

На правах рукописи

КИБАРДИН Артем Александрович

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

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2023

Диссертация выполнена на секторе театра Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств».

Научный руководитель: *Кумукова Джамиля Дмитриевна*, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств».

Официальные оппоненты:

Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания»;

Соломкина Татьяна Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры телерадиожурналистики федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет».

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук.

Защита состоится 5 апреля 2023 года в 13 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.027.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2, ауд. 502.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2 и на сайте академии по адресу: <https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/dissovet/6/dis0006text.pdf>.

Автореферат разослан ____ февраля 2023 года.

Учёный секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения

Галина Александровна Безуглая

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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

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

Актуальность исследования. В диссертации определяется значение петроградских театрализованных представлений 1919–1920-го годов в процессе становления режиссуры массовых зрелищ. Представленная работа позволяет рассмотреть формирование уникального творческого метода создания массовых зрелищ, его самобытность и влияние на современное сценическое искусство. Впервые реконструируемые представления столетней давности обнаруживают прообраз современного перформативного искусства, получившего значительное развитие в XXI веке. Обращение к истокам режиссуры массовых зрелищ позволяет установить авторство постановочных приемов, используемых в современном театральном искусстве. Полученные результаты могут стать основой для прояснения белых пятен в истории театра XX века, а также могут быть использованы в сценической практике и образовательных курсах профильных дисциплин по соответствующим направлениям и специальностям¹.

¹ Программы среднего профессионального образования: специальность 51.02.02 «Социально-культурная деятельность (по видам). Организация и постановка

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

В 1919 году в Петрограде была образована уникальная лаборатория по подготовке массового политического зрелища — Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии². Просуществовав один год, с марта 1919 года по март 1920 года, Мастерская оказала значительное влияние на становление формы массового театрализованного представления как такового. В Мастерской В. Э. Мейерхольд организовал «ряд блестящих лекций о театре, заново решавших проблему Театра Красной Армии, — и провел практические работы с красноармейцами, резко повлиявшие на стиль постановок»³. Представления «Свержение самодержавия», «Третий Интернационал», «Кровавое Воскресенье» и «Меч мира» разыгрывались как на специализированных сценических площадках (Оперный театр Народного дома, цирк Чинизелли), так и на открытых площадях и парках Петрограда, фронтах Гражданской войны — под руководством М. Я. Аплетина, Н. Н. Бахтина, Н. Г. Виноградова-Мамонта, Г. И. Гидони, А. И. Пиотровского, С. Э. Радлова, Н. А. Щербакова и др. Сложившиеся в этот период эстетика политического представления, или «театра коллек-

культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений»; программы высшего образования по направлениям подготовки 51.03.05 и 51.04.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» (бакалавриат и магистратура).

² См.: Шульпин А. П. Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии // Любительское художественное творчество в России XX века: словарь. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 432–434.

³ Отзыв Н. Г. Виноградова-Мамонта о работе В. Э. Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3238. Л. 1.

тивного героя»⁴, специфическое пространственно-декорационное оформление, способы актерской игры и музыкальное решение нашли отражение в последующих, ставших всемирно известными петроградских зрелищах 1920 года: «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца». Над постановками работали именитые театральные режиссеры, композиторы, живописцы, поэты, актеры, среди которых: Н. И. Альтман, М. Ф. Андреева, Ю. П. Анненков, Г. И. Варлих, И. Г. Гришашвили, М. В. Добужинский, Н. Н. Евреинов, А. Р. Кугель, К. А. Марджанов, С. Д. Масловская, А. И. Пиотровский, Н. В. Петров, С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, Д. З. Темкин, В. А. Щуко и др. Подчиняя исторические архитектурные ансамбли Петрограда художественному замыслу, искусство массовых представлений вырывалось на улицы и площади, являя собой одну из форм русского театрального авангарда.

Степень разработанности темы исследования. Исследуемые представления («Свержение самодержавия», «Третий Интернационал», «Кровавое воскресенье», «Меч мира», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне» и «Взятие Зимнего дворца») в разной степени освещены в работах историков театра, искусствоведов и культурологов⁵. Ряд представлений из приведенного списка еще не становились объектом театроведческого исследования. Первая попытка описать массовый праздник была осуществлена Театральной лабораторией Государственного института истории искусств (ныне РИИИ) в Ленинграде в ноябре 1924 года. Первыми исследователями стали А. А. Гвоздев⁶ и А. И. Пиотровский⁷. Гвоздев рассматривал не только хронику петроградских массовых праздников, но и вписывал это явление русского авангарда в общую традицию западноевропейского театра. Пиотровский (и как участник, и как ученый)

⁴ Понятие «театр коллективного героя» введено А. Р. Кугелем в Записке к проекту театра Пролеткульта в 1920 году. Оригинал находится в Отделе рукописей Института русской литературы РАН в г. Санкт-Петербург. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

⁵ В списке отсутствуют представления «Гибель Коммуны» (1920) Г. И. Гидони, «Блокада России» (1920) С. Э. Радлова и «В красносельских лагерях» (1920) А. И. Пиотровского, которые остались неосвещенными по разным причинам, раскрываемым в диссертации.

⁶ Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 3; Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. Массовые празднества // История советского театра: Очерки развития / Гос. акад. искусствознания. Л.: Ленгиз, 1933. С. 269.

⁷ Пиотровский А. И. Петербургские празднества // Зеленая птичка. Пг.: Петрополис, 1922. С. 151; Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 55.

анализировал организационные и художественные приемы массовых представлений в их последовательности.

В диссертации рассматриваются следующие источники:

- философско-эстетические работы⁸, в которых сформулированы художественные концепции массовых зрелищ;
- историко-теоретические исследования⁹, посвященные французским революционным празднествам 1790–1794 годов;
- историко-теоретические и практико-методологические работы¹⁰, написанные режиссерами и очевидцами петроградских театрализованных представлений 1919–1920-го годов;
- зарубежные исследования о массовых зрелищах, впервые переведенные на русский язык автором диссертации¹¹;
- театроведческие, культурологические и исторические работы¹², посвященные истории русского театра начала XX века;
- мемуары и очерки из периодической печати¹³, написанные организаторами, режиссерами представлений и их современниками;

⁸ Труды Р. Вагнера, Вольтера, Ж.-Л. Д'Аламбера, Ж.-Л. Давида, Д. Дидро, Вяч. Иванова, П. М. Керженцева, Ф. Ницше, Р. Роллана, Ж.-Ж. Руссо, Г. Фукса.

