 1914 г. — 73 из 246²³. Затем, однако, началось снижение: 69 в октябре, 65 — в ноябре, 33 — в декабре²⁴. В 1915 г. «патриотических» пьес поступило только 105²⁵, и уже в январе они уступали не только фарсам, но и «бытовым» и фантастическим пьесам, а также опереттам²⁶. В июне и августе 1915 г. цензура получила по три таких произведения, а в сентябре — ни одного²⁷. За весь 1916 г. их оказалось лишь 34²⁸.

Многие пьесы не относились к войне напрямую, но высмеивали противников России и повседневность во вражеских странах («На войну», «Немецкий лейтенант в турецком гареме», «Немецкий гений двадцатого века»; «Пивовар

¹⁶ Там же, д. 1151, л. 6–8 и др.

¹⁷ Там же, д. 1152, л. 1, 4.

¹⁸ Там же, д. 1229, л. 1.

¹⁹ Там же, д. 1230, л. 4.

²⁰ Федяхина Е.Г. Драматическая цензура... С. 188.

²¹ РГИА, ф. 776, оп. 25, д. 1181, л. 26.

²² Там же.

²³ Там же, д. 1136, л. 32, 36.

²⁴ Там же, л. 40, 44, 48.

²⁵ Федяхина Е.Г. Драматическая цензура... С. 189.

²⁶ РГИА, ф. 776, оп. 25, д. 1180, л. 4.

²⁷ Там же, л. 21, 25, 29.

²⁸ Федяхина Е.Г. Драматическая цензура... С. 189.

немец из Мюнхена» и др.). Отразились в них и крупные победы русской армии (например, в 1916 г. — «Взятие Эрзерума»; «Освобождение Армении, или Взятие Эрзерума русскими войсками» и др.). Для этого периода характерно обращение к жизни «маленького человека» — героя, приближающего победу («В дни великой войны. Маленькая сценка из жизни пекарей»; «Как русский взял в плен немца», «Сыны России. Миниатюры из современной жизни» и др.). Однако уже на второй год войны на общем фоне и в репертуаре они оказались практически незаметны.

Театральная печать невысоко оценивала качество этих произведений. Журнал «Театр и искусство» уже в конце августа 1914 г. вопрошал читателя, где же героический эпос и постановки, соответствующие духу времени и масштабам развернувшихся в мире событий? Издание усомнилось в том, что произведения этого рода появятся и будут сыграны на сцене. Одна из причин — драматическая цензура, «которая, конечно, может допустить на сцену лишь пьесу высоко- или, вернее, пафосно-патриотического характера»²⁹. Однако и цензоры не видели в таких произведениях большой ценности. Толстой в сентябре 1914 г. обосновал решение не допускать к постановке драму «Казачи, или “За Русь святую”» так: «Драма со всякими ужасами немецкого шпионажа и немецких зверств над мирными жителями. К тому же автор, усиливая краски до лубочного художества, заставляет героя пьесы, казака-офицера, проделывать подвиги сказочной силы, с похвальбой и бахвальством, совершенно чуждым действительной удали русского солдата, а потому производит впечатление не только антихудожественности, но и пошлости»³⁰. Этими же причинами объяснялось отклонение пьесы К. Нестеренко «В лазарете». Цензор сетовал, что сюжет свёлся к нескольким незамысловатым эпизодам: «Раненые солдаты в разговоре с посетителями описывают невероятные свои подвиги вычурным пошлым языком. Другие описывают ужасы войны нервным посетительницам. Третьи стонут в бреду»³¹.

Просмотр «патриотических» пьес отнимал у цензоров немало сил и времени. Требовалось внимательно следить, чтобы не разглашались военные тайны, не показывались с худшей стороны русская армия и её союзники. Сохранялся действовавший с 1837 г. запрет на изображение монарших особ, в том числе иностранных³². Печать относилась к этому запрету с недоумением, считая его в военное время совершенно излишним и к тому же нелогичным, поскольку в рисунках и карикатурах изображения и описания монархов допускались. «Вечернее время», часто критиковавшее Министерство иностранных дел, и здесь увидело «руку» этого ведомства, которое «почтительно и бережно» относилось к Вильгельму II, в частности блокируя карикатуры с его участием. На деле ключевым сторонником запрета выступало Министерство императорского двора (МИДв) и лично его глава гр. В.Б. Фредерикс. Считалось, что в каких бы отношениях ни находились государство, монархия как институт не должна подвергаться насмешкам и критике³³.

Драматическая цензура последовательно соблюдала этот запрет, не допуская появления образов монархов на сцене — безотносительно сюжета и художе-

²⁹ Театр и искусство. 1914. № 34. С. 698.

³⁰ РГИА, ф. 776, оп. 26, д. 33, л. 184.

³¹ Там же, л. 204.

³² Подробнее см.: Федяхина Е.Г. Драматическая цензура... С. 192.

³³ Цит. по: Театр и искусство. 1914. № 38. С. 764.

ственных качеств произведения. Касалось это и русских государей прошлого, даже при эпизодическом появлении. К примеру, директор «Театра музыкальной драмы» И.М. Лапицкий в феврале 1916 г. подал Николаю II прошение разрешить при постановке оперы «Черевички» использовать образ Екатерины II. Прошения такого рода шли через МИДв, которое в данном случае обратилось за советом к министру внутренних дел А.Н. Хвостову. Тот ответил, что роль императрицы в произведении «незначительная», а в постановке — ещё меньше, и на этом основании ходатайство отклонил³⁴. Более того, сама эпизодичность роли монарха часто считалась недопустимой. В пьесе «Лизанька Сандунова» (1915) Екатерина II, по отзыву цензора, «стоит на втором плане и нужна лишь как вершительница судьбы героини». Тем не менее в сентябре 1915 г. Николай II в виде исключения разрешил постановку³⁵.

