

“...БЕЙТЕ МЕНЯ ПО ЧЕРЕПУ МЕЙЕРХОЛЬДОМ”: НОВЫЕ МАСКИ ХАРЬКОВСКИХ ТЕАТРОВ (сезон 1921-1922 годов)

Валентина БОРБУНЮК

Харьковская государственная академия
дизайна и искусств

У статті досліджується репертуар харківських театрів сезону 1921-1922 років. Показано, що зазначеному періодові притаманна установка на сполучення/примирення протилежностей, досягнення компромісу між волею влади, яка все більше домінує над театрами, офіційною догмою, що зароджується, свободою творчості і потребами нового глядача, тобто вирішення не духовних, а насущно-кон'юнктурних завдань. Харківський театральний сезон 1921-1922 років свідчив про зміну театральних епох, нові взаємостосунки держави і мистецтва.

Ключові слова: маска, постановва, репертуар, рецензія, театр.

В статье исследуется репертуар харьковских театров сезона 1921-1922 годов. Показано, что для указанного периода характерна установка на сопряжение/примирение противоположностей, достижение компромисса между всё более довлеющей над театрами волей властей, зарождающейся официальной догмой, свободой творчества и потребностями нового зрителя, то есть решение не духовных, а насущно-конъюнктурных задач. Харьковский театральный сезон 1921-1922 годов свидетельствовал о смене театральных эпох, новых взаимоотношениях государства и искусства.

Ключевые слова: маска, постановление, репертуар, рецензия, театр.

The article examines the repertoire of Kharkiv theaters in 1921-1922 season. It is shown that the mentioned period is inherent the policy of amalgamation/reconciliation of opposites, achieving compromises between the will of the Government, which increasingly dominates over theatres, the official emerging dogma, freedom of creativity and needs of a new audience, that is, the solution of not spiritual, but

vitality-conjunctive tasks. The Kharkiv theater 1921-1922 season indicated changing theatrical eras, new relations between the State and the Art.

Key words: mask, resolution, repertoire, review, theatre.

В послереволюционные годы активно культивировалась идея становления искусства, в том числе и театрального, с так называемого «нулевого цикла», когда философские, эстетические и этические ценности предшественников, а также носители этих ценностей предаются забвению или уничтожению. В силу того, что в декабре 1919 года Харьков становится столицей советской Украины и в городе сосредотачиваются различные партийные институции, именно харьковские периодические издания выполняют роль глашатаев новой культурной политики. Начиная с 1921 года, государственная забота о художественной жизни пролетариата отличалась особой активностью. Опубликованные в этот период статьи и материалы, обозначившие уже упомянутый «нулевой цикл» «нового» украинского искусства, впоследствии обретут качество «агрессивно-практического руководства» (выражение И. Вишневской).

К насыщенному культурными событиями харьковскому периоду 1921-1922 годов неоднократно апеллировали отечественные учёные самых разных направлений [3; 10; 14]. Однако как цельное художественное явление харьковский театральный сезон 1921-1922 годов не стал предметом специального научного исследования. Мы ставим перед собой цель, используя материалы периодических изданий 1921-1922 годов, исследовать на примере харьковских театров воздействие зарождающегося идеологического диктата на такие художественные структуры, как драматургия и театр, проанализировать поставленные перед театрами новые задачи и произошедшие вследствие этого театральные метаморфозы.

Анализ этого театрального сезона, полагаем, стоит начать с «Театральных заметок поэта» – стихотворения В. Катаева, затерявшегося на страницах харьковского журнала «Художественная мысль» за 1922 год и никогда впоследствии, по нашим данным, не публиковавшегося:

*Вы смотрите на театр прищурено,
Волнуетесь. Требуете синтеза и новых форм.*

*А я, вот, люблю Мичурина,
И не уйду со своей платформы.
Бейте меня по черепу Мейерхольдом
Покуда в глазах не станет рыжо,
Пытайте меня огнём и холодом,
Я буду упрям и твёрд, как Рыжов.
Вы, мрачные критики и тонкие теоретики,
Это для вас у меня в руке пресс-папье...
Слышите! Не желаю никакой кинетики!
Желаю честных пятиактных пьес!
Желаю, чтоб графы лазили в окна,
И бросали в чаши любовниц яд,
Чтоб носили в медальоне локоны
И чтоб резали врагов, как цыплят.
В крайнем случае помирюсь и на бытие я
(Не правда ли, гибок зритель ум?)
Только непременно, чтоб какое-нибудь событие,
Чтоб кто-нибудь женился или от пьянства умер.
Чёрт возьми, не весь распродан товар ещё,
Так зачем подымать надоевший спор!
Вашу руку, дорогие товарищи,
И, вообще, да здравствует полный сбор! [5, с. 12].*

“Несколько слов по поводу” (подзаголовок стихотворения) В. Катаева, который жил в 1921/1922 годах в Харькове и принимал активное участие в культурной жизни города, показательно характеризуют указанный театральный сезон: «честные пятиактные пьесы» на сценах харьковских театров пытаются вытеснить “кинетикой”. “Театральные заметки поэта” В. Катаева – своего рода “заметки на полях” “Театральных листков” В. Мейерхольда, В. Бебутова и К. Державина, опубликованных в пропагандистском журнале “Вестник театра” в апреле 1921 года. Поднимая вопрос о театральной жизни у красноармейцев, рабочих и крестьян, авторы “Театральных листков” указывают на два взаимоисключающих метода – психологический метод Московского Художественного театра и метод “подлинной импровизации” “подлинных театраль-

ных культур всех времен и народов". По их мнению, "новая, коммунистическая драматургия" должна вооружиться вторым, основанным на точных законах движения "на основе биомеханики и кинетики", когда "один всплеск рук решает правдоподобие труднейшего междометия „ах“ [8, с. 2 – 3]. В. Катаев, не желающий "никакой кинетики", соответственно, стал на сторону тех зрителей, кто не бунтует против театра полутонов, а этим восторгается. "Заметки" молодого поэта косвенно подтверждали, что из пут "всесильного міщанства" зрителю, желающему стать гражданином нового, коммунистического мира, ещё только надлежало вырваться.

Художественная реальность требовала нового теоретического обоснования. Началом напряженных поисков путей, направленных на изобретение новой театральной традиции, в Украине стал 1921 год, о чём свидетельствуют многочисленные публикации соответствующей тематики в периодических изданиях того времени. Так, в первом номере журнала с красноречивым названием "Шляхи мистецтва" за 1921 год была помещена программная статья "На шляху до пролетарської організації театральності". В общий план строительства пролетарской театральнойности входило аматорство. Из "сливок аматорства" предполагалось создание ударных, боевых трупп, которые, однако, не должны были превращаться в касту специалистов. Их следовало вновь бросать в массы, в районы, в села как образцовые агитационные театральные силы нового общества. Таким способом должны были создаваться новые актёрские кадры, которые, освоив технические достижения буржуазной культуры, придали ей своё, новое содержание [1, с. 53 – 58]. Эту общую для всего зарождающегося советского театра особенность справедливо охарактеризовала И. Вишневская: "Вырацивался невиданный гибрид актёро-комиссаров, режиссёро-чекистов, литераторо-первоконновцев, живописцев-эсеров" [4, с. 44]. В органах художественной организации пролетариата должна была возникнуть полностью новая форма театра – пролетарская театральная арена. Этот поиск новой роли для "масс" воплотился в центральном элементе советского праздника – демонстрации [См. об этом: 7]. Однако к 1921 году украинский театр пребывал в тени художе-

ственных экспериментов революционных большевистских празднеств 1917–1920 годов.

