

Крылова Вера Климентьевна

**СТАНОВЛЕНИЕ ЯКУТСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЫ: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО РОСТА (1920-1930 ГГ.)**

Рассматривается процесс возникновения и становления русско-якутских театральных связей. Выявляется влияние русского духовного наследия на жизненные стратегии коренного населения Якутии. Анализируется воздействие российской советской театральной культуры на рост ценностных ориентиров титульной нации Якутии, а также роль идеологического давления на репертуарную политику. Впервые предпринята попытка обобщить документальные, литературные, печатные источники, свидетельствующие о проблемах и трудностях якутского театра в период его зарождения. Данное исследование послужит дополнением к изучению вопросов взаимодействия театральных культур в российском цивилизационном пространстве.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2012/9-2/20.html](http://www.gramota.net/materials/3/2012/9-2/20.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 9 (23): в 2-х ч. Ч. II. С. 80-88. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2012/9-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2012/9-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

УДК 792.073:792.03

**Искусствоведение**

*Рассматривается процесс возникновения и становления русско-якутских театральных связей. Выявляется влияние русского духовного наследия на жизненные стратегии коренного населения Якутии. Анализируется воздействие российской советской театральной культуры на рост ценностных ориентиров титульной нации Якутии, а также роль идеологического давления на репертуарную политику. Впервые предпринята попытка обобщить документальные, литературные, печатные источники, свидетельствующие о проблемах и трудностях якутского театра в период его зарождения. Данное исследование послужит дополнением к изучению вопросов взаимодействия театральных культур в российском цивилизационном пространстве.*

*Ключевые слова и фразы:* русско-якутские театральные связи; русский театр; якутский театр; спектакль; сценический образ 1920-1930-х гг., репертуарная политика; идеология; зритель; театр и власть; трансформация сценического образа; классовое искусство; цензура; культурная политика 1920-х гг.; советская идеология; диктатура пролетариата; классовая борьба.

**Вера Климентьевна Крылова**, кандидат искусствоведения

*Сектор истории*

*Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера*

*Сибирское отделение Российской академии наук*

*kvkrepressgur@mail.ru*

### **СТАНОВЛЕНИЕ ЯКУТСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЫ: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО РОСТА (1920-1930 ГГ.)<sup>©</sup>**

Возникновение и становление якутской национальной сцены совпало со временем проведения радикальных политических реформ в России в постреволюционный период, осложненных классовым противостоянием, что во многом затрудняло процесс первоначального накопления ее творческого потенциала. Единичные драматургические произведения, отсутствие актерских кадров, сценической практики в рамках традиционного русского театра становились тормозом в развитии нарождающейся советской театральной культуры у тех народов, которые до революции ее не имели. А это значительно снижало востребованность театра, его идеологическое воздействие на зрительскую аудиторию, что, в свою очередь, противоречило его функциональным особенностям как института политического просвещения масс. В связи с этим представляется необходимым осветить первоначальный процесс становления национального драматического театра в рамках тех экономических и интеллектуальных трудностей, с которыми он сталкивался в период интеграции в советское социокультурное пространство.

Русско-якутские театральные связи своими корнями уходят в глубину веков и, прежде всего, основываются на русско-якутском двуязычии, которое возникло с момента продвижения русских землепроходцев в Якутский край. С конца XVII в. первоначально при помощи толмачей, а затем «с установлением более тесных хозяйственных, экономических и семейно-бытовых отношений русские люди все больше, шире и теснее общались с якутским населением» [48, с. 207]. Заключение браков с русскими как нельзя лучше способствовало взаимопроникновению культур. «Многие из русских поженились на якутках, что уже не угнать с места. Живут в настоящей европейской обстановке. Сами и дети освоили якутский язык, местные обычаи» [22, с. 11].

Известно, что «старая интеллигенция, получившая образование на русском языке, в совершенстве владела как разговорным, так и литературным русским языком, а потому с удовольствием творила на нем. Дореволюционные якутские писатели А. Е. Кулаковский, Н. Д. Неустроев, А. И. Софронов свои первые литературные опыты создали на русском языке» [48, с. 213]. Также известен факт «многочисленного проникновения русских слов (свыше трех тысяч, не считая собственных имен) в якутскую речь. Эти слова – живые свидетели глубоко прогрессивного влияния русского народа на все стороны жизни якутов» [49, с. 310, 311].

Театральная культура стала проникать в Якутию гораздо позже того, как в России появился первый театр. Это и понятно. Сказывалась отдаленность, обширность территории, образ жизни, иная ментальность. Но с приездом русского населения и развитием салонной культуры, когда устраивать домашние концерты, спектакли «на заграничный манер» стало не только модно, но и престижно, этот вид развлечения и отдыха оказался вполне доступным и в Якутском крае. Не зря школьный инспектор из Иркутска Н. С. Шукин, с 1829 года трижды побывавший в Якутске, в своих записках обратил на это внимание. Посещая не только круг интеллигентов, он подробно описывал жизнь и быт горожан. Особо подчеркивал, что во многих семьях чиновников, служащих, торговцев и учителей имеются различные музыкальные инструменты: скрипки, виолончели, клавикорды, клавесины и даже пианино (фортепьяно). По вечерам люди собирались в одном из домов и устраивали концерты, на которые он не единожды был приглашен. Причем Шукина удивил тот факт, что все музыканты «играли по нотам» [54, с. 179], «глубоко и достоверно передавали замысел композитора, а зрители, среди которых были якуты, понимали и проникновенно слушали» [Там же].

Очередной раз приезжая в Якутск с инспекторской проверкой, Н. Щукин акцентировал свое внимание на переменах, которые происходили за время его отсутствия. Так он заметил, что в городе появился «клуб, а в нем театр, на коем служащая и торгующая молодежь ломает комедию» [Там же]. Следовательно, складывалась общность людей, осознающих необходимость как личного совершенства, так и совершенства народа, стоящего на более низкой ступени развития. Таким образом, домашнее музицирование и спектакли явились первым накопительным этапом в русско-якутских театральных связях. За ними последовал театр – более высокая ступень духовного обогащения.

На первые национальные постановки большое влияние оказала деятельность Русского драматического театра, существовавшего в Якутске с 1891 г., и прежде всего русская классика. Она была представлена несколькими именами и, конечно же, пьесами А. Островского. Собственно, с него и начался творческий путь в то время самого северного театра. Пьесы «На бойком месте», «Лес», «Без вины виноватые», «Гроза», «Не так живи, как хочется» и многие другие всегда воспринимались зрителями с большим интересом. Второе место на сцене после «летописца Замоскворечья» укрепились за комедиями Н. Гоголя «Женитьба» и «Ревизор». Представление последней состоялось в 1902 г. в день гоголевского юбилея. Реже ставили его инсценированные «Мертвые души».