Учитывались в таких случаях и политические обстоятельства войны. Так, в сентябре 1914 г. запретили ранее разрешённую пьесу П. Гнедича «Ассамблея». В заключении отмечалось, что «едва ли стремление Петра Великого спаять Россию с Западом посредством немцев и голландцев, о чём народ услышит со сцены, является соответствующим настроению настоящего момента»³⁶.

В годы войны авторы патриотических пьес часто обращались к образу Вильгельма II, но практически всегда получали отказ. Не допускались на сцену десятки произведений с кайзером в главной роли, например, гротеск А. Аверченко «Трудовой день Вильгельма II-го»³⁷, многие сатиры («О царе Вильгельмьяне и непокорном Альберте»³⁸, «Торговый дом берлинер Кайзер и Ко»³⁹, «Как провалился Вильгельм»⁴⁰, «Мания пангерманоэза»⁴¹, «Царственный палач»⁴² и др.). В ряде случаев цензоры обосновывали решение тем, что германский император выведен «в смешном и оскорбительном виде» (как в оперетте «Вильгельм кушает компот») ⁴³. Тем не менее, когда в начале 1916 г. дворянин П.Н. Лупул прислал в цензуру рукопись пьесы «Враги человечества», где Вильгельм II показан в образе человека-зверя, ему ответили, что «по формальным причинам эта пьеса как изображающая в недостойном виде монарха чужой, хотя и враждебной нам страны, подлежит запрещению». Приняв во внимание «особое значение пьесы в настоящее время», её отправили Толстому на повторную цензуру, но тот признал пьесу «неудобною». Лупул в ответ написал о глубоко ошибочном решении и выразил уверенность в том, что в союзных странах её бы допустили до сцены. Интересно, что в июне 1916 г. автора пригласили в ГУДП для «переговоров» и объяснения окончательного решения⁴⁴.

Реже и, как правило, в компании с Вильгельмом изображались австрийский император Франц Иосиф II и турецкий султан, однако и в их отношении

³⁴ РГИА, ф. 776, оп. 25, д. 1209, л. 1–3.

³⁵ Там же, д. 1666, л. 3, 7–8.

³⁶ Там же, оп. 26, д. 33, л. 174.

³⁷ Там же, л. 171.

³⁸ Там же, л. 168.

³⁹ Там же, л. 186.

⁴⁰ Там же, л. 197.

⁴¹ Там же, л. 201.

⁴² Там же, л. 172.

⁴³ Там же, л. 167.

⁴⁴ Там же, д. 1196, л. 35–36. Личное объяснение мотивов часто практиковалось цензорами, не желавшими фиксировать такие вопросы на бумаге из опасений разглашения.

запрет соблюдался неукоснительно⁴⁵. Между тем произведения с такими «героями» привлекали в начале войны большое внимание публики, поэтому сочинители стремились обойти запрет. Наиболее частый приём — замена имени, хотя цензорам не составляло труда разглядеть в «Михеле», «Франце», «Вилли», «Вильдгалене», «Василии Фёдоровиче», «австрийском генерале», «немецком Наполеоне» и «современном Плутоне» германских государей⁴⁶. В целом образы монархов вражеских государств не допускались на русской сцене вплоть до революции. К примеру, уже в январе 1917 г. запретили пьесу «В Гибельмании» с «Рексом Виндельгельмом» в главной роли, а в феврале — «Суд над Вильгельмом» и «Вилли хочет мира»⁴⁷.

В то же время запрет 1837 г. распространялся и на монархов союзных России держав, в том числе бельгийского короля Альберта I. В годы войны его изображали на многочисленных открытках и иллюстрациях, посвящали ему панегирические издания, стихи и песни. В цензуру неоднократно поступали прошения сделать исключение для этого героического и важного для пропаганды образа. Иногда это удавалось, как, например, в пьесе Л. Андреева «Король, закон и свобода», где Альберта вывели в образе графа Клермона⁴⁸. Ссылаясь на этот прецедент, Петроградское попечительство о народной трезвости обратилось в июне 1916 г. в ГУДП с просьбой разрешить на сцене Народного дома императора Николая II ранее запрещённую постановку сочинения П. Шевцова «Бельгийцы». Её автор «рисует неравную борьбу геройской нации бельгийцев с германцами, варварски опустошившими маленькую Бельгию... Личность короля выведена автором в глубоко трогательных чертах и окружена ореолом достоинства и высокого благородства». В качестве аргумента Шевцов представил удостоверение о благосклонном отзыве о пьесе самого Альберта⁴⁹.

Другая особенность военного времени — повышенное внимание драматической цензуры к сценическим образам офицеров и солдат. На это ещё до войны обращали внимание представители офицерства и армейского командования. Характерный пример — письмо В.А. Сухомлинова П.А. Столыпину 13 мая 1909 г. В нём военный министр жаловался на изображение офицеров «в весьма непривлекательном виде с исключительным подбором вполне отрицательных характеров», что создавало «не отвечающую государственным интересам атмосферу взаимного недоверия, отчуждённости и даже вражды». В ответном письме от 26 мая глава правительства согласился с этим мнением, но отметил, что точное указание, в каком виде допускаются изображения военнослужащих на сцене, может вызвать серьёзные затруднения, «преследование же нарушителей такого рода точных правил судом едва ли окажется целесообразным и может даже повести к совершенно нежелательным последствиям». Кроме того, «практика показывает, что на пределы допустимого к изображению на сцене в области драматических произведений существуют крайне разнообразные взгляды»⁵⁰. Информация о письме проникла в прессу. «Театр и искусство» сравнил эту инициативу с возвратом к временам Николая I и предположил, что гоголевских

⁴⁵ Там же, л. 177, 189, 203, 205, 225, 233, 243, 260 и др.

⁴⁶ Там же, л. 220, 234; оп. 25, д. 1209, л. 127, 137, 199 и др.

⁴⁷ Там же, оп. 26, д. 41, л. 3, 11, 14.

⁴⁸ Разрешение получено 31 октября 1914 г. (Там же, ф. 497, оп. 10, д. 1253, л. 15).

