

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА, ЭСТРАДЫ И КИНЕМАТОГРАФА НА КУБАНИ

Нежигай Элеонора Николаевна

к.и.н., доцент КСЭИ, г. Краснодар

E-mail: club99@mail.ru

Новая эпоха в истории художественной культуры, искусства театра и кино, связанная с приходом к власти большевиков, в идейном плане началась с декларативных заявлений о том, что «искусство принадлежит народу», и что «каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего». [8, с.70]

Многие представители творческой, в том числе, театральной интеллигенции, имея смутные представления о планах новой власти, восприняли заявления советских руководителей как стимул к свободной творческой деятельности. Рядом с профессиональным театром возникло множество кружков, клубов, домов культуры, хоров. Формировались и росли, как грибы, новые творческие театральные союзы: союз артистов частного балета, Московское общество «Музыка и драма», Всероссийский провинциальный союз артистов, Международный союз артистов и цирка, Объединенный профсоюз работников сцены и др. При этих обществах и союзах, как правило, были свои театры или театрализованные кафе с самым разнообразным репертуаром.

Следует заметить, что правительственные органы, на первых порах, с поразительной благожелательностью отзывались на любую инициативу не только государственных организаций и коллективов, но и отдельных мастеров искусств. Все новые творческие идеи субсидировались, по возможности, для всего находились помещения и средства. [10, с.89]

Однако, в скором времени выяснилось, что далеко не все творческие коллективы соответствуют основным принципам новой идеологии. В

изменившейся социально-политической обстановке наибольшую живучесть старого репертуара и образов демонстрировали эстрада и академические театры. Некоторая часть художественных коллективов пребывала в полной растерянности. Наблюдая за развитием событий, Ленин говорил, что «коммунисты не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь».[8, с.70] С необходимостью наведения порядка в творческой среде соглашался и Луначарский. Он вступает в диалог с театром от имени и на стороне революции: «Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после многих трудов и боев, я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмеяться и «отвести душу». Ты мне нужен, как помощник, как прожектор, как советник». И выступая далее уже от имени человека, облеченного властью и широкими полномочиями признает, что «Советской власти действительно придется, скрепя сердце, вмешаться в театральную жизнь, дабы внести сюда железную дисциплину извне». [11, с.6]

Эти высказывания дополняются вполне конкретно сформулированными Восьмым съездом РКП(б) требованиями: «Кинематограф, театр, концерты, выставки и т.п. необходимо использовать для коммунистической пропаганды, как непосредственно, то есть через их содержание, так и путем сочетания их с лекциями и митингами». [13, с.22]

Таким образом, была определена идеологическая основа деятельности всех зрелищных предприятий. Организационное же их оформление проходило на фоне складывания административно-командной системы управления с ее «чрезвычайными законами, номенклатурным принципом подбора и расстановки кадров, с увеличением управленческого аппарата в целом, а в нем - контрольных и карательных органов и с организацией всеобщего административного надзора». [10, с.109]

В феврале 1919 года была предпринята первая попытка решить вопросы, связанные с организацией театрального дела с участием профессиональных актерских союзов и представителями столичных театров. Пытаясь учесть все нюансы этой сложной в художественном, политическом, экономическом отношении проблемы, они не смогли принять окончательного решения. После этого, в июле 1919 года, в кругу, гораздо более узком (Ленин, Луначарский, Ф.И. Шаляпин и Заведующий Отделом государственных театров Петрограда И.В. Экскузович), разрабатывается «Декрет об объединении театрального дела». Принятый малым Совнаркомом, и обсуждавшийся в Театральном Отделе Народного Комиссариата Просвещения и Центральном Комитете Всероссийского союза работников искусств он, тем не менее, был отменен. Окончательный вариант декрета, был принят Совнаркомом и подписан Лениным лишь 26 августа 1919 г.[8, с.69]

23-й пункт этого декрета гласил: «Цирки, как предприятия, с одной стороны доходные, с другой стороны демократические по посещающей их публике и особенно нуждающиеся в очищении от нездоровых элементов и в художественном подъеме их программ, а также всякого рода эстрады администрируются наравне с неавтономными театрами». Как видим, этот документ определил судьбу не только театров, но и всех зрелищных заведений. Для нас он интересен еще и тем, что содержит прямое свидетельство о зрительских вкусах, в нем явственно обозначено пристрастие «демократической публики» (очевидно представителей рабоче-крестьянского сословия и людей невысокого общественного положения) к зрелищам, не требующим особого умственного и душевного напряжения.