⁹ Сочинения Н. П. Борецкого-Бергфельда, К. Н. Державина, Н. Н. Калитиной, А. А. Матвеевой-Леман, К. Огюстена и Л. Насса, М. Озуф, А. Олара, Р. Пельше, Н. К. Пушновой, Ж. Тьерсо, А. Эмбер и др.

¹⁰ Труды Ю. П. Анненкова, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, А. А. Гвоздева, Н. Н. Евреинова, Н. П. Извекова, А. Р. Кугеля, А. В. Луначарского, К. А. Марджанова, В. Э. Мейерхольда, А. Г. Мовшенсона, Н. В. Петрова, А. И. Пиотровского, С. Э. Радлова, В. В. Шимановского, В. Б. Шкловского и др.

¹¹ Linwood T. The technique of pageantry. New York: A. S. Barnes and Company, 1921. 168 p.; Dowd L. D. Pageant-master of the Republic Jacques-Louis David and the French Revolution. Nebraska: University of Nebraska Studies, 1948. 205 p.; Von Geldern J. Bolshevik Festivals, 1917–1920. Berkeley: University of California Press, 1993. 342 p.; Leach R. Revolutionary theatre. London and New York: Routledge, 1994. 245 p.

¹² Исследования А. А. Аникста, А. А. Ароновой, Ю. Грачевой, Э. Н. Гугушвили, Т. С. Джуровой, Д. И. Золотницкого, А. Н. Кислицыной, К. Кларк, Д. Д. Кумуковой, Т. В. Ланиной, С. А. Лимановой, А. И. Мазаева, В. И. Максимова, А. Ф. Некрыловой, О. В. Немиро, Л. С. Овэс, А. Е. Парниса, Н. В. Песочинского, М. Рольфа, А. Ю. Ряпосова, Н. В. Сиповской, Е. А. Слесаря, Г. А. Степановой, Г. В. Титовой, А. В. Февральского и др.

¹³ Воспоминания М. Ф. Андреевой, Ю. П. Анненкова, Н. Г. Виноградова-Мамонта, А. С. Грипича, К. Н. Державина, Н. Н. Евреинова, Е. А. Зноско-Боровского, С. Козакевича, Е. Кузнецова, П. Куделли, Л. В. Никулина, И. Ольбрахта, Б. Шмерала, М. Я. Аплетина, Н. И. Альтмана; Фонд газет РНБ: «Вестник театра», «Жизнь искусства», «Петроградская правда», «Известия Петроградского совета рабочих и красноармейцев», «Боевая правда», «Красная газета», «Красный милиционер» за 1919–1920-й и другие.

– практико-методологические работы по режиссуре театрализованных представлений и праздников, написанные во второй половине XX века.

Последнюю группу источников составили архивные документы. В кабинете рукописей Российского института истории искусств находится фонд Гвоздева, который представляет важную научную значимость для изучения темы¹⁴. В библиотеке Российского института истории искусств сохранился экземпляр сценария массового представления «Меч Мира» Пиотровского¹⁵ (1921), еще не становившийся предметом специального исследовательского внимания. В диссертационной работе используются фонды Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб)¹⁶, Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ)¹⁷, Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб)¹⁸, Российского государственного архива кинофото документов (РГАКФД)¹⁹, Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ)²⁰, отдела рукописей и редких книг Российской национальной библиотеки (ОР РНБ)²¹, отдела рукописей Пушкинского дома (ОР ИРЛИ РАН)²².

В 1931 году выходит в свет работа «Государственный агитационный театр в Ленинграде»²³, в которой рассматривается первая массовая постановка «Свержение самодержавия» Театрально-драматургической мастер-

¹⁴ Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31. Ед. хр. 157. (А. А. Гвоздев).

¹⁵ Пиотровский А. И. Меч мира // Праздничное зрелище. Пг.: Полит.-просвет. упр. Петрогр. воен. окр., 1921. 31 с.

¹⁶ ЦГАЛИ. Ф. 30. Петроградское (ленинградское) театральное управление политико-просветительского отдела 1918–1925 гг.; Ф. 82. РИИИ (со дня основания); Ф. 260. Управление ленинградских государственных театров Наркомпроса РСФСР (1917–1937).

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 982. Н. Н. Евреинов; Ф. 998. В. Э. Мейерхольд; Ф. 2264. Д. А. Щеглов; Ф. 2437. А. В. Февральский; Ф. 2542. Н. Г. Виноградов-Мамонт; Ф. 2580. Э. Ф. Ципельзон; Ф. 2618. Ю. П. Анненков и др.

¹⁸ ЦГАКФФД. Гр. 27853; Гр. 3257.

¹⁹ РГАКФД. Кинодокументы по истории Петрограда 1919 и 1920-го гг.; Альбом № 553 «Октябрь». Фотоочерк по истории Великой Октябрьской революции под редакцией Н. Н. Глебова-Путиловского.

²⁰ РГАСПИ. Ф. 17. Отдел агитации и пропаганды ЦК ВКП(б); Ф. 489. Второй конгресс Коминтерна.

²¹ Отдел рукописей РНБ. Ф. 625. С. Э. Радлов; Ф. 1028. К. Н. Державин; Ф. 1126. Н. И. Альтман.

²² Отдел рукописей ИРЛИ РАН. Ф. 686. А. Р. Кугель.

²³ Булгаков А. С., Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде 1918–1930 гг. М., Л.: Academia, 1931. 196 с.

ской Красной Армии. В этом же году была опубликована работа «Празднества революции» (дополненное издание) советского литературоведа и театроведа, ученого секретаря Пушкинского дома О. В. Цехновицера²⁴. На нескольких страницах Цехновицер дает краткую историю петроградских представлений 1919–1920-го годов, упоминая постановки «Свержение самодержавия», «Кровавое воскресенье», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне» и «Взятие Зимнего дворца». Важным в этой работе является замечание о влиянии постановочных принципов петроградских зрелищ на эстетику последующих представлений в городах СССР. В это же время, в начале 1930-х годов, активно появляются работы исследователей декорационного оформления массовых празднеств²⁵. Эти работы объединяет понимание, что именно в первых постановках петроградских зрелищ «лежит зародыш массовых форм художественной практики будущего социалистического театра»²⁶.

В 1960-е годы возрождается интерес к изучению театрализованных представлений в связи с 50-летием советской власти. В 1968 году выходит очередной том издания «Советский театр. Документы и материалы», в котором представлена история театра 1917–1921 годов. Один из разделов был посвящен массовым празднествам 1920 года (составители Е. Д. Володарская и Ш. Ш. Богатырев)²⁷. Впервые на русском языке были опубликованы отрывки из книг И. Ольбрахта и Б. Шмерала — очевидцев постановок «Мистерия освобожденного труда», «Блокада России», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца».