В начале сезона 1921-1922 годов окончательно укрепившаяся советская власть предприняла первые попытки “дисциплинировать” художественную жизнь столичного Харькова. В преддверии празднования четвёртой годовщины Октябрьской революции харьковский Губагитпроп и Губполитпросвет наряду с организацией бесплатных спектаклей-митингов утверждают агитационно-революционный репертуар харьковских театров. К постановке рекомендуются “Мистерия-Буфф” В. Маяковского, “Его сиятельство” Л. Покровского, “Игра в плаху” Ю. Олеши, “Последний день парижской Коммуны” Л. Никулина, “Нашла коса на камень” А. Островского, “Великий комунар” В. Трахтенберга [13, с. 4]. Одна из многих иллюзий того времени состояла в том, что с революционным провозглашением “нового искусства” изменятся и художественные вкусы публики, что на смену обывателю в зрительном зале непременно придёт и “новый зритель”. Цензурное регулирование репертуара, организованные бесплатные посещения направлены были как на “высвобождение” “нового зрителя” из плена навязываемых “старой публикой” буржуазных стандартов, так и на его унификацию, создание целостности из различных психологических и социальных типов.

С началом нэпа в харьковских театрах ориентация на дореволюционные культурно-эстетические потребности зрителя соседствует с новой революционной реальностью. Театры столичного Харькова, в буквальном смысле, находились только в начале пути к «пролетарской организации театральности». Вот, например, каким был харьковский репертуар в середине театрального сезона 1921-1922 годов, согласно журналу “Художественная мысль” от 25 февраля – 4 марта за 1922 год. В Первом государственном драматическом театре давали “Обрыв” (вероятней всего, речь идёт о пьесе В. Плетнева, одного из теоретиков и руководителей Пролеткульта), “Орлёнка” Э. Ростана, “Генриха Наваррского” В. Девере, “Мещанина во дворянстве” Ж.-Б. Мольера. В Театре Госоперы был “обычный оперный репертуар”: “Борис Годунов”, “Паяцы”, “Севильский цирюльник”. В Камерном театре (б. Модерн) шли “Путаница” (вероятно, пьеса Ю. Беляева “Путаница, или 1840”), “Деловой человек” (автора пьесы не удалось

установить, одноимённая пьеса В. Газенклевера была написана в 1927 году), оперетта "Черепослов" Козьмы Пруткова. Репертуар Екатерининского театра ограничивался "Крейцеровой сонатой" с подзаголовком "за океаном". В Театре комедии (б. Сарматова) – "Принц – Нищий" и загадочный "Сборный спектакль по исключительной программе". В Малом театре (б. Мазаика, Харьк. наб.) шли пьеса "За океаном", вероятно, Я. Гордина, "Без вины виноватые" А. Островского, комедия "Оболтусы-ветрогоны" Л. Яковлевой. История некоторых театров и трупп была столь же быстротечна, как и существование периодических изданий, их освещавших. Не только в будущем сезоне, но и в следующем месяце мог измениться как репертуар, так и название театра в результате слияния, переименования, реорганизации, ликвидации и т.п.

Начиная именно с указанного театрального сезона, работу и репертуар театров всё более определяют всевозможные циркуляры и постановления, различные "-секторы", комитеты, советы. Театры из "храмов искусств" очень быстро превращаются в "театральные предприятия". В Украине этот процесс проходил особенно форсированно. Сначала Худсектор Главполитпросвета утвердил театральную сеть Харькова, куда вошли 6 театров: Госдрама, Госопера, Государственный украинский театр, "Красный факел", "Камерный" и "Оперетта". Наряду с этим Всеукрмузтек вместе с Губхудсектором Харькова организовали единое театральное управление всеми театральными зрелищами города. Следующим шагом стало Постановление Отдела искусств Главполитпросвета УССР, согласно которому текущий репертуар театров Харькова и губернии должен был подвергнут просмотру В.Н.Р.С. (Высший научно-репертуарный совет – В.Б.), с исключением пьес, не соответствующих художественным и идеологическим требованиям. Все "театральные предприятия" Харькова и губернии обязывались предоставлять через Губполитпросвет в Отдел искусств Главполитпросвета список пьес как текущего репертуара, так и намеченных к постановке с приложением "*экземпляров пьес, или иных сценических произведений*" [11, с. 13]. Как результат, в будущем сезоне 1922-1923 годов (на примере афиши декабря 1922 – января 1923 годов) из шести "сетевых театров" активно будет работать (и то исключительно по выходным)