Формулировка «всякого рода эстрады» указывает на особую распыленность данного рода зрелищ, на основании чего можно предположить возникновение дополнительных трудностей в области идейно-художественного контроля их репертуара. Действительно, эстрада, собиравшая своих

поклонников в многочисленных кафешантанах, небольших театриках и ресторанах обладала особой живучестью коммерческого духа, и более, чем другие виды искусства испытывала на себе влияние старого мира, «часто становясь трибуной мещанства, враждебных революции сил». [12, с.31]

«Декрет об объединении театрального дела» содержал также указание о том, что для неавтономных театров обязательными являются административные и художественные распоряжения Центротeatра. В отношении всех театров, признанных полезными и художественными государство брало на себя их субсидирование. Этим явственно обозначились два метода воздействия на зрелища: помимо прямого административного давления предусматривалось гораздо более действенное - экономическое.

Принятые центральной властью решения по реорганизации театрального дела начинают незамедлительно проводиться в жизнь во всех регионах России.

На Кубани их осуществление несколько задержалось в силу объективных причин, связанных с окончательным установлением здесь Советской власти лишь в марте 1920. Но уже 9 апреля 1920 г. вышло постановление Кубано-Черноморского Областного Ревкома о национализации наряду с прочими частными заведениями, всех театральных, кинематографических и цирковых помещений и их имущества, и о передаче последних с 12 апреля в ведение Подотдела искусств. [1, л.29]

Наряду с этим, велись поиски новых форм внутритеатрального управления. В силу различных обстоятельств, принципы формирования аппарата управления к началу двадцатых годов не были одинаковыми для всех театров страны. В одних структура и аппарат управления строились на коллегиальных, выборных началах, в других руководители назначались в директивном порядке, третьими руководили объединенные дирекции, в четвертых функции управления осуществлялись одновременно представителями различных ведомств.[8, с.72]

На Кубани, все то же постановление от 9 апреля 1920 г. предписывало всем театрам немедленно образовать комитеты внутреннего распорядка из 5 человек: 3 - от художественного персонала и 2 - от технического. Только что образованным коллективным директориям надлежало в 3-х дневный срок представить в Подотдел Искусств подробные сведения о деятельности театра и его коллективе. Обязательным было составление подробной описи всего инвентаря, списка личного состава с указанием амплуа, времени поступления на службу и размера оклада, плана театра, цирка, кинематографа, репертуара за последний сезон, сведений о средней посещаемости за последний месяц и о валовом сборе.

Таким образом, настоящее постановление объявляло все театры, кинематографы и цирковые помещения и их имущество достоянием государства. Их использование было возможно лишь с разрешения Подотдела искусств.[1, л.29] Последний, впрочем, получил гораздо более широкие полномочия - право распоряжаться рабочей силой зрелищных предприятий, трудом каждого актера, режиссера, представителя технического персонала. Подобное стало возможным на основании декрета Совета Рабоче-крестьянской обороны об учете сценических и театральных работников от 7 апреля 1919 г., которым предписывалось в 3-х дневный срок со дня опубликования постановления без различия пола и возраста явиться для регистрации в Подотдел Искусств. Кроме этого, 21 апреля того же года было принято распоряжение о подаче театрами подробных сведений о личном составе. Это не давало ни малейшей возможности кому-либо избежать регистрации, не вступая в конфликт с новой властью, которую на Кубани олицетворял Заведующий Подотделом искусств Герцман.

Сосредоточие в одних руках столь широких полномочий, негативно сказывалось на выполнении служебных обязанностей, давая повод как для

многочисленных ошибок, связанных с недостаточной компетентностью исполнителя, так и для прямых злоупотреблений служебным положением.

Подписавший немало ордеров на реквизицию имеющихся у граждан и учреждений всех музыкальных инструментов, тот же Герцман, не озаботился элементарным учетом «имущества национализированных театров, цирка, кинематографов... не принял мер к сохранению имущества, сделавшегося достоянием государства, не наладил отчетность в подведомственных учреждениях».[1, л.40] Кроме этого, были установлены факты незаконного отбирания театральных костюмов из кустарных мастерских, вопреки декрету о мерах содействия кустарной промышленности от 6 мая 1919 г. Так, два сундука с лучшими конфискованными костюмами безо всяких описей и расписок получателя были отправлены в г. Грозный. Получение ряда предметов из Советского нотно-музыкального магазина под личную расписку Заведующего Подотделом искусств не было зафиксировано ни в одном документе. Перешедшее в распоряжение Подотдела имущество Консерватории, цирка, театров, фотоателье не было занесено ни в одну из отчетных книг. Большая часть имущества цирка «Колизей» безо всякого контроля позже была передана одному из частных коллективов.[7] Все эти и множество других нарушений были выявлены в ходе ревизии, проведенной Рабоче-крестьянской инспекцией, Кубано-Черноморского Подотдела Искусств. На основании вышеизложенных претензий, заведующий Герцман был отстранен от занимаемой (с 1 апреля по 5 июня 1920 г.) должности и предан суду Ревтрибунала.