Все эти представления подвигли национальную интеллигенцию к открытию своего культурного учреждения. Так в 1906 г. в Якутске появился Инородческий клуб. В 1907 г. на якутский язык были переведены одноактные пьесы А. Чехова «Медведь» и «Предложение», позже – комедии Н. Гоголя «Ревизор», «Женитьба», однако показаны в более поздний период.

В 1908 году общественный деятель В. Никифоров написал первую национальную пьесу «Разбойник Манчары», но ее сценическая жизнь ограничилась разовым представлением. Затем в 1912 г. начинающий якутский драматург А. Софронов перевел пьесу Л. Н. Толстого «От ней все качества» и сам же участвовал в представлении. На следующий год на якутском языке зазвучали одноактные пьесы А. П. Чехова «Медведь» и «Предложение», «Недоросль» Д. Фонвизина. Еще через год из-под пера А. Софронова вышла первая его пьеса «Бедный Яков», но её премьера состоялась только в 1917 г. Два года раньше под влиянием творчества А. Н. Островского он написал свою вторую драму «Любовь», которая по сюжету во многом перекликалась с «Грозой». Таким образом, к созданию национальной драматургии был сделан первый шаг.

Но естественный ход событий был прерван Октябрьской революцией 1917 г., а за ней Гражданской войной, которые изменили привычный уклад жизни населения России и в том числе местного. Декретом от 9 ноября 1917 года «Об учреждении государственной комиссии по просвещению» для руководства и контроля над культурой новая власть создала общий Отдел искусств. Революционные преобразования в культуре рассматривались большевиками как одно из важнейших условий построения социализма, в связи с чем основными задачами в этой области являлись уничтожение старой и создание новой, социалистической культуры, которая должна выражать интересы трудящихся и служить задачам классовой борьбы пролетариата за социализм.

По другому Декрету Совета Народных Комиссаров (СНК) от 26 августа 1919 г. «Об объединении театрального дела» к единой схеме приводилась вся политика руководства театральным делом России. Декрет учреждал Центральный комитет (Центротеатр) при Народном Комиссариате по просвещению. Театральный отдел являлся его исполнительным аппаратом. Все театры страны объявлялись национальной собственностью и подлежали инспектированию.

«В декабре 1919 г. VIII Всероссийская конференция РКП(б) предложила создать агитационно-пропагандистский отдел при ЦК. X съезд утвердил это предложение, и с июня 1920 г. оно вступило в силу» [11, с. 71], а с 27 ноября 1921 г. Центральный комитет партии уже «организовывал, объединял и руководил всей устной и печатной агитационной и пропагандистской работой РКП» [18, с. 27], в том числе и театром. С 12 ноября 1920 г. контроль над театральным делом перешел в ведение Главного политико-просветительного комитета [28, д. 16140, л. 1-2]. Главполитпросвет стал единым органом, объединяющим всю политико-агитационно-просветительную работу при Народном комиссариате по просвещению. Таким образом, с ноября 1917-го по 1920 г. были созданы государственные органы руководства учреждениями пролетарской культуры и над ними установлен идеологический контроль.

Но руководящей партии большевиков и этого оказалось недостаточно. В феврале 1923 г. постановлением «О Комитете по контролю за репертуаром при Главном управлении по делам печати и издательства» был создан еще один орган – Главрепертком, который устанавливал контроль над драматургическими произведениями и театрами. Появилась Инспекция по делам печати и зрелищ. Все эти нововведения не могли не стать одним из сдерживающих факторов для театрально-зрелищных предприятий в подборе своего репертуара. А к концу 1930-х Главрепертком и Главлит совсем отняли у местных органов право самостоятельного подбора и издания пьес. Требовалось «особое разрешение на постановку пьесы в театре, которое мог выдать только Главрепертком» [43, с. 4-5]. Следовательно, репертуарная политика формировалась не столько в театрах, сколько в коридорах власти и в Главреперткome.

В Якутии к общим проблемам присоединялись региональные. Здесь Советская власть была установлена окончательно 15 декабря 1918 г. Следовательно, все решения по культурному строительству теперь принимались в рамках российского законодательства и в соответствии с новыми формами просвещения. В своем отчете о работе Якутского Губернского отдела Наробразы заместитель заведующего С. Ф. Гоголев «признавал за клубами и театрами важную роль в воспитании народных масс в современном духе» [8, с. 81]. А потому Губполитпросвет «указывал на то, чтобы пьесы для постановки на сцене подбирались исключительно агитационного характера» [Там же].

Декрет о создании национальных театров указывал на необходимость образования национального драматического театра. Но положение почти не изменилось. В этом определенную роль сыграл общий политический кризис в стране 1920-1921 гг. и повстанческое движение в регионе, начавшееся с осени 1921 г. Поэтому никто не приступал к выполнению ранее принятого обращения Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению о создании театров среди тех национальностей, которые еще его не имели.

В национальной среде вопросы просвещения осуществляли общества «Саха Аймах» (1917-1920 гг.), «Манчары» (1921-1922 гг.), «Сардык», «Саха Омук» (1922-1925 гг.). При них на общественных началах создавались хоры, театральные кружки, руководимые якутской интеллигенцией. Они должны были выстраивать всю «работу по поднятию духовного, культурного развития масс, в тесном контакте с органами пролетарской власти, путем организации литературных, драматических, музыкальных вечеров, диспутов, судов, спектаклей, пробуждать их классовое самосознание» [17, с. 59].

С идеологической точки зрения политическая пропаганда являлась мерилем качества как клубной, общественной, так и работы театра. Агитация посредством спектаклей «революционного содержания и концертов в революционном духе» должна была «взволновать зрителя, поднять его энергию, побудить к деятельности, борьбе» [10, д. 313, л. 35 - 36 об.]. Общество «Манчары» даже работало «под непосредственным руководством и контролем якутов-коммунистов» [25, д. 612, л. 1]. Организовавшись 23 декабря 1921 г., «в сентябре следующего оно было переименовано в “Саха Омук” (“Якутская народность”) с ориентацией на культурно-просветительскую деятельность» [12, д. 1108, л. 5-9]. А с 1924 г. уже существовало «как общественно-политическое объединение национальной интеллигенции» [1, с. 155].