только Госдрама, репертуар которой пополнился такими пьесами, как “Слесарь и канцлер” А. Луначарского, “Перикола” Ж. Оффенбаха, драмой “Орлёнок” Э. Ростана, “Тот, кто получает пощёчины” Л. Андреева, к комедиям Ж.-Б. Мольера добавили комедию “Слуга двух хозяев” К. Гольдони.

Однако театральная жизнь не приносила удовлетворения обществу, о чём свидетельствует тематическая анкета одного из харьковских журналов. На единственный вопрос “Что дают харьковские театры?” отвечали как партийно-театральные функционеры, так и служители Мельпомены, а также представители харьковской интеллигенции. Так, по словам Р. Пельше, зав. отделом искусств Главполипросвета УССР, харьковские театры дают *“неинтеллигентное развлечение интеллигенции, ядовитые вещества рабочему, кусок хлеба артисту, доход нэпману, исполкому тоже”* [15, с. 16]. В. Прокофьев, председатель организации Всеукраинского фотокиноуправления, возможно, в силу альтернативности представляемого им вида искусства, заявил, что *“в Харькове нет театров, не считая намёка на настоящий театр – Академический”*, который даёт *«дефициты в широком смысле слова – и политическом, и культурном, и финансовом»* [15, с. 16]. Не менее категоричен был и Б. Глаголин. По мнению этого воспитанника старой театральной школы, харьковские театры дают *“плохие копии столичных постановок”*, *“театральные плагиаты”*, выбирая для своих *“репродукций”* только те постановки, которые *“имеют успех в столицах, то есть заведомо второсортные”*, Харьков должен понять, наконец, разницу между культурой художественного вкуса города-столицы и той театральной спекуляцией, которая *“погружает город в безхудожественный транс, обращает его в провинциальное болото”* [15, с. 16–17]. Самым саркастическим был ответ проф. В. Рожицына, по его словам, в театрах не бывающего, но оценивающего их как очень полезное учреждение, около которого всегда можно достать извозчика и купить папиросы. С одной стороны, профессор очень сочувствует театру, так как в театре *“происходит Октябрь”* и введена диктатура пролетариата, с другой, – считает одним из важнейших завоеваний Главполитпросвета то обстоятельство, что *“он нанёс смертельный удар старому буржуазному театру, создал новый*

пролетарский репертуар и упразднил в театральной политике всякий нэп" [15, с. 17].

В защиту харьковских театров выступил молодой критик А. Лейтес, выдвинувший на первый план проблему зрителя, которому нужны *"нездоровые клоуны под маской драматических артистов"* [15, с. 18–19].

Другие критики вступались за зрителя: *"Зритель сейчас обворован. У него отняли его законное право на творчество в театре, лишив его возможности принимать участие в спектакле"* [6, с. 5]. Без активного, творческого зрителя театр перестал быть подлинным театром. В духе уже привычной «пролетарской» риторики надежды возлагались на *"тот новый театр, о котором так горячо мечтает и которого так страстно ждёт наше переходное время"* [6, с. 5 – 6]. Однако шекспировско-чеховские аллюзии и краткий обзор истории театра от античности до современных японского и китайского театров выдавали завуалированную привязанность автора статьи к "старому", настоящему театру.

Кроме взаимных обвинений, наблюдались попытки разобраться в причинах метаморфоз, произошедших как с театром, так и с публикой. *"Сценическая похабщина, – утверждал И. Туркельтауб, – пришла вместе с НЭПом: изменился зрительный зал, стала другой и сцена"* [12, с. 7 – 8].