Трудно объяснить все эти нарушения только лишь безграмотностью руководителя и его неумением вести дела. Но в любом случае, этот эпизод явился лишь частью большой и серьезной проблемы кадров в первое послереволюционное десятилетие. Слишком мало было опытных административных руководителей. Лица, направленные на руководящие посты в театры из других отраслей, зачастую прибегали к грубому

администрированию. Многим из них недоставало опыта, специальных знаний, ясного понимания задач идейно-художественных, эстетических, воспитательных, поставленных перед театрами и другими зрелищами новой властью. Крайне низкий образовательный и культурный уровень руководителей, выдвинутых из рабочих, наделенных достаточными полномочиями создавал ряд дополнительных проблем, болезненным образом отражающихся на подчиненных им учреждениях и людях. «Нужны, разумеется, не недели, а долгие месяцы и годы, чтобы новый общественный класс и, притом, класс доселе угнетенный, задавленный нуждой и темнотой, мог освоиться с новым положением, осмотреться, наладить свою работу, выдвинуть своих организаторов», - писал Ленин. [8, с.71] Однако, не только некомпетентность руководителей осложняла работу многих театральных коллективов. Настоящей проблемой, особенно в провинциальных городах, было низкое исполнительское мастерство многих актеров. Преследуя цель воспрепятствовать пышно расцветшей халтуре, Центральные и местные власти издают постановления о закрытии ряда зрелищ, художественная сторона деятельности которых не выдерживала никакой критики. Однако, зачастую, обвинение в низкой художественности служило лишь поводом к закрытию и старых сложившихся коллективов, снискавших признание определенной части публики, но чьи постановки не отвечали новым требованиям идеологического характера. Многие из них закрывались в общем порядке без обоснования причин.

Из июньского 1920 г. протокола Заседания коллегии Областного Отдела Народного Образования (Оботнароба): «Считать возможным существование в Области артистических коллективов высокой художественности и, признавая существующие (в Екатеринодаре) коллективы цирка, театра «Арс», совершенно не отвечающими этим требованиям, (а так же) все уже существующие коллективы распустить».[4] «Все кинематографы г. Екатеринодара за

исключением кино им. Ленина закрываются с уплатой содержания служащим за 2 недели. Здания кинематографов используются для курсов, съездов, совещаний и конференций, 3 передвижные труппы рабоче-крестьянского театра, Украинская труппа, оперный театр по постановлению коллегии распускаются. Новый набор их провести после регистрации в Комиссии, состоящей из представителей Подотдела Искусств и Рабиса».[2, л.202] «Считать общество «Кноп-Театр» на положении коллектива, подлежащим самому тщательному контролю Подотдела Искусств. По сформировании Пролеткульта предоставить последнему право влить в себя общество «Кноп», реформировать или ликвидировать его вовсе».[4] Политика закрытия Оботноробом зрелищ была связана и с наделением его функциями контроля за репертуаром. Причем, механизм контроля на данном этапе не получил еще своего строгого организационного оформления. Это произошло немного позднее, а пока он был представлен деятельностью инструкторов-режиссеров, одновременно являющихся театральными администраторами. Такая практика получила распространение на Украине, и судя по документам, и в Кубано-Черноморской области. Зачастую такие руководители, будучи людьми малокультурными прибегали в своей работе к грубому администрированию, вызывавшему справедливое возмущение большей части актерского коллектива. Характерный в этом отношении эпизод подробно описан в Протоколе экстренного собрания месткома 1-ой Советской Драматической труппы им. Луначарского и приложенном к нему заявлении одного из членов правления (Ковалева). Копии этих документов для разбирательства были направлены в Кубано-Черноморский ревком, Отдел Народного образования, Совпроф, Профсоюз Рабис и Парком. В них говорилось о возмутительной грубости Управляющего театром Дымарского, который присутствовал при разговоре актеров Протопопова и Соколовской. Соколовская выражала сожаления по поводу внесенных в репертуар изменений, в связи с которыми резко

сокращалось количество репетиций пьесы, чей художественный успех во многом определялся именно этим обстоятельством. «Играть эту пьесу с трех репетиций нельзя», - сетовала она. На что Дымарский ответил: «Если эта шпана не будет играть с трех репетиций, то я вас всех разгоню и мобилизую, или настою, чтобы играли с трех репетиций. Вообще же, как работает эта труппа, так работают только негодяи». «Шпаной» Дымарский окрестил собрание Месткома театра и весь его коллектив, направивший в ответ на эту выходку администратора жалобу с требованием «принять меры против разгулявшегося Дымарского».[2, л.248]

Чем закончилась эта история нам не известно, это всего лишь эпизод, характеризующий обстановку, в которой приходилось работать театрам, и которая развивалась не в сторону послабления диктата в области художественного творчества.