В 1978 году была опубликована работа А. И. Мазаева, сотрудника московского Института истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания), «Праздник как социально-художественное явление». Мазаев рассматривает праздник как социально-эстетический феномен, выявляя категории «праздничного времени», «праздничного мироощущения» и «праздничной свободы». Последний аспект становится ге-

²⁴ Цехновицер О. В. Празднества революции. Л.: Прибой, 1931. С. 8.

²⁵ См.: Гущин А. С. Изо-искусство в массовых празднествах и демонстрациях. М.: Худож. изд. акц. о-во АХР, 1930. 76 с.; Гущин А. С. Оформление массовых празднеств за 15 лет диктатуры пролетариата. М.; Л.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1932. 33 с.; Рюмин Е. Н. Массовые празднества. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. 79 с.; Щукин Ю. П., Магидсон А. С. Оформление массовых празднеств и демонстраций. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1932. 74 с.; Кузнецова А. Д., Щукин Ю. П., Магидсон А. С. Оформление города в дни революционных празднеств. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1932. 140 с. и др.

²⁶ Гущин А. С. Оформление массовых празднеств. С. 24.

²⁷ Володарская Е. Д. Массовые празднества // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. Л.: Искусство, 1968. С. 263.

неральной линией исследования, позволяющей Мазаеву провести сравнительный анализ театрализованных празднеств различных эпох, в том числе и петроградского периода²⁸.

В 1999 году на кафедре русской истории СПбГУ А. Н. Кислицына защитила кандидатскую диссертацию «Массовые праздники в Петрограде в 1917–1922 гг. История организации и проведения» под руководством исследователя художественного оформления Ленинграда в дни празднеств О. В. Немиро²⁹. В диссертации рассматриваются не только организованные петроградские зрелища 1920 года, но и стихийные празднества 1917–1918 годов в историческом и социально-политическом аспектах³⁰.

В 2010 году опубликована работа Т. С. Джуровой³¹, в которой изучается творчество Н. Н. Евреинова, в частности, концепция театральности в аспектах теории, драматургии, режиссуры. Исследование построено на материале постановок Старинного театра и Театра на Офицерской, инсценировке «Взятие Зимнего дворца» и драматургических опытах Евреинова.

В 2012 году в Российском институте истории искусств был опубликован сборник по материалам научной конференции «Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения» (составитель Т. С. Джурова). В этом сборнике содержатся материалы петербургских театроведов, рассматривающих инсценировку «Взятие Зимнего дворца». В статье В. И. Максимова это представление анализируется как мистериальное действо, как реализация еврейновской идеальной модели «театра как такового». По мнению ученого, Евреинов творил миф о революции по эстетическим законам. Этот миф, «вошедший во все учебники истории»³², вытеснил реальные события 1917 года. Мистериальный характер постановки заключался в способе существования участников спектакля на площади, во вновь проигранной по законам мифотворчества ситуации, в расположении зрителей между сценическими площадками, в центральном событии — штурме Зимнего дворца. Максимов рассматривает это явление и в контек-

²⁸ Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М.: Наука, 1978. 392 с.

²⁹ Немиро О. В. Праздничный город: Искусство оформления праздников. История и современность. Л.: Художник РСФСР, 1987. 230 с.

³⁰ Кислицына А. Н. Массовые праздники в Петрограде в 1917–1922 гг. История организации и проведения: дис. ... канд. истор. наук: 07.00.02. СПб., 1999. 135 с.

³¹ Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб.: СПбГАТИ, 2010. 160 с.

³² Максимов В. И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения: Материалы науч. конф. 16 февраля 2009 г. / Сост. Т. С. Джурова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 36.

сте европейского театра, осмысляя параллельные поиски в режиссуре массовых зрелищ (А. Арто, Ж. Копо).

В статье Джуровой представлена реконструкция инсценировки «Взятия» — «грандиозного зрелища “на века”»³³. Джурова анализирует режиссуру Евреинова в контексте его деятельности в «Старинном театре» (1907–1908, 1911–1912), а само представление — в контексте трех предшествовавших «Взятию» театрализованных петроградских зрелищ, выявляет черты футуризма и экспрессионизма³⁴.

В 2016 году вышла в свет работа И. М. Чубарова³⁵, в одной из глав-экскурсов которой рассматривается теория Евреинова и ее претворение во «Взятии». В концепции Чубарова постановка Евреинова — «предтеча художественных перформансов 1960–1990-х годов» и, своего рода, определенный «индикатор свободы», символизирующий возможность народа «не просто потреблять искусство, но и создавать его, активно участвовать в истории, т. е. одновременно быть и ее субъектом, и ее объектом»³⁶.

В 2017 году в Цюрихе силами профессора филологии Цюрихского университета С. Зассе, куратора и теоретика медиа-искусств И. Арнс, доктора философии И. М. Чубарова была организована выставка «Взятие Зимнего дворца. История как театр» при поддержке ассоциации медиа-искусств Дортмунда и выставочного дома «Gessnerallee Zürich». Ученые пришли к выводу, что сначала Евреинов, повинаясь закону больших масштабов и величин, создает именно театральным вымысел — альтернативную реальность, принявшую «романтические формы “символических” ритуальных утопий», а затем уже «вырванные фразы из контекста художественного произведения»³⁷ становятся идеологическим инструментом, ратифицированным в подобных постановках по стране. Под редакцией указанных ученых вышла книга «Николай Евреинов. Взятие Зимнего дворца»³⁸, в которой собраны исторические и исследовательские тексты.

³³ Джурова Т. С. «Взятие Зимнего дворца»: реконструкция или театрализация действительности? // Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения: Материалы науч. конф. 16 февраля 2009 г. / Сост. Т. С. Джурова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 49.

³⁴ Там же. С. 46.

³⁵ Чубаров И. М. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: Высшая Школа Экономики, 2016. 215 с.

³⁶ Там же. С. 89.

³⁷ Буренина-Петрова О., Охримовская М. «Взятие Зимнего дворца» показали в Цюрихе // SCHWINGEN.NET: Искусство. Швейцария для всех. 2017. URL: <http://schwingen.net/vzjatie-zimnego-dvorca-pokazali-v-cju/> (дата обращения: 10.01.2019).