На фоне этой обвинительно-оправдательной театральной многогласицы, свидетельствующей о кризисе театральной культуры и играющих, и смотрящих, и пишущих об этом, статья Ю. Олеси "Новые маски", опубликованная в харьковском журнале "Художественная мысль" в начале 1922 года, выделяется своим профессионализмом и аналитизмом. В этой небольшой по объёму статье автор выразил своё отношение к театру и театральному творчеству, щедро делясь собственными профессиональными находками. Заявленные театральные принципы Ю. Олеса реализовал в собственной пьесе «Игра в плаху», премьера которой состоялась на сцене харьковского «Молодого театра» 7 ноября 1921 г.

Своё представление о драматическом искусстве начинающий писатель основывает на классических театральных принципах, восходящих к античному театру и *commedia dell'arte*: *"Жизненное множество*

даёт в искусстве единичность – в литературе это тип, на сцене – маска. Сила зрения, или, вернее, сила „зрительности“ – необходимое качество театрального мастера. Площадная комедия вылетела и оставила без изменений на долгий срок свои маски. Любое столкновение человеческих страстей разрешалось этими застывшими масками <...> в одной театральной маске – жизненная множественность: Пьеро – и мечтатель, и жертва, и поэт, и идеалист и, вместе с тем, плут, шарлатан, пройдоха” [9, с. 7].

Ю. Олеша видит возможность театра новых масок: *“Они уже застыли и стали неподвижны. Уже выяснился их костюм, уже понятны их гримасы, ужимки; определился их язык, разгадана судьба”* [9, с. 7]. Некоторые из них молодой писатель описывает подробно (это такие маски, как *Тёмная личность, Капиталист, Дезертир, Кулак, Баба-мешочница*), другие – только называет (маски *спеца, красноармейца, учёного* (он же интеллигент, „писатель-вития“), *распродавшейся генеральши, спекулянта*). Театральные маски, предложенные Ю. Олешей, соответствуют плакатному стилю “Окон РОСТА”. Его портретные описание легко визуализируются, при желании, запросто претворяясь в список действующих лиц любой пьесы. Например, *Тёмная личность*, согласно Ю. Олеше, выглядит так: *“Потрёпанное пальтишко с поднятым воротником, мягкая шляпа, портфель под мышкой, жидкая бородёнка, очки в золотой оправе. Это „подрыватель изнутри“. Он трус, соглашатель, болтун, дрянный интеллигент. То он стелется меньшевиком, то раздувается анархистом. Сеет слухи, клевету; ждёт падения Советской власти. С рабочими – лиса, с буржуем – пёс. Он вездесущ, всюду поспеет, с каждым сумеет поговорить. Он и в канцелярии, и на митинге, и в казарме, и на диспутах, и на базаре и в автомобиле разъезжает, и наркома за пуговицу держит”* [9, с. 7 – 8].

В целом размышления молодого писателя репрезентируют поиски театра того времени. Согласно В. Мейерхольду, театр должен был выйти из своего тесного помещения на площадь, на улицу, к массам. Отдавая предпочтение физической культуре театра, где единственное орудие производства актёра – это его тело, В. Мейерхольд полностью исключал из действующих лиц на театральных подмостках *“изморенные, дряблые тела интеллигентских голубчи-*

ков, этих "баничников" и босоножек, веселящихся в мире тонально-пластических бредней" [8, с. 3], которых, заметим, в списке Ю. Олеси также нет. Сам режиссёр в пылу революционных событий самым активным образом включился в революционный "маскарад", поменяв фрак на кожаную комиссарскую куртку, наган, красноармейский шлем, скрипящие сапоги и блестящую португую. Невинно начинавшаяся игра по смене масок людьми искусства повлекла за собой смену "масок" самих театров, что, в конечном итоге, привело к политизации искусства. Подобно многим другим, харьковские театры вынуждены были следовать "рецептам" Ф.-Т. Маринетти, провокационно озвученным всё тем же В. Мейерхольдом: *"Адюльтер на сцене заменить массовыми сценами, пускать пьесы в обратном порядке фабулы, утилизировать для театра героизм цирка и технику машинизма, разливать клей на местах сидения публики, продавать билеты одним и тем же лицам, рассыпать чихательный порошок, устраивать инсценировки пожаров и убийств в партнере, утилизировать антракты для состязаний – бег кругом театра, метанье колец и дисков"* [8, с. 3].