Все частные коллективы, избежавшие закрытия или получившие разрешение на свою деятельность, в соответствии с вышедшим в августе 1920 г. положением Оботнароба «О всякого рода зрелищах, устраиваемых по частной инициативе отдельных лиц или передвижных коллективов» были обязаны испрашивать предварительно разрешение на устройство вечера путем подачи заявления Заведующему театральной секцией с указанием характера вечера, репертуара и фамилий лиц или учреждения, в распоряжение коих поступает сбор. Программу следовало представлять «с приложением всего литературного и музыкального материала, как непосредственно связанного с первой частью, так и предлагаемого на бис». Последнее заключение, определяющее судьбу концерта или спектакля давала художественно-репертуарная комиссия. На основании этого, окончательную санкцию на выступление налагал Зав. Подотделом искусств, которой к тому же обязан был следить за отчислением со зрелища 20% Государственного налога, вносимого в Подотдел».[6]

Особое внимание обращалось на то, чтобы при открытии театров были даны «гарантии отсутствия в них предпринимательского начала». В «Вестнике театра» было опубликовано распоряжение, которое указывало, что зрительный зал должен быть отделен от буфета. Установка столиков и подача пищи и напитков в зрительный зал не допускалась. Это положило конец существованию многочисленных кафе-театров и кафешантанов.[12, с.24]

Для усиления идеологической работы в ноябре 1920 г. был учрежден Главный политико-просветительный комитет Республики (Главполитпросвет) при Наркомпросе. В феврале 1921 г. произошла реорганизация Наркомата просвещения, поэтому ТЕО Наркомпроса, осуществлявший организационное управление театрами, с ноября 1920 г. был передан в Главполитпросвет на правах отдела.[8, с.21]

Реагируя на эти изменения, Кубано-Черноморский отдел народного образования, 14 февраля 1921 издает приказ об административном прикреплении к Облполитпросвету Подотдела искусств, который теперь именовался Подотделом искусств и художественной агитации. [5]

Важным шагом на пути формирования общепартийной системы руководства идеологией и культурой стало создание в структуре ЦК РКП(б) отдела агитационно-пропагандистской работы (Агитпропотдел). С момента его образования, в июне 1920 г., он полностью охватил и объединил всю агитационно-пропагандистскую и культурно-просветительную работу всех ведомств - Наркомпроса, Госиздата, Центропечати, Политуправления Красной Армии и т.п. Он был наделен большими полномочиями в координации и направлении деятельности всех государственных, общественных организаций культуры и существенным образом влиял на работу зрелищных предприятий.[10, с.105]

Таким образом, в период с 1919 по 1921 гг. были изданы основные постановления, включившие все зрелищные предприятия и органы, их

контролирующие в систему нового государства, выдвинувшего свои требования к искусству.

В этот же период состоялись первые опыты общения актеров с новым массовым зрителем.

В 1918 г. Театральный отдел Наркомпроса мобилизовал тысячу артистов театра, эстрады и цирка, сформировав из них 36 групп, которые должны были разъехаться по фронтам в агитпоезде им Ленина, в поездах Военного издательства и в других специально оборудованных поездах.

Многие артисты, имевшие сложившиеся репертуар и определенную зрительскую аудиторию, зачастую испытывали некоторое замешательство, выступая перед красноармейцами в боевой обстановке. Об этом вспоминает А.Г. Алексеев. «В Ростове,- пишет он, - мы перешли в политотдел и стали вместо иронически-эстетического театра солдатским театром. И паек солдатский получали, и зритель появился новый, а что играть для него - не знали. Поначалу все оставалось по-прежнему: пели какие-то изысканные старинные песни и романсы, рассказывали инсценированные новеллы Бокаччо, (а бойцы удивлялись нашему бесстыдству!), показывали ожившую игрушку «Катеньку», а бойцы смеялись - взрослые, с игрушками балуются! Но вскоре получили мы через политотдел не очень интересные, но грамотные и на современные темы написанные пьески, нашли и песни, и сатирические рассказы». Комедийный театр Кавказского фронта пользовался большой популярностью среди бойцов и командиров. На его представлениях побывали М.Н. Тухачевский, К.Е. Ворошилов, С.М. Буденный, с артистами фронтового театра встречались А.В. Луначарский, Д. Бедный.[12, с.59]

Но первоначальному непониманию артистов и зрителей не стоит удивляться. Концерты и спектакли на фронте для многих красноармейцев, недавних выходцев из станиц и деревень, в большинстве своем были первым общением с искусством. Поэтому утверждение в их массе бывших драматических театров было нелегким

процессом. Гораздо больше понимания находили выступления эстрадных артистов.