Создание СССР повлекло за собой выработку, а 31 января 1924 г. принятие его первой Конституции. В этом же году с 23 по 31 мая прошел XIII съезд РКП(б), переименовавший РКП(б) во Всесоюзную Коммунистическую партию большевиков (ВКП(б)), на котором в новом свете были рассмотрены вопросы воспитания и перевоспитания трудящихся масс. Новая эпоха выдвигала иные требования к культурно-просветительской работе.

После съезда на курсах секретарей укомов при ЦК РКП(б) 17 июня 1924 г. с докладом выступил И. В. Сталин. Он выдвинул первоочередную задачу партии, которая, по его мнению, должна была состоять в том, «чтобы развить работу по перевоспитанию старых поколений и воспитанию новых в духе диктатуры пролетариата и социализма» [53, с. 247]. В текущий момент «старые навыки и привычки, традиции и предрассудки, унаследованные от старого общества, – констатировал докладчик, – становятся опаснейшим врагом социализма. Они... держат в руках миллионные массы трудящихся, захлестывают иногда целые слои пролетариата, создают величайшую опасность для самого существования его диктатуры» [Там же]. Вот почему «борьба с этими традициями и навыками» становилась «обязательным преодолением во всех сферах работы» [Там же].

В этих условиях такие общественные организации, как «Саха Омук», через которые осуществлялась просветительская деятельность среди местного населения, частью утрачивали свои позиции. Во-первых, к ним предъявлялись требования в соответствии с указаниями съезда по обновлению руководства, во-вторых, возникла необходимость изменения самого направления работы. В отношении создания Якутского театра оставалось «сделать шаг – образовать Якутский Гостеатр», – указывалось в статье «“Саха Омук” и якутская интеллигенция» [34, с. 38, 45]. После окончания дискуссии и прямого указания секретаря обкома Е. Г. Пестуна 8 (7) апреля 1925 г. исполнительное бюро театрального кружка под председательством В. С. Синеглазовой «заслушало вопрос “Об организации якутской национальной труппы при народном театре”» [33, д. 682, л. 2]. Постановили: «Организовать вербовку из [оставшихся участников] общества “Саха Омук” в якутскую труппу при Нартеатре [Русском театре], так как Клуб приказчиков, в котором он расположен, владеет единственной в Якутии производственной базой и кадрами профессионального театра» [Там же].

Постановление руководящего органа «Саха Омук» было утверждено на бюро Якутского обкома ВКП(б) 9 апреля 1925 г., которое вынесло свое решение об организации якутской национальной труппы на базе Народного театра. А до того в «Автономной Якутии» вышло несколько объявлений о наборе желающих вступить в нее. Вначале работу «ускоренной полугодовой бесплатной драмстудии для пролетарских масс планировали начать с 15 марта. В ней предусматривали открыть три класса: “Театральное искусство”, “Трим” и “Художественно-декоративное дело”» [46]. Но желающих оказалось не много. Тогда решили искать «актеров, актрис, художников, знающих якутский быт и умеющих говорить по-якутски, и открывать студию с 1 апреля» [47].

К осени ее выпускники становились членами якутской труппы при Нартеатре. «Ежемесячно она должна ставить по 3 постановки, – писала “Автономная Якутия”. – Свой первый театральный сезон национальная труппа открывает сегодня [17 октября 1925 г.] спектаклем “Злой дух” (“Кусаган тыын”) по пьесе Н. Неустроева в постановке режиссера Д. Большева» [14].

Так на одной сцене разместились два коллектива – русский и якутский. Но, в отличие от первого, второму не хватало главного – того, без чего не может развиваться ни один театр, и при отсутствии которого нельзя считать, что существует театральная культура. Как уже говорилось, почти не было пьес якутских авторов, профессиональных актеров, т.е. того цементирующего материала, на котором возводится здание театра любой нации и национальной театральной культуры как таковой. Следовательно, организация якутской труппы из числа любителей и учащихся не могла означать возникновение профессионального якутского театра.

Как уже говорилось, оригинальной литературы на якутском языке действительно не хватало. К этому времени национальная печать была представлена скромным количеством изданных произведений и ограниченным числом пишущих. Надо заметить, что вопрос о драматургии и репертуаре окажется самым сложным. Так же, как и кадры для национального театра, это была одна из самых острых проблем, отягощенная

классовостью, отсутствием профессиональных драматургов, проводимой реформой якутского языка. В то же время для местной сцены процесс накопления репертуара напрямую был связан с той идеологической обстановкой, которая создавалась в масштабах страны, тогда как генетическая память народа базировалась на устном народном творчестве и не имела письменных источников.

Кроме того, из-за финансовой нестабильности в период нэпа и грошового заработка профессия актера не пользовалась успехом среди якутского населения, доход которого составлял от 9 до 30 руб. в месяц. «Ясно, что при таких условиях, – поднимал эту проблему в печати Рабкор, – актер вынужден искать основную службу где-нибудь в учреждениях. А отсюда – роль некогда учить и на репетицию он может уделить только вечер» [42]. В то же время «обеспечить труппу из средств местного бюджета Политпросвет не мог. В год ей выделялось 5 090 рублей лишь на содержание технического персонала» [21]. «На подготовку пьесы, – писал Д. Максимов, – отводилось 5-6 репетиций. После чего спектакль шел под суфлера. Актеры сами делали нужное декорационное оформление, выполняли функции рабочих сцены. Театральных костюмов тогда не было, поэтому исполнители надевали свои собственные, одаживали их друг другу» [26, с. 25].

К примеру, в первый театральный сезон 1925/1926 гг. первой якутской труппой было показано 5 премьерных спектаклей. Назову их по порядку представлений. 17 октября – открытие комедией Н. Д. Неустроева «Злой дух» (режиссер Д. Д. Большев, суфлер А. Я. Игнатъев). 8 ноября – премьера пьесы А. Я. Игнатъева «Из жизни якутской женщины» (тот же режиссер и суфлер). В спектакле участвовали Р. И. Кардашевский, П. Г. Габышев, Ф. М. Егоров, М. Константинов, М. Е. Федорова, Т. П. Местников и др. 17 января 1926 г. «первый раз поставлена пьеса» [15] П. А. Ойунского «Большевик Василий». 1 февраля 1926 г. на сцене – «Тар» Н. Д. Неустроева. 24 февраля – комедия Д. К. Сивцева «Лодырь», или «Лентяй».