⁴⁹ Там же, ф. 776, оп. 25, д. 1213, л. 6.

⁵⁰ Там же, оп. 25, д. 961, л. 1–2 об.

персонажей (поручик Пирогов, подпоручик Кувшинников, штабс-капитан из Пензы и др.) «никакой нынешний цензор... не пропустит»⁵¹.

В годы войны этот вопрос поднимался гораздо чаще в связи с тем, что образы солдат и офицеров прочно вошли в театральный репертуар. Судьбы фронтовиков и их семей порождали многочисленные бытовые, «жизненные» сюжеты, часть которых перекочёвывала в пьесы и на сцену. Естественно, не всегда военные представляли в этих постановках как положительные персонажи, зачастую они изображались неразрывной частью общества с его недостатками, проблемами и пороками. Однако и такие «сложные» образы вызывали всё большее недовольство. Отчасти эти настроения сказывались и на драматической цензуре, представители которой считали неуместным высмеивание военного сословия через отдельных его представителей.

Широкое распространение получили «бытовые» сцены первых месяцев войны. В комическом свете изображались мобилизованные, их родственники, односельчане. Яркий пример — пьеса «Проводы» М. Белявского. Цензор отметил, что автор «задаётся целью представить военных в неподобающем виде; отставной полковник в похмелье от попойки с сыном повторяет без конца всем надоедающие рассказы об эпизодах русско-турецкой войны. Пройдоха-денщик непроходимо глуп и в то же время вороват. Сын уходит на войну, изменив своей любовнице, которая с горя идёт в сёстры милосердия». Пьесу сначала запретили, но после переработки (в частности, удаления сцен пьянства офицеров) всё-таки допустили на сцену⁵².

Пристальное внимание цензура обращала на изображение драматургами морального облика офицеров, их отношения к войне и повседневной жизни на фронте. Так, в декабре 1914 г. отклонили пьесу «Красное зарево», в которой военная среда представлена в лице «офицеров, постоянно ухаживающих или находящихся в связи с дамами. Военные врачи выставлены прямо павианами... выведен отличный боевой офицер: в тылу, в лазарете, плачущий об ужасах войны и о попранных идеалах мира». После переработки произведение разрешили. Офицер, согласно новому сюжету, стонал о попранных идеалах, «не доводя своей философии до антимилитаристических начал»⁵³. В подробном отчёте о пьесе «Сарабанда» в марте 1915 г. Толстой особо отметил «комически пошлый тип губернатора, одетого в военную форму. Выведенный на сцену генерал говорит и делает пошлости, угрожает закрыть театр за непочтительность к его дочери, падает под опрокинувшуюся кулису, дрыгает от старческой какой-то болезни ногой. Такое отношение к военной форме совершенно недопустимо»⁵⁴.

Схожим образом охарактеризована и пьеса «Накануне Великой войны», поступившая в ГУДП в июле 1915 г. По мнению цензора, она «полна самых пошлых выходок против офицеров, характеризующихся как скандалистов, развратников, занятых нелепой муштровкой нижних чинов». Критика офицеров здесь также тесно переплеталась с антивоенными настроениями и недовольством окружающей действительностью: «Дворянство и современным строй обличается героинями пьесы, курсистками, стремящимися к обновлению его и главным образом к избавлению от зависимости от мужчин. Милитаризм, якобы продукт

⁵¹ Театр и искусство. 1909. № 16. С. 290–291.

⁵² РГИА, ф. 776, оп. 26, д. 34, л. 5, 7.

⁵³ Там же, л. 55–56.

⁵⁴ Там же, оп. 25, д. 1669, л. 4.

нашего подражания Германии, порицается ими при посредстве пошлых митинговых приёмов времён так называемого освободительного движения»⁵⁵.

Значительная часть «бытовых» произведений военного времени касалась семейных драм, связанных с войной. В стихах, песнях и частушках удалялись намёки на тему измен жён фронтовиков⁵⁶. К примеру, в сентябре 1915 г. запретили «Просветление» А.П. Леонидова. По сюжету молодая женщина Раиса, проводив мужа на войну, завела любовника — немца, который в итоге «оказывается такого сорта, что может вызвать лишь отвращение, и Раиса его изгоняет». Пьесу сочли «неудобной по нынешним временам»⁵⁷. С той же формулировкой не допустили до сцены и водевиль Д.И. Мануилова «Всё немец виноват», повествующий о том, как в отсутствие мобилизованных мужей барыня и её горничная заводят любовников, в чём винят немцев⁵⁸.

В таких сочинениях семейная измена аллегорически связывалась с изменой родине: мужья и жёны не выдерживали суровых испытаний войны и шли на предательство. На фоне развернувшейся борьбы с «немецким засильем» примешивался и «национальный» элемент: согласно сюжетам, на низкий поступок в пограничной ситуации часто решались этнические немцы, хотя и являвшиеся русскими подданными. Характерен в этом смысле запрет постановки драмы Д. Милюкова «Герой дня». Автор вывел на сцену русского офицера, немца по происхождению, который под влиянием отвергнутой любви передал германцам секретные сведения. «Шпионаж и измена русского офицера и солдата, хотя бы по крови немцев, делают пьесу... недопустимой», — заключил цензор⁵⁹.

В отдельную категорию можно выделить сочинения, так или иначе упоминавшие работу сестёр милосердия, чья репутация как на фронте, так и в тылу была неоднозначна⁶⁰. Авторы часто высмеивали их «непристойное» поведение, тщеславие, стремление «показать себя» на фоне народного горя. К примеру, в ноябре 1914 г. цензура не допустила на сцену драму «Утешительница». Её главная героиня, жена статского советника Софи де Вездесуйкина, «своеобразно понимает обязанности сестры милосердия. Она посылает в лазарет чашки “стиль ампир”, мясорубку, цветы и во что бы то ни стало хочет сняться рядом с раненым. Для этого она переодевает в больничный халат фотографа и за определённую плату позирует с ним»⁶¹. В августе 1915 г. запретили миниатюру «Дамы-патронессы», которую цензор охарактеризовал как «отвратительный пасквиль на дам, причастных к лазаретам и посещающих их с целью благотворения». По сюжету, изведённый их «глупостями и надоедливостью» раненый солдат пытается спастись бегством⁶².