Мобильная форма концерта в боевых условиях давала больший эффект, чем театральный спектакль, для которого требовались реквизит, декорации, костюмы, сцена и т.д. Эстрада могла обслуживать бойцов на опушке леса, в укрытии и пр. Кроме того, в коротком выступлении эстрадника можно было остро и выпукло, в сатирической форме осветить наиболее злободневные темы, занимавшие умы зрителей. И самым важным для красноармейцев была возможность присоединиться к исполнению знакомой песни, чаще всего этими песнями были «Дубинушка», «Интернационал». Многие такие концерты заканчивались или начинались митингами.

Можно сказать, что такое стихийное включение зрительской массы в выступления профессиональных артистов, стремление выразить свои эмоции, желание создать репертуар, близкий своим интересам, послужили началом развития непрофессионального «самодеятельного театра», чья работа выливалась в «инсценировки», «живую газету», «литмонтаж». Те же истоки, на наш взгляд, имели и массовые театрализованные представления, оформлявшие новые советские праздники. На этой же основе формировался репертуар будущей советской эстрады.

Не меньшее значение в деле поднятия боевого духа и укрепления Красной Армии придавалось работе кинематографистов. В декабре 1919 г. Первый Всероссийский съезд политработников принял решение об упорядочении показа фильмов в армии и о создании кинопрокатных бюро при политотделах фронтов и военных округов. С 1918 г. на экраны регулярно выходят хроникальные тематические выпуски, посвященные военным действиям, армейские сюжеты входят в номера периодических киножурналов «Кино-неделя», «Хроника». В сентябре, когда война была на исходе, руководство художественной работой в Красной Армии было передано из

политпросветов в ведение Наркомпроса, в составе которого создается военный отдел, ведающий кинематографом, театром и музыкой. Этим «дело развлечения» Армии и просвещения бойцов было сосредоточено в одних руках.[9, с.8]

На Кубани соответствующий приказ 10 июля 1920 г. издал Реввоенсовет IX Кубанской Армии: «В настоящее время, когда наша армия покончила в самом главном свои боевые задачи и является в состоянии почти неподвижности, является нерациональным вести параллельную работу отделами политорганов и отделом народного образования, тем более что дело просвещения трудовых масс лежит главным образом на отделах народного образования...

Отделы народного образования, являясь единым хозяином и распорядителем театров, концертных залов, кинематографов обязаны предоставить красноармейцам через соответствующие политотделы 40-50% мест во всех перечисленных увеселительных заведениях».[2, л.178] Из этого видно, что даже без учета остальных категорий лиц (членов рабочих профсоюзов, школьников, воспитанников детских домов и др.), получивших вскоре право льготного посещения кинотеатров, основную массу посетителей зрелищных заведений составили представители демократических слоев.

Таким образом, период с 1917 по 1920 гг. явился наиболее важным не только в оформлении идейно-организационных основ деятельности зрелищных предприятий, но и в формировании новой зрительской аудитории, приспособлении к ее вкусам репертуара.

Список литературы:

1. Государственный архив Краснодарского Края (далее ГАКК).Ф.Р-158. Оп.1. Д.11. Л.29,40.
2. ГАКК. Ф.Р-158. Оп.1. Д.19. Л.178, 202,248.

3. ГАКК. Ф.Р-158. Оп.1. Д.180. Л.6.
4. ГАКК. Ф.Р-158. Оп.1. Д.248. Л.289.
5. ГАКК. Ф.Р-365. Оп.1. Д.4. Л.92.
6. ГАКК. Ф.Р-365. Оп.1. Д.13. Л.52.
7. ГАКК. Ф.Р-990. Оп.1. Д.180. Л.6.
8. Безгин И., Орлов Ю. Театральное искусство: организация и творчество. Очерки истории отечественного театрального дела. Киев, 1986.
9. Из истории кино. Документы и материалы. М., 1985.
10. Коржихина Т.П. Извольте быть благонадежны! М.,1997.
11. Луначарский А.В. Революция и кризис театра// Вестник театра. 1919. №1.
12. Русская Советская эстрада. 1917-1927.М.,1976.
13. Советский театр. Документы и материалы. Л., 1968.