«К работе театр приступил с 1926 г. Редкие спектакли обычно ставятся на агитационные темы и из жизни военного времени. Нового репертуара, который бы служил воспитанию масс, нет. Русские пьесы не используются за неимением средств и сил для перевода» [51], – указывал пленум Якутского обкома ВКП(б) в июне 1927 г. Следовательно, ни хорошо заработать, ни удовлетворить свои запросы члены труппы тоже не могли. Такое испытание выдерживали не все. Многие искали другое место работы и покидали стены театра. Через полгода, 6 мая 1926 г., в своем протоколе руководство секции вынуждено было записать: «Нацтруппа распалась. Нет артистов, потому пьесы ставить не можем» [29, д. 682, л. 4]. После чего в местной печати стали появляться публикации, их авторы ставили вопрос о необходимости содержания труппы и дальнейшего развития национального театра, так как во многих республиках таковые уже давно работали.

В конце октября 1926 г. «Наркомпросздрав ходатайствовал о реорганизации Нартеатра в Якутский государственный национальный театр» [Там же, д. 24, л. 16]. На основании постановления СНК ЯАССР от 12 ноября № 43 п. 14 [30, д. 5, л. 2] и от 3 декабря № 46 п. 5 [Там же] была разрешена организация национального театра. 6 декабря 1926 г. за № 30 Нарком просвещения и здравоохранения ЯАССР издал свой приказ о создании Якутского национального театра с последующим утверждением СНК его положения. Заведующим Госнацтеатром был назначен драматург А. И. Софронов [31, д. 1140, л. 3]. Таким образом, 6 декабря 1926 года впервые законодательно оформлена дата создания Якутского национального театра. Но в этом же приказе в параграфе № 3 содержалась такая формулировка: «Впредь, до выяснения финансового положения, Якутский народный театр остается на основе старого положения о нем» [Там же]. Таким образом, изменения наступили только в названии учреждения. В действительности театр не имел должного финансирования. При этом оставался без профессиональных театральных кадров и национальной драматургии.

Чтобы повысить его эффективность, «необходимы твердые гарантии оплаты, а их актер мог иметь только при наличии у театра достаточной денежной субсидии, заключения юридического договора с администрацией и дополнительного заработка по установленной марочной системе. Все эти меры должны были сделать его работу более продуктивной, избавить от поиска дополнительного заработка, вместе с тем поднять доходность театра» [6].

Однако даже к концу 1927 г., как видно из доклада о деятельности Политпросвета Наркомпросздрава с 1920 по 1927 гг., «работа якутской труппы оказалась затруднена не только из-за финансов, но и отсутствия определенных репертуарных пьес. Ибо большинство из них уже не раз были на сцене Нартеатра и хорошо известны публике. Новый репертуар составлен, однако представленные в Главлит пьесы и находящиеся у частных лиц не выдерживают современных требований и не подходят к сценической обработке» [7, д. 701, л. 16].

Эта же тема была затронута в тезисах доклада на пленуме Якутского обкома ВКП(б) «О состоянии и задачах политико-просветительной работы». В разделе «Спектакли» газета «Автономная Якутия» отмечала «низкий уровень репертуара» [32]. «Большинство спектаклей идет бесплатно. Обычно ставятся агитационные, якутские пьесы из жизни военного периода. Нет нового репертуара, который бы мог служить воспитанию масс» [Там же]. А имеющиеся пьесы – «печатные и рукописные, разрешенные Реперткомом Главлита ЯАССР, уже видели сцену несколько раз и успели потерять свое первоначальное значение» [36].

Вот тогда и обратились к творчеству М. Горького. «В настоящий момент нацтруппа готовит пьесу “На дне”, перевод т. [А. Я.] Игнатъева». Её постановку осуществил Д. Большев совместно с режиссером русской труппы А. Н. Долиным. Премьера состоялась 16 апреля 1927 г. С. Потапов, писавший об этом, отмечал «важность данной работы для якутского зрителя» [37], «умелую режиссерскую проработку», «необычно четкие декорации студента ВХУТЕМС (Всесоюзных художественных мастерских) Г. М. Туралысова» [Там же], «к постановке специально сшили костюмы, поэтому актеры не заимствовали их друг у друга» [Там же], как это делалось раньше.

К 7 ноября 1927 г., т.е. в канун десятилетия Октябрьской революции, театр оставался без современной пьесы. Ему ничего не оставалось делать, как повторить спектакль «Большевик Василий» П. Ойунского, премьеры которого прошла 17 января 1926 г. Позднее исследователи отмечали актуальность, современность темы. В спектакле «изображалась героическая борьба якутских трудящихся за свержение власти эксплуататоров, борьба за социалистическую революцию с 1917 г. до установления Советской власти в Якутии» [45, с. 53]. В нем был «выпукло показан блок эсеров, тойонов, федералистов, русских купцов, офицеров против молодой большевистской организации» [39, д. 2, л. 46].

Как было принято считать, через образы Богача Павла, его сына Петра Белолоубского, Баай Багырыня «отображался класс тойонов, кулаков, разоблачалась реакционная политика эсеров, федералистов, буржуазных националистов, их соглашательская политика и предательство ими интересов народа» [45, с. 54]. И, конечно же, вместе с автором всем им противостоял большевик Василий Петров, «несгибаемый революционер, пропагандист великих идей, проводник политики большевистской партии, организатор и руководитель масс в борьбе за Советскую власть» [Там же]. «В борьбе с противниками Василий получал настоящую революционную закалку, оттачивал свою ненависть к классовым врагам, воспитывал в себе качества подлинное большевика-ленинца, тем самым [не только] рос духовно» [Там же], но и разрушал такое «традиционное сознание якутов, как ментальность покоя» [44, с. 270]. Тем самым через образ Василия театр утверждал в сознании зрителей то вымышленное «“добро”», которое было на стороне большевиков, и непереносимое “зло”, сопровождавшее их противников» [3, с. 33].

Время требовало разнообразного современного репертуара, о чем не раз писал драматург А. Софронов в статьях «Что такое драма?», «Драма на якутском языке», «Репертуарный голод национальной сцены». Но, несмотря на его призывы и выступления С. Потапова, репертуарный голод якутской национальной сцены продолжался. Надежды «на осень, когда Главлит подсчитает репертуарное богатство, рассмотрит накопившиеся пьесы» [36], не оправдались.