В служебных инструкциях военным цензорам предписывалось не допускать до печати статьи, «сосредоточивающие внимание на картинах тяжёлых событий, например похорон, рисующие сцены испытываемых при этом му-

⁵⁵ Там же, оп. 26, д. 34, л. 17.

⁵⁶ См., например: Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов, 16656, л. 6.

⁵⁷ РГИА, ф. 776, оп. 26, д. 34, л. 39.

⁵⁸ Там же, л. 2.

⁵⁹ Там же, л. 24.

⁶⁰ Подробнее см.: Колоницкий Б.И. «Трагическая эротика»: образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. СПб., 2010. С. 326–343.

⁶¹ РГИА, ф. 776, оп. 26, д. 33, л. 230.

⁶² Там же, д. 34, л. 30

чительных душевных переживаний, производящие на читателей гнетущее впечатление»⁶³. Драматическая цензура руководствовалась теми же принципами. Запрещённую в декабре 1914 г. драму В.Г. Котелевцева «В чаду войны» переполняли именно такие сцены⁶⁴. По этой же причине отклонили пьесу «Парад мертвецов», которая сначала повествовала о любви двух молодых людей, а затем переносила зрителя «в обстановку войны, подчёркивая все ужасы её, выводя на сцену картины перевязочных пунктов и сцены массовых погребений изуродованных трупов»⁶⁵.

Учитывала цензура и обстановку на фронте, стремясь не допускать «неуместных» сцен и сюжетов, например, о хорошей жизни в плену⁶⁶. Со второй половины 1915 г. в связи с отступлением из Галиции старательно вычёркивались упоминания взятия русскими войсками Львова и Перемышля⁶⁷. В конце июля не пропустили пьесу с описанием тяжёлой доли беженцев из Галиции, проклинавших немцев и Вильгельма. По отзыву цензора, она не содержала «ничего противоцензурного», однако «по нынешним условиям едва ли желательно тяжёлое воспоминание о Галиции и едва ли об этом удобно напоминать со сцены»⁶⁸. В то же время разрешались пьесы, повествовавшие о страданиях армянского народа под турецким игом, несмотря на то что они содержали, по признанию цензоров, призывы к борьбе с действующей властью и антимонархические послылы⁶⁹.

Особое внимание уделялось изображению на сцене народов и их взаимоотношений. Ещё в довоенные годы не одобрялись попытки выставить в плохом свете какую-либо нацию, призывы к насильственным действиям по отношению к иностранцам. К примеру, в июне 1914 г. попала под запрет пьеса «Pro Patria», повествовавшая о разрыве отношений Германии и Франции и о предполагаемой войне, начинавшейся внезапным нападением немцев на приграничный французский город. Цензор отметил, что немцы обрисованы «антипатичными, лишёнными рыцарского чувства... и все симпатии, конечно, на стороне французов. Я сомневаюсь, чтобы такого рода пьеса, затрагивающая национальные чувства соседнего государства, могла бы быть разрешена»⁷⁰.

Начало войны практически повторило описанный сюжет (только место французских заняли бельгийские города), однако подход цензуры в целом не изменился. Во многих пьесах того времени поднималась тема «немецкого засилья» в российской экономике, культуре, в быту. Цензоры относились к ним осторожно и, как правило, запрещали их, даже если они касались событий прошлого. Так произошло, например, с пьесой Н.Н. Евреинова «Болваны кумирские боги» (1915), в которой астраханский воевода Тимофей Ржевский объявлял указ Петра I о том, что следует ходить в немецких платьях и брить бороды. Некий Степан Москвитин, прибывший из Москвы, распространил слух, что скоро всех девиц заставят выходить замуж за немцев. Разгорелся бунт, в ходе подавления которого Ржевский и его сыновья погибли. В отрицательном

⁶³ РГВИА, ф. 13836, оп. 1, д. 18, л. 8.

⁶⁴ РГИА, ф. 776, оп. 26, д. 33, л. 255.

⁶⁵ Там же, д. 34, л. 113.

⁶⁶ Там же, л. 53.

⁶⁷ Там же, л. 68.

⁶⁸ Там же, л. 26.

⁶⁹ Там же, оп. 25, д. 1161, л. 4–5, 10–11 об.

⁷⁰ Там же, оп. 26, д. 33, л. 135.

отзыве цензор отметил, что «пьеса эта по своему существу неудобна для сценического исполнения как изображающая народный бунт». Кроме того, «автор пьесы ясно выражает идею, что “онемечивание” России произошло главным образом благодаря политике и распоряжениям Петра I, что исторически является неправильным»⁷¹.

Попытки осветить проблему «внутреннего врага» в настоящем также пресекались, как в случае с пьесой «Колесо жизни», изобразившей «немецкое засилье» в правлении одного из заводов. Хотя в финале немцы были изгнаны с предприятия, постановку не допустили как возбуждающую ненависть между народами и между рабочими и администрацией⁷². Удивление чиновников ГУДП вызвала попытка в ноябре 1916 г. провести через цензуру пьесу «Устала», в которой рассказывалось о жене русского офицера, немке Амалии Александровне, застигнутой войной в Германии и поступившей там на службу в лазарет. Во время ухода за ранеными пленными она встретила своего мужа, который умер у неё на руках. Амалия прокляла русских за войну с немцами, отправилась на поле сражения, где кинжалом убивала русских раненых, пока её не схватили и не предали суду⁷³.