³⁸ Arns I., Chubarov I., Sasse S., eds. N. Evreinov and others. The Storming of the Winter Palace / Transl. B. Heise, D. Riff, and J. L. Schnee. Zurich: Diaphanes, 2016. 320 p.

В 2020 году к этому историческому периоду обращается А. Ф. Некрылова³⁹. Она рассматривает влияние идей Вяч. Иванова на организацию петроградских зрелищ, выявляет причины расхождения режиссерских замыслов и сценического претворения. В этой статье Некрылова определяет философско-эстетические концепции и художественные принципы петроградских зрелищ, применяя не только театроведческие методы, но и методы этнографии, отталкиваясь от зрительской рецепции, возможности восприятия и осознания зрелища городским зрителем начала XX века.

К изучению петроградских представлений 1919–1920-го годов обращаются ученые различных гуманитарных дисциплин. Философы и филологи, искусствоведы и культурологи, этнографы и историки осмысливают явления художественного и революционного быта, помещая их в различные контексты и применяя соответствующие дисциплинарной традиции методы. Теоретики и практики театра утверждают, что петроградский опыт режиссеров — фундаментальный этап в формировании режиссуры театрализованных представлений, повлиявший на профессионализацию массовых зрелищ советского и постсоветского периода⁴⁰. Эта гипотеза требует доказательств — анализа конкретных постановочных принципов и эстетических взаимовлияний.

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

Цель исследования заключается в определении художественного метода режиссуры массовых представлений.

Задачи исследования:

- рассмотреть отечественные и зарубежные театрализованные представления конца XVIII — начала XX века в историческом контексте, выявить основополагающие характеристики их жанровой природы;
- определить степень влияния французских массовых зрелищ на

³⁹ Некрылова А. Ф. Соборность и зрелища: Петроградские театрализованные представления 1920-х годов // Загадки модернизма: Вячеслав Иванов. Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism: Материалы XI Международной конференции «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem. May 5–6, 2019 / Отв. ред. Н. Сегал-Рудник. М.: Водолей, 2021. С. 659–686.

⁴⁰ См.: Аль Д. Н. Основы драматургии: Учеб. пособие. СПб.: СПбГУКИ, 2011. С. 90; Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. СПб.: Нестор-История, 2017. С. 17; Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений: Учебник. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. С. 98.

образную систему петроградских представлений 1919 и 1920-го годов;

- реконструировать важные для развития режиссерского театра массовые представления Петрограда 1920-х годов;
- определить место каждой постановки в истории русского театра и в развитии режиссуры массовых представлений;
- определить творческий метод Театрально-драматургической мастерской Красной Армии.

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

В научный обиход отечественного театроведения введена новая источниковая база; в том числе ранее неопубликованные материалы о петроградских театрализованных зрелищах, среди которых воспоминание режиссера А. Г. Грипича о постановке «Свержение самодержавия» Виноградова-Мамонта (1919), отзыв Виноградова-Мамонта о работе Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии, замечания Мейерхольда о режиссерском методе и сценографии массовых представлений, рукописи партитур Н. В. Петрова, сценарии массовых зрелищ, эскизы и фотоматериалы.

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

ния массовых представлений». Результаты исследования могут быть использованы в изучении истории Петербурга, сценографии, теории перформативного искусства.

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

Положения, выносимые на защиту:

- празднества эпохи Великой французской революции (1790–1794) понимаются как первый этап формирования массового зрелища;
- режиссерская эстетика В. Э. Мейерхольда рассматривается как оказавшая влияние на становление формы театрализованных зрелищ;
- деятельность Театрально-драматургической мастерской Красной Армии (1919–1920) представляется определившей основные постановочные принципы для дальнейшей сценической практики в создании масштабных революционных действий;
- развитие постановочных принципов Мастерской в более поздних петроградских массовых представлениях («Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца») трактуется как становление художественного режиссерского метода.

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

2022). Автором диссертации разработан специальный курс лекций «История советских театрализованных представлений».

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** автор ставит проблему исследования, обозначает его объект и предмет, формулирует цель и задачи, дает обзор литературы.

Первая глава «Театрализованные массовые зрелища: теоретические концепции и художественная практика (конец XVIII — начало XX века)» посвящена рассмотрению теоретических концепций массового зрелища, сложившихся до петроградских представлений, и анализу постановочного опыта в этот период. Глава состоит из трех параграфов. Деление обусловлено хронологической последовательностью возникновения просветительских, модернистских и пролеткультовских эстетических концепций, повлиявших на становление режиссерского метода в 1919–1920-е.

В параграфе **1.1. «Театрализованные представления Франции, Англии, США и Германии»** рассматривается концепция массового зрелища Ж.-Ж. Руссо, прослеживается ее претворение в торжествах эпохи Великой Французской революции (1790–1794): «Празднество Федерации» (1790), «Церемония перенесения останков Вольтера» (1791), «Праздник Федерации» (1793), «Торжество Разума» (1793), «Праздник Верховного существа» (1794).

В празднествах прославлялись исторические события, героические подвиги революционеров; их местом действия становились улицы, поля и площади, украшенные скульптурами и временными архитектурными строениями. Стремление к зрелищному эффекту в визуально-вербальном комплексе сценических средств развивалось от первого «Празднества Федерации» (1790) до последнего Торжества «Верховного Существа» Ж.-Л. Давида (1794). С появлением фигуры «главнокомандующего», выполняющего функции и автора сценария, и главного художника-оформителя, и постановщика, выразительные возможности разных искусств (жи-

вописи, скульптуры, музыки и архитектуры) начинают подчиняться единой воле, общей идее спектакля. Иллюстративность и разрозненность искусств сменяется их согласованностью, стремлением к синтезу. Постепенно усложнялась драматургия представлений, привлекались профессиональные артисты, вводились балетные и оперные интермедии. Персонафицировались аллегорические образы Свободы, Федерации, Мудрости — сначала в скульптуре, а затем в пластических инсценировках и интермедиях, тем самым закрепляя фигуру сложного философско-аллегорического героя в массовом зрелище. Вводился коллективный герой — хор — как олицетворение народа, участвующего в создании революционного мифа. Возникла символизация эмблем как неотъемлемого элемента сценографического оформления массового зрелища, позже примененная в петроградских празднествах.

Во второй части первого параграфа в качестве нового этапа развития театрализованных представлений (после французских революционных действий конца XVIII века) рассматриваются исторические зрелища Англии, США и Германии XIX — начала XX века.