Одной из причин такого положения являлись недостаточная оценка интеллектуального труда и остаточный принцип финансирования культуры. По словам того же С. Потапова, «писатель не пишет, потому что его никто не поощряет» [Там же]. В этом его поддерживал А. Софронов, который неоднократно высказывал предложения «объявить конкурс на современные драматургические произведения, обеспечить его денежной премией. Создать специальную комиссию для просмотра как оригинальных, так и переводных произведений» [52]. Однако этим планам не суждено было сбыться. 16 октября 1927 г. Софронов был арестован и обвинен в заговоре с конфедералистами. Театр потерял не только директора-организатора, но и национального драматурга. Управляющим Нартеатра был назначен А. Н. Столарев. Поэтому «продолжить сезон 1927/28 годов театру удалось только к февралю 1928 г.» [7, д. 701, л. 15].

18 февраля 1928 г. поставлены четыре картины из Олонхо под общим названием «Нюргун Боотур Стремительный» («*Зулуҕуҕар нүргүн бэ:түр*») П. Ойунского. Режиссер П. Оросин, помощник режиссера П. Васильев, художник русской труппы Ф. Е. Шавровский вместе с актерами представили на суд зрителей инсценировку из Олонхо о храбром Нюргуне. Его борьбу с темными силами в образе Уот Усутаки, которые олицетворяли все отсталое, что связывалось с буржуазным прошлым Якутии, несмотря на то, что это сказочные события, все же трудно было подвести под требования к театру как проводнику государственной идеологии правящего класса. Скорее всего, здесь работали фактор генетической памяти и отсутствие литературной практики в области драматургии.

В мае этого же сезона театр затронул совершенно новую для него тему пионерии, поставив спектакль «Красный орленок» («*Кыһыл gotoi*») А. Славянского в переводе А. Игнатьева, о чем и известила газета «Автономная Якутия» от 4 мая 1928 г. Ставили общими усилиями: режиссер – артист русской труппы П. Хмара, художник – Г. Туралысов. В спектакле происходило противостояние отцов и детей. Сын, выходец из буржуазной семьи, тем не менее переходил на сторону революции, за нее и погибал, за что и был прозван «Красным орленком». Тем самым коллектив подтвердил мнение «буржуазных ученых о том, что Советская власть завоевала детей» [20]. Не только перед театром, но и перед учителями в первую очередь была поставлена задача «воспитать “будущее страны” в советском духе» [Там же]. А чтобы это сделать, надо, как в «Красном орленке», «оторвать ученика от семьи» [Там же]. Следовательно, и «семейная форма воспитания должна быть изжита или поставлена таким образом, чтобы не пионера воспитывала семья, а пионер семью» [Там же].

«С целью поднятия театральных дел руководство республики заключило твердый договор с союзом Рабис, который пригласил в русскую труппу известного режиссера И. Г. Сапрыгина» [16], ранее работавшего в театрах Дальнего Востока. Вместе с ним приехало несколько тоже признанных актеров-профессионалов. Успешно закончив сезон, «с 1 октября 1928 г. под его руководством были открыты вечерние театральные курсы, или рабочая театральная мастерская “Рабтемас”» [Там же], с двумя секциями – якутской и русской. Целью восьмимесячной теамастерской была подготовка местных квалифицированных театральных работников «посредством теоретической и организационно-производственной работы» [5]. Изучая «театроведение, осваивая сценическую пластику, худслово, технику речи, пение, гримерное искусство, мимику» [Там же], полученные теоретические знания слушатели могли закрепить в процессе производственной работы, то есть на сцене. Как видим, по сравнению с первой студией в мастерской И. Г. Сапрыгина расширился круг предметов. Кроме того, при приеме в мастерскую к конкурсантам предъявлялись обязательные требования: «грамотность, беглое чтение, хорошая память, сценические данные, физическое здоровье» [Там же]. Все вместе давало возможность будущим актерам полнее овладеть своей профессией, следовательно, ярче проявить

свой талант на сцене. Правда, и здесь были идеологические ограничения. Предпочтение отдавалось рабочим и членам профсоюзов, что затрудняло отбор и приобщение к театральному искусству не только талантливых, но и имевших достаточный уровень образования.

С наступлением нового 1928/1929 театрального сезона труппа приступила к работе над одноактной пьесой Г. Бястинова «Знак» и комедией в 3 действия К. А. Сокольников «Все наоборот». Обе премьеры состоялись в один вечер – 15 ноября 1928 г. 21 декабря показана пьеса в 4 действия на историческую тему «Эллэй и Омогой» П. Н. Тимофеева (художник-декоратор Н. И. Карнаков, режиссер Д. К. Сивцев). 20 января 1929 г. повторили этот спектакль в постановке режиссера И. Копылова-Заборовского, т.к. первый не имел ни достаточной практики, ни режиссерского образования.

Несмотря на арест А. Софронова, 11 января 1929 г. спектакль по его пьесе «Манчары» все же состоялся. Специально для этой премьеры были изготовлены новые декорации, в числе которых юрта Чочо, квартира исправника, юрта якута Степашки, подземелье Манчары, камера Александровской тюрьмы, юрта Манчары. Режиссером-постановщиком спектакля снова стал И. Копылов-Заборовский.

Против позиции театра, который представлял Манчары как героя, выступил писатель С. Кулачиков-Элляй. Он «разоблачал искусственное осовременивание» театром якутской истории. В своей критической статье «“Манчары” под судом современности» автор опротестовывал трактовку главного действующего лица как «первого якутского революционера», которому в 1908 г. «образ свободомыслящего героя» придал еще В. Никифоров в своей одноименной пьесе. По его мнению, именно «с того времени дотеле циркулировавший в народных преданиях разбойничий образ Манчары получил некоторый “революционный колорит”...» [23]. На его взгляд, «разбойничий образ» главного героя не мог ассоциироваться с высоким идеалом борца.

Через два месяца, т.е. 12 марта 1929 г., состоялась новая премьера «Женитьбы» по пьесе Н. Гоголя в переводе И. Д. Баланова. Ранее она уже несколько раз была показана на якутской сцене. А 29 марта и 7 апреля тот же режиссер поставил спектакль «Смерть Захара» («Захарова смерть») А. С. Неверова в переводе А. Е. Мординова. В ней театр отобразил революционный быт русской деревни. На примере действующих лиц, и прежде всего главы семейства – Захара, он дал «почувствовать зрителям, как неумолимо новая правда завоевывает деревню» [55]. В конце спектакля восторжествовало дело сына Захара – Григория, перешедшего на сторону революции. Старая Захарова жизнь потерпела полное крушение. Наступала Захарова смерть.