Популярность, особенно в первые месяцы войны, сохранял сюжет патриотического подъёма, побуждавшего героев отбросить «внутренние распри» и встать на защиту родины. Допустимый сам по себе, он часто сопровождался повествованием о революционном прошлом героев, сценами стачек, арестов и даже убийств представителей власти. В драме Д. Гуськова «С берегов Волги и Амура» (1915) изображалась молодёжь, протестовавшая против ареста и казни бывшего студента, застрелившего жандарма. С объявлением войны те же молодые люди добровольно шли на фронт. Хотя, по отзыву цензора, «заключительная тенденция вполне цензурная», пьесу запретили до переделки первого акта⁷⁴. По-прежнему не допускались до сцены представления с «социалистической тенденцией» и «антимонархическими идеями», посвящённые революционным событиям 1905 г.⁷⁵, а также свержению власти в других странах. Так, в сентябре 1915 г. за наличие сцен младотурецкой революции запретили пьесу «Энвер-паша»⁷⁶.

Произведения, затрагивавшие вопросы международной политики, пропускались редко, как и «неудобные» по тогдашним временам отсылки к событиям далёкого прошлого. Так, под запрет попала пьеса «Дочь народа» (1914) о Жанне д'Арк, напоминавшая о Столетней войне Англии и Франции⁷⁷. Но наиболее часто нарекания цензоров вызывало не само обращение к теме, а художественные качества пьесы, уместность тех или иных монологов, образов, аллегорий. В пьесе «Оправдание войны» Б.С. Глаголин инсценировал один из «Трёх разговоров» (философское сочинение В.С. Соловьёва). Генерал, политик, дама, князь и «господин зет» спорят о преимуществах и недостатках войны. Хотя генерал в конце концов доказал, что война — «великое, честное и святое дело», пьесу

⁷¹ Там же, д. 34, л. 8.

⁷² Там же, л. 121.

⁷³ Там же, д. 84, л. 163.

⁷⁴ Там же, д. 34, л. 10.

⁷⁵ Там же, л. 41, 47, 67.

⁷⁶ Там же, л. 48.

⁷⁷ Там же, д. 33, л. 208.

запретили⁷⁸. Не допущен был и шарж «Патриотическая прекрасная Елена». С явной иронией и усмешкой цензор писал: «Прекрасная Елена изображает Россию, а мужем, Менелаем, оказывается болгарский царь Фердинанд. Другие параллели тоже удачны: Парис воплощает бельгийского короля Альберта, Аяксы — Франца-Иосифа и турецкого султана и т.д. Вильгельм в лице Ахилла»⁷⁹.

Большое внимание традиционно обращалось на религиозную тематику, прежде всего на образ православного духовенства и на использование библейских сюжетов. Запрещалось показывать духовных лиц «в неподобающем виде»⁸⁰, хотя такое встречалось редко. В основном оценивалась «уместность» изображения святых в различных контекстах. В марте 1915 г. начальник ГУДП В.Т. Судейкин запретил пьесу «Соломон, царь Израильский» из-за присутствия библейского сюжета. Автор А. Бахметьев переделал её, сменив название и имена героев и попросив повторного рассмотрения в Синоде. Отказали и там, так как и в новом тексте «легко узнаются те же действующие лица»⁸¹. В августе того же года цензура запретила оперетту Ю.А. Юлина «Сказка любви» за то, что в ней изображены библейские герои, да и «форма пьесы — оперетка, едва ли отвечает достоинству содержания»⁸². Другой характерный случай — запрещённая пьеса «Современная Аспазия», которая «изобилует рассуждениями на тему о церковном браке и в этом отношении едва ли удобна к представлению»⁸³.

В религиозных вопросах ГУДП тесно взаимодействовало с Синодом. 16 февраля 1915 г. обер-прокурор А.Н. Волжин писал министру внутренних дел Н.А. Маклакову, что на сцене Михайловского театра разрешена оратория «Апостолы» Э. Эльгара, в которой среди исполнителей значатся «Иисус» и «Мария». Упоминание в концертной программе их имён «не должно быть допустимо как оскорбляющее религиозное чувство православных христиан»⁸⁴. В свою очередь начальник ГУДП время от времени просил Синод дать заключение на драматические произведения с упоминанием святых, например, пьесу «Печальник земли» о Сергии Радонежском. Обер-прокурор В.К. Саблер не нашёл в ней ничего предосудительного, попросив лишь исключить «мифический элемент (райские птицы — Алконост, Сирин и Гамаюн)»⁸⁵.

Значительное число пьес описывало сюжеты из еврейской жизни, за чем цензура также пристально наблюдала. Часть их разрешалась, в том числе на популярный в то время «бытовой» сюжет: желание евреев выйти замуж или жениться на православных и противодействие этому родителей⁸⁶. Но зачастую не допускались обратные примеры (возвращение выкрестов к иудейской вере и «ликование кагала» по этому поводу)⁸⁷. Война также накладывала отпечаток, создавая прецеденты «низовой» цензуры театра. Характерный случай произошёл в Томске в феврале 1916 г. Начальник ГУДП по ходатайству антрепренёра-ши Хази запросил от местного губернатора объяснений, почему тот запретил

⁷⁸ Там же, л. 199.

⁷⁹ Там же, л. 246.

⁸⁰ Там же, д. 34, л. 22.

⁸¹ Там же, оп. 25, д. 1174, л. 7.

⁸² Там же, л. 28.

⁸³ Там же, д. 84, л. 1.

⁸⁴ Там же, д. 1165, л. 1, 14.

⁸⁵ Там же, д. 1668, л. 2–3.

⁸⁶ Там же, оп. 26, д. 84, л. 11, 93, 96, 189.

⁸⁷ Там же, д. 34, л. 25.