Некоторые представления начала XX века петроградские режиссеры видели своими глазами, остальные изучали по искусствоведческой и исторической литературе. В результате осмысления опыта предшественников для своей сценической практики они определили ряд постановочных принципов: использование городского пространства в качестве места действия, его распределение на периферийные и центральные площадки; понимание основы действия как шествия всех участников (включая зрителей) с остановками, иллюстрирующими исторические события. Советские режиссеры обратили внимание на символические декорации французских торжеств, формирующих образные представления о новом государственном строе; переняли приемы аллегоризма, эмблематизма в сценографии, включали элементы государственной символики. Они продолжили развивать эти принципы в условиях нового понимания театра.

В параграфе 1.2. «**Модель пролетарского революционного представления**» рассматривается теория массового зрелища, сложившаяся до петроградских представлений. Автор анализирует работу П. М. Керженцева «Творческий театр» (1919) в свете концепций Р. Вагнера, Ф. Ницше, Вяч. Иванова. Их идеи прямым образом повлияли на театральную программу Пролеткульта и, как результат, на воплощение массовых революционных представлений в Петрограде. При формировании модели пролетарского действия учитывался и отечественный опыт в постановке масштабных государственных и народных зрелищ. Вехи истории отражались

в грандиозных викториях для царского двора и народа, героические подвиги — в садовых и парковых представлениях, основные этапы жизни и вхождения царей на престол — в торжественных празднествах по случаю коронации. Многие традиции отечественных зрелищ (симультанность действия, топография сценического пространства, применение спецэффектов, театрализация военного маневра) будут активно использоваться петроградскими режиссерами.

В параграфе **1.3. «Изучение театрализованных представлений»** рассматривается методология исследования массовых зрелищ А. А. Гвоздева, анализируются критические и теоретические работы представителей ленинградской театроведческой школы, посвященные петроградским представлениям. Среди основных задач автор диссертации выделяет последовательное описание сценической площадки, сценографического решения и его согласованности с историческим архитектурным ансамблем Петрограда; анализ роли зрителя; эпизодной структуры, где в каждом фрагменте раскрывается ключевое событие, например, исторический факт (восстание, битва, братание и др.). После описания драматургии, исследователи, как правило, переходят к анализу режиссерских приемов и решений, детально рассматривают особенности актерской игры коллективного героя и отдельных действующих лиц. Такой подход позволяет увидеть явления массовой революционной культуры в искусствоведческом дискурсе, определяя в театрализованном представлении эстетические возможности синтеза различных видов искусств: музыки, хореографии, живописи, пантомимы, буффонады и теневого театра, пиротехнических, водных и световых выразительных средств.

Во второй главе **«Деятельность Театрально-драматургической мастерской Красной Армии (1919–1920)»** реконструируются театрализованные представления («Свержение самодержавия», «Третий Интернационал», «Кровавое воскресенье», «Меч мира»), составляющие важный этап в формировании режиссерского метода. Особое внимание в главе уделяется вкладу В. Э. Мейерхольда в определение структуры массового действия, его образной системы и техники актерской игры.

В параграфе **2.1. «“Свержение самодержавия” и “Третий Интернационал” Н. Г. Виноградова»** раскрывается история создания Театрально-драматургической мастерской Н. Г. Виноградовым. По его инициативе Агитпроп ПВО открывает 11 февраля 1919 года Мастерскую, в которой началась работа со ста пятьюдесятью красноармейцами над первой массовой постановкой в истории советского театра — **«Свержение самодержавия»**. Революционная летопись предопределила эпизодное

строение представления. В каждом эпизоде отражался один из исторических этапов падения монархии в России. Основным выразительным средством стали красноармейские маневры: перестроения, упражнения с оружием, перекрестная стрельба, шествия. Принцип симультанного действия, предложенный Виноградовым, позже был использован во многих представлениях, и в частности, во «Взятии Зимнего дворца». Равно как и гротескный показ отрицательных героев с гиперболизацией, изображением характерных карикатурно-сатирических движений, установленный Виноградовым на совместной репетиции с В. Э. Мейерхольдом. В замкнутом пространстве Виноградов опытным путем определил основные постановочные принципы грандиозных представлений для площадей: обобщенность массового героя, согласованность крупных декорационных элементов и мелкого реквизита, игра с эмблемой и узнаваемыми символами государственной власти, подчеркнутая условность изображения различных мест действия, разрушение «четвертой стены» и прямое общение со зрителем, сопряжение массовых и камерных сцен (толпа и герой).

Эти принципы реализовались в следующем представлении **«Третий Интернационал»**, состоявшемся в Александровском парке 1 мая 1919 года. Драматургического текста фактически не существовало, вместо него был предложен сценарный план, состоящий из ключевых сюжетных моментов: «Гибель старого мира и борьба за новый мир с призывом борющихся под Красные знамена»⁴¹. Все диалоги заменялись пением, шествием аллегорических фигур и пантомимой. Реальные лозунги и приказы военачальников служили опорным публицистическим материалом для импровизационных этюдов в комических сценах. Во втором театрализованном представлении использовались архитектурные особенности не только Народного дома, но и Александровский парк, и Петропавловская крепость как реальные городские объекты сценического действия. В политическом зрелище активно использовались элементы символики государственной власти. Реальная форма военных отрядов, церковные наряды священнослужителей, хоругви и брезентовые ткани, а также специально созданные драпировки грузовиков, оформленный задник и растяжки создавали образ массового революционного зрелища.

Третьей постановкой Мастерской становится представление «Кровавое Воскресенье» М. Я. Аплетина, рассмотренное в **параграфе 2.2. «“Кровавое воскресенье” М. Я. Аплетина»**. Премьера состоялась в Железном зале Народного дома в день 15-летия шествия петербургских рабочих к Зимнему дворцу и последовавшего за ним разгона. Только в этом

⁴¹ Печать // Вестник театра. 1919. № 29. С. 7.

спектакле шествие становится сознательным режиссерским приемом, способствующим динамике ритмического действия. Шествие, в сопровождении хора ПВО, приобретает конкретный сценический образ (историческое, поминальное, кандалное, в зависимости от сюжета). Как и в предыдущих представлениях Мастерской, основным способом игры была импровизация: произносимые реплики, рожденные воспоминаниями, пластический рисунок дорабатывались на репетициях, постепенно принимая завершенную форму. Импровизационные сцены дополнялись хоровыми миниатюрами, голосовыми звукоподражательными этюдами, театрализованными военными маневрами. Здесь впервые в зафиксированном и дошедшем до нас сценарии фигурирует исторический текст петиции — фактическое свидетельство народной демонстрации против Царя. Действие строится вокруг чтения этого текста. Включение документа в сценарий на историческую тему станет одним из характерных признаков театрализованных представлений.