14 апреля 1929 г. труппа возобновила комедию «Тар», или «Замороженная простокваша», Н. Неустроева. Пьеса была написана в 1926 г., тогда же состоялось ее первое представление. По тематике она в какой-то мере перекликалась со спектаклем «Смерть Захара». Несмотря на то, что уже само название указывало на комедийность, события, действия в нем нельзя отнести к «легкому жанру». В этом спектакле автором дан срез якутского общества в первые годы революционных преобразований, когда рушились привычные устои жизни, а трагедия превращалась в обыденность и даже, как показывал спектакль «Тар», в комедию.

Среди тех, кто откликнулся на призыв революции и менял судьбы многих своих соплеменников, типичный представитель ленинского революционного авангарда, безграмотный председатель наслежного ревкома Степан Бочурусов. Он неправильно понял содержание письменного распоряжения руководства улусного ревкома, такого же, как и он, «образованного от революции», и принял русское слово «тара» (в смысле емкость) за якутское «тар» (простокваша). В соответствии с ленинским призывом именно такие люди были «вольны как угодно» поступать с богачами, бывшими тойонами, оказывающими сопротивление мероприятиям новой власти» [19, с. 52]. Именно на эту прослойку общества, состоящую из недавних хамначитов, «вчераших бедняков, батраков, политически незрелых и малограмотных» [2, с. 90], вождем революции была сделана ставка. Поняв, что сегодня он властен над «вчерашней властью хотя бы в лице Ботуччу», Степан принимал «горделиво-значительный вид, говорил “важным голосом”, не требующим возражения» [Там же].

Хаосу, к которому относится всякое насильственное преобразование, нужна «слепая» масса, толпа, которой можно управлять и которая не способна самостоятельно мыслить, а может действовать по указке, особенно тогда, когда ей «доверяют». И в этой революционной массе герой спектакля «Тар» не одинок, в какой-то мере он сотоварищ по революции с Григорием из «Захаровой смерти».

Таким образом, начав сезон 1928/1929 гг. 15 ноября 1928 г. спектаклем «Знак» Г. Бястинова, труппа освоила шесть премьерных спектаклей, завершив первую его половину 14 апреля постановкой Н. Неустроева «Тар».

Осенний период этого сезона театр открыл 27 октября снова «Знаком» Г. Бястинова. К этому времени коллектив остался без режиссера, поэтому вынужден был начать с этого уже готового спектакля. Художник Г. Туралысов временно взял на себя эту работу, вступив в должность художественного руководителя и режиссера одновременно, при этом не оставляя своей профессии. К его постановкам относятся спектакли: 17 января 1930 г. – «Элей и Омогой» («Ellei bogo Onogoi bag»), 16 февраля – «Восход солнца» («Кун тагыста») П. Тимофеева.

Зимний сезон 1929/1930 гг. театр заканчивал 25 апреля 1930 г. инсценированной поэмой «Красный шаман» П. А. Ойунского. Труппа и художник Г. Туралысов (он же режиссер спектакля) представили зрителям сказочную поэму-легенду в 4 действиях. Роль Красного шамана исполнил Никита Слепцов. Это было необычное зрелище. С одной стороны, и власти, и идеологи были против шаманизма и пропаганды религии на сцене, о чем с возмущением писал Кюндэ, с другой, своей постановкой труппа как бы возвращала эту тему, но только с неожиданной стороны. У Ойунского сам шаман стал Красным, в смысле «борцом против несправедливости», своего рода революционером. Данная постановка не случайно носила ярко выраженный антирелигиозный характер. «Власти СССР предполагали, что в течение нескольких десятилетий религия исчезнет как фактор, влияющий на духовную жизнь общества, а Советский Союз станет первой в мире страной, покончившей с “религиозными предрассудками”» [4, с. 36-37].

Несмотря на то, что театру была выделена дотация в 11 тысяч руб. в год, судя по статье С. Потапова «О национальном якутском театральном искусстве», она не могла «поставить на ноги нацтрруппу» [38]. Отставание чувствовалось во многом. «В театре по-прежнему плохо с костюмами, их запас крайне ограничен. Не хватает квалифицированных кадров» [Там же]. Заостряя внимание на недостатках, тем самым С. Потапов пытался донести до общественности и руководства республики истинное положение дел, а не только бросать тень на коллектив.

В труппе «всего **десять** человек. Из них с относительно высокой квалификацией – шесть» [7, д. 701, л. 6]. Двое артистов покинули театр – низкая заработная плата. В те времена в месяц артисту первой категории платили 100, второй – 80, третьей – 70 рублей, суфлеру – 90 руб. Как видим, ставка суфлера была выше, чем артиста третьей категории. Значит, нужда в нем была больше, т.к. в основном актеры «работали под суфлера». Роли не учили ввиду того, что большинство из них по-прежнему были вынуждены работать по совместительству.

В связи с этим в печати вновь обсуждалась проблема театральных кадров. «Положение труппы крайне неопределенно, – писал А. Кюндэ, – а артисты материально не обеспечены. [Поэтому] люди способные к сценической работе убегают из театра и сейчас находят на различных общественных работах. Только с этого года якутский театр будет располагать подходящим зданием, но зато не располагает подходящей группой (труппой), репертуар один и тот же. Причиной этому является отсутствие квалифицированных национальных драматургов. В результате на сцене преобладают идеологически невыдержанные бытовые пьесы с традиционным чаепитием, собачьим лаем и безобразными шаманами. Они не требуют от актеров усовершенствованной игры» [24].

В 1930 году национальная труппа была переведена в Клуб строителей (здание бывшего кафедрального Троицкого собора). Президиум ЯЦИК обсудил вопрос об организации при нем студии для подготовки молодых национальных театральных сил. Директором назначен Т. П. Местников. Приступив к своим обязанностям, изучив обстановку, он обратился с докладной запиской сразу в три руководящих органа: в Совет народных Комиссаров ЯАССР, в обком ВКП(б) и Наркомпрос. В ней изложил большой перечень неотложных проблем, от решения которых зависело – быть или не быть национальному театру.

Первый вопрос – помещение. У театра не было своего «здания, учитывающего театральную специфику, что очень плохо отражалось на его работе» [27, д. 34, л. 3].

Второй – кадровый. «Необходимо создать пролетарские кадры работников искусств из людей, которые желают работать серьезно и с интересом, т.к. существующие не выдерживают никакой критики» [Там же]. «В настоящее время, – писал Местников, – национальная труппа имеет одного ведущего артиста И. Мартынова, 6 артистов – второго положения и 3 артиста – третьего. Всего десять человек, в то время как ввиду отсутствия подготовленных и желающих работать на сцене людей оставались вакантные места. В отношении квалификации состав очень слабый. Достаточно сказать, что пять из десяти человек не грамотны по-русски и малограмотны по-якутски, они вообще не знакомы с историей, литературой, не говоря о театральной. С таким составом нечего помышлять о глубокой переработке пьес» [Там же].