Предстоящий сезон, в том числе и харьковский, мыслился сезоном ярких исканий и полноценных радостных достижений. Часто бывавший в Харькове Н. Асеев был уверен, что в будущем сезоне *"новый актёр, должен собрать вокруг себя своего нового зрителя, не принявшего и не простившего старому театру уродливых гримас и прыжков в погоне за халтурой и нэпом"* [2, с. 13].

В репертуаре же сезона 1921-1922 годов заметна установка на сопряжение/примирение противоположностей, достижение компромисса между всё более довлеющей над театрами волей властей, зарождающейся официальной догмой, свободой творчества и потребностями нового зрителя, то есть решение не духовных, а насущно-конъюнктурных задач. Харьковский театральный сезон 1921-1922 годов, учитывая репертуарный кризис, лавирование театров между требованиями кассы и общественности, идеологическими задачами и зрительскими предпочтениями, свидетельствовал о смене театральных эпох, новых взаимоотношениях государства и искусства. Отсутствие режиссёров-легенд и спектаклей-событий на харьковских сценических площадках способствовало появ-

лению и становлению молодых деятелей театрального искусства «нового» времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Avanti На шляху до пролетарської організації театральності // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 48–58.
2. Асеев Н. Письма из Москвы. Будущий театральный сезон / Николай Асеев // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. – 1922. – № 2. – С. 12–13.
3. Веселовська Г. Український театральний авангард / Ганна Веселовська / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. – К. : Фенікс, 2010. – 368 с.
4. Вишневская И. Драматургия в идеологическом воздухе Октября / Инна Вишневская // Парадокс о драме : Перечитывая пьесы 20–30-х годов ; [сост. И. Л. Вишневская]. – М. : Наука, 1993. – С. 7–55.
5. Катаев В. Театральные заметки поэта. Несколько слов по поводу / Валентин Катаев // Художественная мысль. – 1922. – № 2 (25 февраля – 4 марта). – С. 12.
6. Красовский Л. Обворованный зритель / Л. Красовский // Художественная мысль. – 1922. – № 3 (4–11 марта). – С. 5–6.
7. Кустова Э. Советский праздник 1920-х годов в поисках масс и зрелищ / Эмилия Кустова // Неприкосновенный запас. – 2015. – № 3. – С. 57–77.
8. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Державин К. Н. Театральные листки. I. О драматургии и культуре театра // Вестник театра. – 1921. – № 87–88. – С. 2–3.
9. Олеша Ю. Новые маски / Юрий Олеша // Художественная мысль. – 1922. – № 2 (25 февраля – 4 марта). – С. 7–8.
10. Полякова Ю. Ю. Театральная периодика Харькова (1917–1933): типология, тематика, проблематика / Ю. Ю. Полякова // Вісник ОНУ. – Том 16. – Вип. 1/2 Бібліотекознавство, бібліографознавство, книгознавство. – 2011. – С. 110–126.
11. Постановление Отдела искусств Главполитпросвета УССР // Художественная жизнь. – 1922–1923. – № 3 (30 декабря 1922 г. – 6 января 1923 г.). – С. 13.
12. Туркельгауб И. Кому нужно? // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. – 1922. – № 7 (24 октября). – С. 7–8.

13. Четвёртая годовщина Октябрьской революции. Театры Худсектора Губотнаробраза // Пролетарий. – 1921. – № 229 (6 ноября). – С. 4.

14. Чечик В. В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910–1920-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Чечик Валентина Вікторівна. – Харків, 2006. – 24 с.

15. Что дают Харьковские театры // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. – 1922. – № 8–9 (4 ноября). – С. 16–19.