В параграфе 2.3. «**“Меч мира” А. И. Пиотровского**» реконструируется четвертое театрализованное представление Мастерской, дважды сыгранное красноармейцами в цирке Чинизелли 23 февраля 1919 и 1920 годов. В нем принимали участие сто пятьдесят человек (Мастерская, хор политико-просветительного управления ПВО, соединенные театральные кружки Петроградского гарнизона, духовой оркестр под управлением Лившица)⁴². В основу сюжета легли исторические события: распад царской армии, подписание Брестского мира, образование Красной Армии, деятельность Лиги Наций. В сценарии можно обнаружить стилизованные под революционную тематику части античного спектакля (пролог, парод, агон). Стиль речи героев возвышенный, патетический, гражданственный, состоящий из поэтических стрóf пятистопного ямба, прозаических реплик и белого стиха.

Отличительной особенностью праздничного зрелища «Меч мира» является, прежде всего, наличие цельного литературного сценария. Жесткая фиксация текста в сценарии обусловила строгую организацию действия на площадке. В сценарии присутствуют все композиционные элементы драматургического произведения (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, финал). Действие в нем обусловлено последовательным развитием конфликта и показом в театрализованной форме исторических фактов рождения Красной Армии, что способствовало идеологически необходимой мифологизации образа РККА и праздника в ее честь. В сценарии ор-

⁴² Празднование второй годовщины Красной Армии в Петрограде // Петроградская правда. 1920. № 41. С. 2.

ганично соединяются элементы различных зрелищных форм: античных, революционных французских, военных и фольклорного театра.

При непосредственном участии Мейерхольда формируются постановочные традиции советского монументального зрелища, в основе которого лежит инсценирование памятного исторического события из нового «Красного календаря». Принципы условного театра и импровизации, прием гротеска в актерской игре, преобладание пластических средств выразительности — все это сказалось на методе постановки театрализованных представлений. Через импровизацию, пластику и движение актеры приходили к возгласу или реплике, которые составляли драматический диалог.

В третьей главе «Театрализованные представления Петрограда (1920)» реконструируются три представления: «Мистерия освобожденного труда» Ю. П. Анненкова, «К мировой Коммуне» К. А. Марджанова, «Взятие Зимнего дворца» Н. Н. Евреинова, составившие заключительный этап в становлении постановочного метода массовых зрелищ.

В параграфе 3.1. «“Мистерия освобожденного труда” Ю. П. Анненкова» автор последовательно реконструирует репетиционный период и процесс воплощения первой масштабной инсценировки, разыгранной 1 мая 1920 года на портале Фондовой биржи.

Представление было выполнено в обобщенном историко-символическом стиле. Ю. П. Анненков и А. Р. Кугель хотели приблизиться к форме древнегреческой мистерии, о которой неоднократно вспоминали теоретики в работах о создающемся пролетарском театре. Точно так же, как в средневековой мистерии представлялись события библейской истории, которая понималась «как история всего человечества — от Сотворения мира до Страшного суда, куда встраивались любые исторические факты»⁴³, в петроградской мистерии последовательно представлялись события из истории революций от 73 г. до н. э. (восстание Спартака) до 1917 года (Февральская и Октябрьская революции), символизировавшие освобождение угнетенного народа.

Сценография архитектурного пространства биржи восходила к традициям построения исторических спектаклей в драматическом театре. «Мистерия», в сущности, явилась «больших размеров любительским спектаклем»⁴⁴. В музыке дирижеры использовали различные динамические оттенки от «пианиссимо» до «фортиссимо», которые зависели от

⁴³ Некрасова И. А. Мистерия // История зарубежной литературы: Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век: Учебник. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 239.

⁴⁴ Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. С. 62.

создаваемого режиссерами на площадке пластического рисунка. При этом крайние оттенки («пианиссимо» и «фортиссимо» в оркестре, тишина и оглушительный крик среди артистов) становились средством эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию, помогающим сконцентрировать внимание на каком-либо объекте (герое) или таким образом «объявить» зрителю переход к следующему эпизоду.

Для того чтобы передать события двух тысяч лет за полтора часа сценического времени, режиссерам необходимо укрупнять исторические события, доводить историческое время «до совершенной абстракции»⁴⁵, поскольку в основе развития действия лежит не изменение образа одного героя, а развитие целого события, населенного массовым героем.

Следующее театрализованное представление, рассмотренное в **параграфе 3.2. «“К мировой Коммуне” К. А. Марджанова»**, было посвящено открытию Второго всемирного конгресса Коминтерна, который проходил в Петрограде с 19 июля по 7 августа 1920 года. Общее руководство постановкой было поручено Марджанову. Н. В. Петров работал над первой частью, С. Э. Радлов разрабатывал вторую, а режиссерами третьей выступили В. Н. Соловьев и А. И. Пиотровский. Три эпизода мистерии были посвящены I, II, III Интернационалам соответственно.

За два часа сценического времени режиссеры стремились наиболее полно передать семьдесят лет истории развития Коминтерна. Это движение рабочих происходило в различных странах, что определило построение эпизодов, действие в которых происходило на разных континентах. Поэтому режиссеры для максимально точного обозначения времени и места использовали музыкальное оформление, сценографическое решение и театрализацию узловых фактов революционной истории.

Транспаранты в этом представлении выполняли не только декоративную функцию, но и драматургическую, подобно титрам в немом кино. Они становились «ожившими» ремарками и репликами политического зрелища. «Титры» то восполняли отсутствие рассказчика, обозначая место и время действия, то визуализировали лозунги, с которыми выступала определенная группа действующих лиц. Усложнялась композиция эпизодов, обладающих всеми элементами целого драматургического произведения.

Важным начинанием стало ведение главным режиссером всего спектакля в режиме реального времени. Через средства связи он задавал темп тысячным группам исполнителей и войск, расположенным в разных частях города. Если в драматическом театре у режиссера есть возможность в длительном репетиционном процессе полностью выстроить спектакль,

⁴⁵ Пиотровский А. И. Петербургские празднества. С. 153.

то в массовом представлении на площади этой возможности у него нет. Это связано не только с ограниченным количеством дневных репетиций, большим числом участников, но и со сложной технической партитурой представления. Все это сосредотачивалось в руках одного человека, который только в день премьеры получал возможность соединить разрозненные фрагменты в целостную художественную структуру.