В своей докладной Тарас Местников предлагал «перевести в театр хотя бы одного учителя» [Там же], перечислял список лиц, совмещающих работу в театре, просил, чтобы Наркомпрос освободил их от должностей и чтобы они всецело могли посвятить себя театру. Среди «желательных для нацтрруппы: учителя А. Пинигин, П. Васильев, В. Местников, инструкторы Наркомпроса Д. Сивцев и Н. Слепцов, ученик слесаря А. Избкеков» [Там же].

Третий наболевший вопрос – репертуар, «качество которого по-прежнему “оставляло желать лучшего”» [Там же, л. 3-5].

Осенью 1930 г. в Якутске была открыта двухгодичная театр-студия. Административные обязанности лежали на артисте П. И. Добровольском, а художественные – на главном режиссере Русского театра Г. В. Гловацком. Они и возглавили созданную студию при Яггоснацтеатре. П. Добровольский вел курс сценической речи, В. Нельский – сценическое искусство, Н. Смолькова – пластику, Г. Туралысов – грим, изобразительное искусство.

Наряду со специальными предметами, студийцы должны были «получать общее образование, развивать свои способности в соответствии с природными, художественными наклонностями» [Там же]. Потому директор вносил предложения весь коллектив разделить на два состава. К первому он относил «тех, кто уже знаком со сценой, но не имел специального образования, ко второму – новичков – студийцев с образованием не ниже семилетки и не моложе 17 лет» [Там же]. Таким образом, первые «должны работать на сцене и одновременно учиться, вторые – учиться, и по мере творческого роста участвовать в спектаклях» [Там же]. Для них сцена, прежде всего, – практика. Срок обучения – не менее двух лет. В течение этого периода у руководства театра и педагогов будет возможность «оценить каждого, а при необходимости освободиться от неспособных и не желающих учиться» [35]. Однако «многие студийцы участвовали не только в массовых сценах, но и были заняты в небольших ролях» [Там же]. Так на практике, этюдах, эпизодах, на конкретном образе учащиеся постигали свою будущую профессию.

К началу сезона 1931/32 гг. в качестве освобожденного преподавателя и руководителя в театр приехал режиссер Московского театра рабочей молодежи Анатолий Глебов, выпускник ГИТИСа, чтобы довести студийцев до выпускных экзаменов, передать им свой профессиональный опыт. «И студия, и коллектив сразу почувствовали его умелое руководство» [9]. Метод работы остался тот же – учебно-производственный.



Открытие сезона было намечено на 7 ноября 1931 г. Первой постановкой А. Глебова был спектакль «Бронепоезд 14-69» по пьесе Вс. Иванова в переводе Р. Кулаковского. Таким образом, театр продолжил «развертывать свою работу по претворению в жизнь современного репертуара» [41].

За два сезона была проведена огромная работа. Преподавание велось по системе К. Станиславского. Был налажен тесный контакт с местными авторами, с которыми творчески перерабатывались их пьесы прямо на репетициях. Благодаря такому содружеству увеличилось число национальных постановок. Чаще стала появляться русская классика. Под руководством режиссера А. Глебова студийцы П. Васильев, П. Решетников, В. Саввин, П. Петрова, И. Максимова, М. Слепцова и другие были заняты в спектаклях «Бедность не порок» А. Островского, «Скупой рыцарь» А. Пушкина, «Недоросль» Д. Фонвизина. Побывав в очередной раз в студии, С. Потапов писал: «Изжита суфлерская будка. Теперь актеры и студийцы проходят технику актерской игры прямо на сцене. В той или иной степени, но все они заняты в постановках» [40]. В качестве дипломных спектаклей были выбраны «Снегурочка» А. Островского и «Сысыл Сысы» В. Чиряева.

О незабываемом времени учебы неоднократно вспоминал бывший студиец, а позднее Народный артист СССР Дмитрий Ходулов. «В то время якутская театральная культура только что зарождалась. Мы, молодые, неискушенные в профессии ребята, ежедневно ощущали на себе помощь и поддержку опытных преподавателей, среди которых были режиссеры Русского театра Д. Хадков, И. Сагайдаров, актеры Г. Крамова, Н. Малюгин. Вместе с А. Глебовым они стремились передать нам свои знания. Многому научились мы у них во время репетиций, в процессе подготовки спектакля, что давало право утверждать, что национальный якутский театр формировался под благотворным влиянием русской театральной культуры» [50, с. 16]. Получив специальность артиста драматического театра, студийцы стали полноправными членами труппы.

Тем самым был преодолен первый, профессиональный, барьер на пути формирования Якутского национального театра – созданы сценические кадры. Конечно, это только начало. Многие затем продолжили свое обучение в ведущих театральных вузах страны по системе К. С. Станиславского, азы которой они уже получили в студии. Именно ее основополагающий принцип действия становится стержнем, отправной точкой для их сценических переживаний, потому что «только в действии может произойти объединение в одно неразрывное целое: мысль, чувство, воображение и физическое поведение актера-образа, единство физического и психического» [13].

Так вместе с преодолением трудностей творческого роста театра выпускники первой якутской студии преодолевали личностные барьеры, приобретали сценический опыт. Впереди была вторая ступень – создание Государственного Якутского драматического театра на основе национальной драматургии.