постановку пьесы «Поташ Перламутр». Чиновник ответил, что «первая постановка этой пьесы в летнем театре “Буфф”» вызвала «настолько громкий ропот среди значительной части наиболее благонадёжного по политическим воззрениям и спокойно настроенного населения... что местный полицмейстер счёл своим служебным долгом меня поставить в известность, тем более что всё население города Томска и других городов Томской губернии ещё с прошлого года обнаруживало заметное возбуждение против иудеев, вследствие непрерывно со всего фронта наших армий приходивших... сообщений и рассказов участников войны о бесчисленных случаях шпионажа и всевозможного предательства со стороны иудеев. В воздухе запахло иудейским погромом». Доводы эти, однако, не показались Судейкину убедительными: в письме министру внутренних дел он отметил, что пьеса фарсовая, изображает американских евреев и может без ограничений ставиться на сцене⁸⁸.

Особое место в цензурных отчётах занимали произведения, ставшие предвестниками «распутиниады» 1917 г. Попытки вывести образ Г.Е. Распутина предпринимались постоянно, и цензорам приходилось внимательно отслеживать любые появления «старца» на сцене. Здесь задача оказалась сложнее, чем с Вильгельмом II или Францем Иосифом: видя огромный интерес публики к фигуре Распутина, авторы проявляли куда больше изобретательности. К примеру, автор пьесы «Может быть, завтра» (1915), переделав её героя из «сказителя-мужика в модного писателя, типа Максима Горького, пользующегося успехом у дам, уничтожил ту аналогию с Распутиным, которую могли усмотреть некоторые лица»⁸⁹. В большинстве случаев цензорам удавалось разгадать сюжетные намёки. Так, в драме «Проклятие Бога» фигурирует «распутный» старец Егорий, что само по себе давало основания для недопуска (к запрету, впрочем, привели сомнения главной героини в деторождении и протесте против положения женщины в семье)⁹⁰. В пьесе «Салонный балаган» (1915) цензоры разглядели Распутина под именем старца Растегая, «посещающего вдову Ирдатьеву и демонстрирующего свои патологические чувственные проявления»⁹¹. Постановку же комедии «Старцы одолели» в декабре 1916 г. сделали невозможной не только название, но и заключительная фраза: «А ведь старцы-то не цариц, а купцов объегирили»⁹².

Обычным делом во время представлений оказывались отступления актёров от текста. На слабый контроль над репертуаром указывают и официальные документы. Так, в циркуляре ГУДП от 28 июля 1916 г. отмечались многочисленные случаи изменений фамилий авторов и переводчиков пьес⁹³. Организаторы меняли названия и самих спектаклей, ставя таким образом на сцену произведения, запрещённые цензурой⁹⁴. Известны также примеры повторной подачи пьес на цензуру под другими названиями в надежде, что подмену не заметят⁹⁵.

⁸⁸ Там же, оп. 25, д. 1210, л. 1, 6.

⁸⁹ Там же, д. 1177, л. 3.

⁹⁰ Там же, оп. 26, д. 34, л. 80.

⁹¹ Там же, л. 34.

⁹² Там же, д. 84, л. 185.

⁹³ РГИА, ф. 776, оп. 25, д. 1195, л. 1.

⁹⁴ Об отступлениях театра «Фарс» (Невский проспект, д. 56) от согласованного текста см.: Материалы к истории русского театра в государственных архивах СССР: обзоры документов: XVII век – 1917 г. М., 1966. С. 198.

⁹⁵ РГИА, ф. 776, оп. 26, д. 41, л. 7.

Призывы усилить наблюдение за театрами оставались по большей части декларативными: местные власти и полиция не имели достаточных ресурсов, чтобы следить за всеми представлениями, особенно в больших городах.

В делопроизводство попадали лишь немногие примеры актёрских «импровизаций». Как правило, это служебные записки самих цензоров, посещавших театр и кино. Благодаря таким визитам можно узнать, что 21 ноября 1916 г. Толстой слышал в «Павильоне де Пари», как при воспроизведении монолога «Мать и дитя» актриса «вложила в уста мальчика искажение в смешном виде молитвы Богородице, а в конце монолога ни к селу ни к городу привела ссылку на “Старца с Гороховой”»⁹⁶. После просмотра в марте 1915 г. цензурированной пьесы «Сарабанда» тот же Толстой указал на целый ряд изменённых сцен и большое количество «отсебятины». На замечания хозяин предприятия ответил, что «не намерен считаться с указаниями цензуры и, если впоследствии скандал в смысле снятия пьесы, то это ему послужит лишь выгоднейшей рекламой»⁹⁷.

Серьёзной проблемой ещё с довоенных времён оставались выступления артистов на сценах в кинотеатрах. Во время посещения одного из них цензор Дризен помимо просмотра фильма прослушал «целый ряд куплетов сплошь нецензурного характера». Вызванный на следующий день в ГУДП исполнитель А. Мошковский представил цензурный экземпляр этих куплетов, причём выяснилось, что многие из прочитанных на сцене в сборник не вошли, другие же оказались полностью изменены. На вопрос о причинах такого поведения артист отвечал, что его куплеты «совсем невинны в сравнении с тем, что ежедневно исполняется в других кинематографах»⁹⁸.

Репертуар театров вызывал много нареканий у зрителей и постоянно критиковался в печати. Сами цензоры часто основывали свои решения на мнении о героях, их моральном облике. Критика действительности, освещение бытовых проблем допускались, но до известных пределов. Так, запретили вполне соответствовавшую духу времени пьесу «Обновлённая Россия» Ф.С. Синицына. Автор, проводя идею трезвости, «доходит до такой крайности, что выставляет всю Россию до войны копошащейся в разгуле пьянства и похотливых оргиях»⁹⁹.

Большое количество запретов вызывалось обилием «порнографических» и «неприличных» сцен, зачастую не представленных в цензуру. Судейкин писал в январе 1917 г. столичному градоначальнику А.П. Балку о фарсе «Вы знаете, m-me Серафэн...»: «Артисты допускают значительные отступления от разрешённого текста, дополняют его целыми сценами, иллюстрируют их неприличными жестами, что в общем делает зрелище совершенно непристойным. Так, вместо разрешённой драматической цензурой во 2 акте кушетки ставится кровать, на которую под одеяло ложатся в одном белье действующие мужчина и две дамы»¹⁰⁰.