В параграфе 3.3. «**“Взятие Зимнего дворца” Н. Н. Евреинова**» автор реконструирует последнее представление 1920 года.

Приступая к разработке сценария, Евреинов осознавал важность возложенной на него задачи: «Мне выпала высокая честь быть <...> главным ответственным режиссером этой инсценировки, не имевшей, по грандиозности своей задачи, примера в истории театральных зрелищ»⁴⁶. В первую очередь благодаря его теоретическим работам «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915–1917), введению понятия «театрализация жизни»⁴⁷ вид массового зрелища, ориентированный на художественное осмысление истории, приобретает устоявшееся сегодня наименование «театрализованное представление». В нем изначально нехудожественные элементы эстетизировались, включались в художественное пространство театра. Исторические события интерпретировались сценически, действие развивалось во времени и пространстве по законам искусства.

Главному режиссеру удалось предложить принципиально новый подход к построению действия. Сценарий состоял из 10 эпизодов: 8 эпизодов происходили на выстроенных подмостках, 9-й эпизод «Атака» — в Зимнем дворце и на прилегающей к площади территории, 10-й — «Апофеоз» — перед ним. Коллективный автор был разделен на четыре подгруппы: авторы «белой площадки», «красной площадки», «силуэтной площадки» и «атаки Зимнего»⁴⁸. Отдельно и одновременно со всеми группами авторов работали заведующий музыкальной частью Г. И. Варлих и художественно-декорационной — Ю. П. Анненков — с помощниками.

Действие внутри площадок выстраивалось последовательно, согласно выбранным историческим этапам с июня по октябрь 1917 года. Режиссеры использовали топографические параметры пространства: за аркой

⁴⁶ Евреинов Н. Н. Воспоминание об инсценировке [Машинопись] // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 2.

⁴⁷ Евреинов Н. Н. Театрализация жизни // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 43.

⁴⁸ Авторы и постановщики: «Белая» площадка — А. Р. Кугель, Н. К. Державин, А. Ф. Кларк и А. Г. Мовшенсон; «Красная» площадка — Н. В. Петров, Н. И. Мишеев, Л. С. Вивьен; «Силуэтная» постановка — Андреев, Левитский, Гузеев; эпизод «Атака» — Мириманов, Степанов, Глаголев.

Главного штаба и декорационным мостом скрывались военные автомобили, на Певческом мосту и Миллионной улице были готовы к выступлению войсковые части, со стороны Адмиралтейства — моряки. В кульминации все эти силы ринулись в «наступление». В центре действия оказалась многотысячная масса зрителей, со всех сторон окруженная милитаризованными группами. Подлинны выстрелы, сирены, вспышки — все это способствовало эффекту реального действия.

Кульминация зрелища — сцена «Атаки Зимнего» — зримое воплощение евреиновской концепции «театрализации жизни». В подлинном историческом пространстве изначально нехудожественные фрагменты (военный маневр, атака внутри дворца, несмолкающая пальба «Авроры») стали частью монументального художественного зрелища. В этом соединении, задуманном режиссером и тщательно воплощенном группой «коллективного автора», навсегда «перевернулась страница»⁴⁹ истории отечественного театра. Центральным событием революционной истории стало взятие Зимнего дворца, подобно взятию Бастилии — во французской.

Взросший масштаб представлений 1920 года требовал от организаторов увеличения штаба режиссеров и их распределения по разным сферам проектирования спектакля. Во главе каждого цеха (сценарно-режиссерского, декорационного, музыкального, монтажного, связи) стоял ответственный руководитель, подчиняющийся главному режиссеру. Для того чтобы привести в движение тысячный механизм массового представления, режиссерский пункт был вынесен за пределы главной сцены (ростральная колонна, Александрийский столп), откуда открывался обзор на все площадки. На начальном этапе замысел представления обсуждался на высочайшем уровне с учетом «государственного заказа». Сначала определялся исторический период, затем утверждались сценическое пространство и силы, участвующие в сводном театрализованном представлении.

Второй этап — написание сценария. Режиссеры определяли стиль представления, выявляли ход действия, благодаря которому можно будет показать определенный исторический период и театрализовать ключевые моменты события. Для удобства всех цехов режиссерская экспозиция оформлялась в виде монтажного листа — параллельного описания действий всех участвующих групп с учетом музыкального оформления, декорационного решения и пиротехнических эффектов.

Третий этап — репетиционный. Масштаб проектируемого представления требовал выделения фигуры главного режиссера, решающего ос-

⁴⁹ Евреинов Н. Н. Воспоминание [Машинопись]. Л. 2.

новные художественные и технические вопросы. Его помощники — режиссеры конкретных эпизодов — осуществляли непосредственную постановку своих сцен, в то время как главный режиссер, помимо общего художественного руководства, контролировал ход репетиций, изготовление реквизита и декораций, решал технические вопросы с цехами, вел разъяснительные беседы с участвующими группами, публиковал в газетах либретто и информационные заметки о готовящемся зрелище. После того как помощники режиссера подготовили свои фрагменты, за репетиции принимался главный режиссер, который объединял эти пока еще разрозненные эпизоды в целостную структуру с учетом музыкального и светового оформлений, строящихся декораций и партитуры спецэффектов. Такой подход в распределении обязанностей между членами режиссерско-постановочной группы, предложенный в 1920 году, и по сегодняшний день позволяет в кратчайшие сроки создавать масштабные представления.

Четвертый и финальный этап — воплощение. Именно в руках главного режиссера, подобно дирижеру, сосредотачивалась власть над всеми «инструментами» массового зрелища: многочисленными актерами, группами войск, сводными оркестрами, техниками по свету, монтировщиками сцены, комендантом Петропавловской крепости, капитанами кораблей, пилотами аэростатов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении диссертации подводятся итоги исследования и формулируются выводы о том, что изучаемый период рубежа 1910–1920-х годов оказался основополагающим в становлении режиссерского метода массовых представлений.

Как говорил Н. Н. Евреинов, «судьбе угодно было, чтобы у нас, в Советской России, была разрешена задача массовой театральной постановки на открытом воздухе в масштабе, о котором могли только мечтать в Париже 14 июля 1790 г. на Празднике Федерации»⁵⁰. Но особенность созданного советского театрализованного представления заключалась не только в масштабности. Если в «Марсельезе» Ф. Жемье 11 ноября 1920 года действие носило символично-аллегорический характер и сосредотачивалось вокруг статичных ритуалов возложения цветов, коллективной клятвы, минуты молчания, пения гимна, то во «Взятии Зимнего дворца», завершившем цикл массовых зрелищ 1919–1920-го годов, был явлен

⁵⁰ Евреинов Н. Н. «Взятие Зимнего дворца»: Воспоминание об инсценировке в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 1–2.