Сразу по нескольким причинам цензура запретила пьесу М.П. Арцыбашева «Война», первоначально изданную в XV выпуске сборника «Земля» (1914)¹⁰¹.

⁹⁶ Там же, оп. 25, д. 1208, л. 42.

⁹⁷ Там же, д. 1669, л. 4.

⁹⁸ Там же, л. 1.

⁹⁹ Там же, оп. 26, д. 34, л. 116.

¹⁰⁰ Там же, оп. 25, д. 1230, л. 10.

¹⁰¹ Подробнее см.: *Ромайкина Ю.С.* Сборники «Земля» как «московская вариация» петербургского «Шиповника» // Вопросы литературы. 2021. № 4. С. 215–238.

Сборник печатался в Москве, соответственно и отзыв на произведения в нём подготовил Московский комитет по делам печати после заседаний 8 и 9 декабря 1914 г. Докладчик по пьесе Арцыбашева цензор В.А. Истомин отметил, что «Война» представляет собой «собрание отдельных сцен, имеющих целью изображение проводов на войну, получение грустных вестей с театра военных действий, ухаживаний за жёнами ушедших на войну двух праздношатающихся ловеласов (князя и студента), возникновения похотливого полового чувства у одной из жён, проводившей на войну любимого мужа, по отношению к её обожателю, в объятия коего она и падает при виде возвратившегося с войны мужа с оторванными ногами». Также отмечались «бессодержательные сентенции антимилицаристского характера». В целом произведение Арцыбашева «оказывается не только в высокой степени тенденциозным, но и вполне несвоевременным, могущим оказывать единственно лишь весьма нежелательное влияние на зрителей... загроизмывает и позорит всё возвышенно-идеальное в жизни и стремлениях людей»¹⁰². Сборник напечатали, и хотя по решению московской цензуры он изымался из продажи¹⁰³, ныне его можно найти в библиотеках.

Особое внимание обращалось на опасность новых произведений для неокрепших молодых умов. К примеру, пьесу Н.А. Крашенинникова «В частном пансионе» (1916) рецензировал лично член Совета ГУДП А.В. Муромцев. Она, по его мнению, будет оказывать «разлагающее влияние на учащееся юношество, возбуждая в нём не только неуважение, но даже презрение к наставникам». Толстой напомнил, что «осмеяние педагогов в более сильной форме в современной сатирической пьесе “Иванов Павел” безостановочно продержалось до 200 (с лишком) представлений, не вызывая сомнений в допустимости». Цензор отметил, что пьеса показывает не современную школу, а частный пансион, работавший в 1860-х гг., и потому считал возможным разрешить её при условии приближения к реалиям той эпохи. В итоге в январе 1917 г. последовало положительное решение¹⁰⁴.

Цензура по возможности реагировала на критические отзывы зрителей, возмущённых увиденным на сцене. Один из них написал гневное письмо по поводу пьесы «Квартира со всеми удобствами», в которой изображался публичный дом¹⁰⁵. Как и во многих других подобных случаях, её не допустили на сцену. Усиливался и надзор за произведениями, написанными до войны. Так, запрещались постановки на некоторые сочинения Г. де Мопассана, например, «Суд» и «В шкафу»¹⁰⁶. Активно в выявлении «безнравственности» на сцене участвовала печать, прежде всего правая. В июне 1916 г. «Русское знамя» распространило сведения, что в Казани под именем пьесы «Свадьба» поставлена «крайне безнравственная» комедия «Радий (В чужой постели)». ГУДП запросило казанского губернатора, тот ответил, что пьесу разрешил сам Толстой ещё в 1911 г.¹⁰⁷ Подобные, во многом хаотичные шаги не меняли общей тенденции: постановки значительно отличались от текстов пьес, а возможности для должного контроля над театральной жизнью зачастую отсутствовали.

¹⁰² ЦГА Москвы, ф. 31, оп. 3, д. 2205, л. 152.

¹⁰³ Там же, д. 2484, л. 3 об.

¹⁰⁴ РГИА, ф. 776, оп. 25, д. 1220, л. 2–3, 4, 9.

¹⁰⁵ Там же, д. 1170, л. 1, 4–5.

¹⁰⁶ Там же, оп. 26, д. 34, л. 42–43.

¹⁰⁷ Там же, оп. 25, д. 1217, л. 1–3.

Проекты реорганизации драматической цензуры накануне Февраля. Проблемы драматической цензуры вполне осознавались властью и активно обсуждались театральным сообществом. Предложения о её реформе поступали и от столичных театров, и из провинции. 4 октября 1915 г. Воронежская уездная земская управа подала в ГУДП записку с предложением вовсе отменить цензуру театров, в том числе народных. В феврале 1916 г. Толстой в своём докладе указывал: неясно, чем цензура помешала управе устраивать спектакли, когда пьесы для постановок можно выбрать из списка разрешённых, а новые рассматривались бы цензурой в течение двух-трёх дней. Вопрос, следовательно, «сводится к стремлению земства взять на себя обязанности драматических цензоров, деятельность которых не встречает сочувствия земцев»¹⁰⁸. В январе 1917 г. Волоколамское уездное земство также ходатайствовало об отмене драматической цензуры для народного театра и об освобождении от военного налога всех билетов на деревенские спектакли стоимостью до 30 коп. Эти меры «могли бы содействовать успешному развитию одного из видов внешкольного образования — деревенского театра»¹⁰⁹.

Хотя данные инициативы не получили поддержки, вопрос реформы цензуры в течение войны поднимался всё чаще. Журнал «Театр и искусство» писал в январе 1916 г. о разработанном в правительстве проекте, согласно которому разрешение пьесы к представлению передавалось коллегии цензоров. Во главе её предполагалось поставить Толстого. Кроме того, вводился просмотр пьес на генеральных репетициях. Вновь поднимался и вопрос регулярного приглашения авторов пьес, директоров театров и других «заинтересованных лиц» в ГУДП для обсуждения судьбы произведений¹¹⁰.