пример динамичного театрализованного действия, метод воплощения которого соответствовал современному пониманию режиссерского театра в России. Формирование целостной структуры представления, наличие самобытного режиссерского метода подтверждает и научный интерес представителей ленинградской школы театроведения, обратившихся к изучению этого художественного явления.

Сформировавшаяся в эпоху русского авангарда художественная форма петроградского массового представления, с его агитационностью и плакатностью, стремлением к документализму, получила дальнейшее распространение в советском зрелищном искусстве. Впоследствии революционная повестка из созданной в Петрограде формы массового зрелища изымалась и подменялась уже советской летописью (юбилеи государственных деятелей и городов, памятные даты истории), при этом сохранялись найденные тогда постановочные принципы. Само зрелище было переориентировано на прославление героев труда, великих деятелей страны и поставлено на службу идеологии (по этой причине, вероятно, и вышло из поля зрения искусствоведов).

Только в 1960 году в связи с празднованием 50-летия Октябрьской революции в Москве была проведена двухдневная Всесоюзная лаборатория массовых праздников, которая должна была «наметить художественные формы будущих юбилейных представлений»⁵¹. Одним из организаторов Лаборатории был режиссер-постановщик массовых зрелищ Е. П. Гершуни. Как замечает Е. А. Слесарь, «Гершуни предлагал в качестве эстетической платформы для советской режиссуры массовых форм опыт театрализованных представлений Петрограда в 1920-е годы. Объясняя поворот к авангарду, Гершуни исходил из тех же особенностей народного театра, из которых исходили А. Гвоздев и А. Пиотровский — от городского пространства, которое и обуславливает содержание и форму массовых представлений»⁵². Это обращение к достижениям постановщиков революционного Петрограда позволило переосмыслить значение массового зрелища в жизни страны в 1960-е годы и приступить к разработке теории советского театрализованного представления. После серии успешных юбилейных торжеств, в 1970-х годах в стране начинают открываться кафедры театрализованных представлений и праздников, которые и сегодня осуществляют подготовку режиссеров массовых форм театра.

⁵¹ Slesar E. «Aurora Festival» Water Fairy Play (1967): Structure and System of Images // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education. Paris: Atlantis Press, 2020. P. 79. Перев. с англ. Е. А. Слесаря.

⁵² Slesar E. «Aurora Festival» Water Fairy Play (1967). P. 79.

В основных теоретических работах, составляющих методическую базу учебных кафедр, названы параметры, характеризующие крупную зрелищную форму: масштабность выбора социально значимого события для его представления массовому зрителю; стремление использовать выразительные возможности архитектуры и городского пространства в художественном смысле; монументальность и образность декораций; синтез различных видов искусств и новейших технических эффектов; соединение документального материала и художественной формы; условность сценического языка; активизация зрителя; монтажная структура; наличие аллегорической системы образов; отсутствие психологизма в игре актеров; принцип резких контрастов (в сценографии, актерской игре, музыкальном и световом решениях); использование иносказательных средств выразительности (метафора, аллегория, символ); геометричность мизансцен и расположения участвующих групп⁵³.

Эти принципы характеризуют и петроградский период революционных массовых зрелищ 1919–1920-го годов, что подтверждает выдвинутую гипотезу о начале становления режиссерского метода в этот период и его влиянии на будущее советское зрелищное искусство.

В конце XX — начале XXI века советская идеология потеряла свою актуальность, изменился праздничный календарь, многократно возросли возможности и роль технических средств в телевидении, радио, интернет-пространстве, но осталась потребность в массовых праздниках и театрализованных представлениях. Во всем мире наблюдается интерес и развитие зрелищных искусств в содружестве с техническим прогрессом, что закономерно ведет к необходимости обновления режиссерского языка театрализованных представлений. Это предполагает не только поиск нового (изучение квестовых форм, иммерсивного театра, перформативных практик), но и изучение зарубежного и отечественного опыта разных эпох (от античного театра до французских революционных действий, от средневековых карнавалов и религиозных шествий до городских народных гуляний).

В наши дни оказались востребованными те наработки, которые были найдены, опробованы и внедрены петроградскими режиссерами. Как и в 1919–1920-м годах, сегодня чрезвычайно актуальны вопросы роли

⁵³ См.: Аль Д. Н. Основы драматургии. СПб.: СПбГУКИ, 2011. 280 с.; Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. СПб.: Нестор-История, 2017. 88 с.; Силин А. Д. Театр выходит на площадь. М.: ВНИЦТИКПР, 1991. 177 с.; Генкин Д. М. Массовые праздники. М.: Просвещение, 1975. 140 с.; Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 288 с. и др.

зрителя в представлении, его вовлечения в действие, характер художественного оформления городского пространства, механизм работы режиссерско-постановочной группы.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России

1. *Кибардин, А. А.* Театрализованные представления Петрограда 1919–1920 годов: методы изучения массовых зрелищ // Художественная культура. — 2020. — № 2. — С. 25–52. (1,25 а. л.).
2. *Кибардин, А. А.* Театрализованное представление «Кровавое Воскресенье» (Петроград, 1920) // Педагогика искусства. — 2021. — № 2. — С. 126–133. (0,6 а. л.).
3. *Кибардин, А. А.* Художественный метод Театрально-драматургической мастерской Красной Армии в Петрограде 1919–1920 гг. // Временник Зубовского института. — 2021. — № 2 (33). — С. 145–162. (1 а. л.).
4. *Кибардин, А. А.* Театрализованное представление «Третий Интернационал» (Петроград, 1920) // Культура и искусство. — 2022. — № 4. — С. 94–102. (0,5 а. л.).
5. *Кибардин, А. А., Слесарь, Е. А.* Тенденции жанрообразования в зрелищных искусствах // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 43. — С. 175–182. (0,5 а. л.).

Публикация в издании, входящем в международную реферативную базу данных Web of Science

6. *Kibardin A.* Theatrical performances in Petrograd of 1919–1920: mass performance research techniques // Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSE 2019). — Vol. 368. — Paris: Atlantis Press, 2019. — P. 515–520. (1 а. л.).

Публикация в прочих изданиях

7. *Кибардин, А. А.* Ленинградская (гвоздевская) школа театроведения: методы изучения массовых представлений // Шестой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. — М.: Институт Наследия, 2020. — С. 662–687. (1 а. л.).