Одновременно в Думе обсуждался новый законопроект о цензуре, внесённый летом 1915 г.¹¹¹ При его разработке Толстой считал важным всеобъемлющий анализ опыта прошлого, в том числе зарубежного. Чтобы «ознакомиться с иностранными законодательствами, главным образом в Англии, Швейцарии и Португалии», он попросил прислать драматической цензуре соответствующие законы в этих странах. Русская миссия в Берне сообщила, что никаких подобных законов в Швейцарии нет и что произведения печати просматриваются в каждом кантоне по-разному. Посольство в Лондоне прислало копию действовавшего в Англии закона о цензуре драматических сочинений¹¹².

Предпринимались попытки запретить театральные постановки в кинотеатрах, что могло ударить по доходам антрепренёров. В ноябре 1916 г. артистка Ю. Болсуновская-Дрибасова просила министра внутренних дел ввиду нехватки актёров (многих из которых мобилизовали) разрешить товариществу драматических артистов постановку миниатюр-водевилей совместно с кинематографическими картинками. В ответ на отказ по причине того, что мероприятия формально разные и их нельзя совмещать, она спросила, почему подобное разрешается в других городах и губерниях¹¹³. Ответ ей выявить не удалось, но, вероятнее всего, в дальнейших представлениях артистке отказали: в годы вой-

¹⁰⁸ Там же, д. 1219, л. 5 об.

¹⁰⁹ Там же, л. 17.

¹¹⁰ Театр и искусство. 1916. № 3. С. 53–54.

¹¹¹ Подробнее см.: Богомолов И. К. Государственная дума и цензурная политика в годы Первой мировой войны // Российская история. 2022. № 4. С. 103–115.

¹¹² РГИА, ф. 776, оп. 25, д. 1196, л. 13.

¹¹³ Там же, д. 1208, л. 30–31, 37, 39.

ны цензура только усиливала контроль над кинотеатрами, пресекая попытки проведения на их территории несогласованных представлений.

Большой проблемой оставались и задержки при рассмотрении пьес. Совет Русского театрального общества в ноябре 1916 г. предложил для ускорения работы цензуры пропускать представляемые им произведения в первоочередном порядке. В ГУДП ответили, что для этого нужно присылать «не слишком большое количество пьес в одно время» и указывать, какие из них необходимо смотреть в первую очередь. Давать же преимущество обществу управление отказалось¹¹⁴.

Работа цензуры обсуждалась и на отраслевых съездах, открыто критиковавших власти за отсутствие должного внимания к этому вопросу. Одна из резолюций первого Всероссийского съезда деятелей народного театра (январь 1916 г.) гласила: «Драматическая цензура нарушает принципы свободы слова и... руководствуется произвольными соображениями и изменчивыми требованиями администрации», не препятствуя при этом появлению на сцене постановок, «оскорбляющих требования художественного вкуса и добрые нравы». Съезд потребовал отмены предварительной цензуры, настаивая на установлении ответственности авторов и предпринимателей за «преступления, совершённые путём театральных представлений, исключительно по суду с участием присяжных заседателей, без применения каких-либо предварительных кар до вступления приговора суда в законную силу». Требовал съезд и отмены цензуры для народных театров «как русской, так и других национальностей»¹¹⁵.

Возникшие ещё до войны, дискуссии о неэффективности цензуры шли с прежним накалом, её существование вызывало наибольшее недовольство представителей театрального мира. Проблема заключалась не только в работе конкретной институции, но и в отношении власти к театру и художественному слову. Сравнение с цензурой кино здесь напрашивалось само собой: посещая сеансы, журналисты видели эту разницу в содержании фильмов и в отношении властей. Последовательно критиковавший кинорепертуар «Театр и искусство» отмечал в сентябре 1916 г.: «Как это ни странно, но наибольшую свободу кинематографическая индустрия пользуется в России. Наша цензура и наш цензурный устав построены на недоверии к слову и на страхе перед мыслью. Однако и слово, и мысль — благородные проявления духа, которые вообще не могут быть вредны, ибо и слово, и мысль вызывают противо-слово и противо-мысль, и во всяком случае относятся к области критического восприятия. Немой и бессмысленный кинематограф, с точки зрения цензурных традиций, поэтому считается безвредным и благонадёжным, и потому свобода сочинения кинематографических пакостей (в обширном смысле понятия) не встречает особых препятствий, и пошлость льётся широкой струёй... Благодаря слову театр не имеет у нас возможности показывать многое, что показывает кинематограф, между тем должно было бы быть как раз наоборот: благодаря слову, театру должно разрешать многое, что без слова и мысли является вредным и недопустимым»¹¹⁶. Без пересмотра властью этого отношения к театру, намекал журнал, какие-либо цензурные реформы бессмысленны.

¹¹⁴ Там же, д. 1196, л. 76–77.

¹¹⁵ Театр и искусство. 1916. № 2. С. 40.

¹¹⁶ Там же. № 37. С. 739.

Драматическая цензура оказалась одним из самых «живучих» цензурных учреждений Российской империи. По выражению начальника ГУДП А.В. Бельгарда, она «спокойно пережила» революцию 1905 г., все реформы и их попытки в период «обновлённого строя» и исчезла только с крушением монархии¹¹⁷. Первая мировая война формально не внесла в её работу особых изменений: сохранились структура, кадровый состав, ведомственное подчинение и автономность. Однако при знакомстве как с повседневной работой цензоров, так и с содержанием драматических произведений выявляются различия. Учитывая меняющиеся обстоятельства, взаимодействуя с другими учреждениями в своей сфере, прислушиваясь к настроениям «сверху» и в обществе, драматическая цензура, несмотря на её сравнительно скромные возможности и организационные проблемы, вплоть до февраля 1917 г. оказывала большое влияние на репертуар театров по всей империи.

¹¹⁷ Бельгард А.В. Воспоминания. М., 2009. С. 326.