#### *Список литературы*

1. **Аммосов М. К.** О работе Якутского обкома РКП(б) 8 апреля 1924 г.: из доклада представителя ЯАССР при Президиуме ВЦИК в ЦК РКП(б) // Культурная революция в Якутии: 1917-1937 гг.: сб. документов и материалов / гл. ред. Г. П. Башарин. Якутск, 1968. С. 153-156.
2. **Боескоров Г. К.** Творчество Н. Д. Неустроева. Якутск: Якутское книжное издательство, 1968. 180 с.
3. **Брянцев М. В.** Покушение на В. И. Ленина и формирование образа врага // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 5 (19). Ч. 2. С. 33-35.
4. **Булавин М. В.** Методы антирелигиозной пропаганды в деятельности Союза воинствующих безбожников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 5 (11). Ч. 4. С. 36-42.
5. **В. Б.** Краткосрочные театральные курсы «Рабтемас» // Автономная Якутия. 1928. 19 сентября.
6. **Вечерний.** Дела театральные // Автономная Якутия. 1927. 8 мая.
7. **Гагарин В. С.** Доклад о деятельности Политпросвет отдела Наркомпросздрава с 1920 по 1927 гг. // Партархив Якутского ОК КПСС (ПАЯ ОК КПСС). Ф. 3. Оп. 3.
8. **Гоголев С. Ф.** Отчет Губернского отдела Народного образования за период с 10 июня 1920 г. по 1 января 1922 г. // Культурная революция в Якутии: 1917-1937 гг.: сб. документов и материалов. Якутск: ЯКИ, 1968. С. 62-92.
9. **Григорьев С. А.** 15 лет Якутского театра // Социалистическая Якутия. 1941. 4 января.
10. **Гусев Г.** Докладная записка заведующего Якутским Центральным рабоче-крестьянским клубом в Гупполитпросвет о работе клуба с 13 ноября 1921 г. по 23 января 1922 г. // Центральный государственный архив ЯАССР (ЦГА ЯАССР). Ф. 56. Оп. 1.
11. **Доброхотов В. Я.** Агитпропотдел ЦК в 1920-1921 гг. // Могучее оружие партии: теория, история и практика идеологической работы КПСС. Горький, 1970. № 24. С. 71-76.
12. **Донской С. Н. - II.** О работе Наркомпроса ЯАССР за период с 1 июня по 15 октября 1922 г.: докладная записка Якутскому обкому РКП(б) // ПАЯ ОК КПСС. Ф. 2. Оп. 1.
13. **Захава Б. Е.** Театр – искусство синтетическое [Электронный ресурс]. URL: <http://studiobaraban.ru/masterstvo-aktyora-i-rezhissera/ob-avtore.html> (дата обращения: 06.10.2011).
14. **Из объявления** // Автономная Якутия. 1925. 17 октября.
15. **Из объявления** // Автономная Якутия. 1926. 17 января.
16. **Из объявления Яггоснацтеатр** // Автономная Якутия. 1928. 25 февраля.
17. **Из Устава культурно-просветительного общества «Манчары» 23 октября 1921 г.** // Культурная революция в Якутии: 1917-1937 гг.: сб. документов и материалов. Якутск: ЯКИ, 1968. С. 58-60.
18. **Известия ЦК РКП(б).** 1921. № 36.
19. **Канаев Н. П.** По поводу комедии Н. Д. Неустроева «Тар» // Зарождение и становление литературной критики в Якутии: 1925-1940. Якутск: ЯКИ, 1984. С. 51-56.
20. **Комсомол и пионерство: Всеякутский учительский съезд** // Автономная Якутия. 1925. 25 июля.

21. Копылов-Заборовский И., Столарев А. Ответ на заметку «Положение в нацгруппе» («А. Я.» № 64 от 20 марта 1926 г.) // Автономная Якутия. 1926. 27 марта.
22. Крылова В. К. Времен связующая нить... Страницы истории Русского драматического театра в Якутии от истоков до 1990-х годов. Новосибирск: Наука, 2004. 380 с.
23. Кулачиков С. Р. «Манчары» под судом современности // Автономная Якутия. 1929. 5 февраля.
24. Кюндэ А. Об якутской художественной литературе и искусстве // Автономная Якутия. 1930. 16 сентября.
25. Лебедев Г. И. О работе культурно-просветительного общества «Манчары»: информация секретаря Якутского обкома РКП(б) в Сиббюро ЦК РКП(б) 1 марта 1922 г. // ПАЯ ОК КПСС. Ф. 2. Оп. 1.
26. Максимов Д. К. Очерки истории Якутского драмтеатра. Якутск: ЯКИ, 1985. 168 с.
27. Местников Т. П. Докладная записка в СНК ЯАССР. Копия в обком ВКП(б) и Наркомпрос // Национальный архив Республики Саха (Якутия) (НА РС (Я)). Ф. 60. Оп. 2.
28. О главном политико-просветительном комитете Республики (Главполитпросвете): декрет СНК // Центральный партийный архив (ЦПА). Ф. 2. Оп. 1.
29. О разрешении реорганизации Якутского народного театра // ЦГА ЯАССР. Ф. 52. Оп. 2.
30. О создании Якутского национального театра // ЦГА ЯАССР. Ф. 52. Оп. 2.
31. О создании Якутского национального театра: приказ № 30 Наркома просвещения и здравоохранения ЯАССР // НА РС (Я). Ф. 60. Оп. 1.
32. О состоянии и задачах политико-просветительной работы: тезисы к докладу на пленуме облкома ВКП(б) // Автономная Якутия. 1927. 21 июня.
33. Об организации якутской национальной труппы при народном театре: протокол № 1 заседания исполнительного бюро театрального кружка при обществе «Саха Омук» // НА РС (Я). Ф. 60. Оп. 1.
34. Пестун Е. Г. «Саха Омук» и якутская интеллигенция // По заветам Ильича. Якутск, 1925. 57 с.
35. Потапов С. Г. Итоги работы якутской национальной театральной студии // Автономная Якутия. 1931. 31 мая.
36. Потапов С. Г. К вопросу о репертуаре якутской национальной сцены // Автономная Якутия. 1927. 11 мая.
37. Потапов С. Г. «На дне» М. Горького в постановке Ягоснацтеатра // Автономная Якутия. 1927. 19 апреля.
38. Потапов С. Г. О национальном якутском театральном искусстве // Автономная Якутия. 1929. 20 декабря.
39. Потапов С. Г. Очерк якутской литературы // Рукописный фонд Якутского филиала Сибирского отделения Академии наук СССР (ЯФ СО АН СССР). Отдел литературы. Ф. 5. Оп. 2.
40. Потапов С. Г. Перестроить работу национального театра // Автономная Якутия. 1932. 22 мая.
41. Потапов С. Г. Ягоснацтеатр разворачивает свою работу // Автономная Якутия. 1932. 9 октября.
42. Рабкор. Нартеатр. Театральные пятнышки // Автономная Якутия. 1926. 15 мая.
43. Репертуарный указатель ГРК. М.: Теа-кино-печать, 1929.
44. Романова Е., Дьяконова Н. Исповедь поэта: внутренний диалог о мире, культуре и своем народе // Кулаковский А. Е. и время: сб. научных статей / АН РС (Я); Институт гуманитарных исследований; под ред. В. Н. Иванова. М., 2003. С. 247-276.
45. Семенов В. А. О драматургии П. А. Ойунского // П. А. Ойунский: сборник. Якутск: ЯКИ, 1959. С. 39-57.
46. Синеглазова В. С., Столарев А. Н. Драмстудия. Политпросвет Наркомпросздрава ЯАССР // Автономная Якутия. 1925. 31 марта.
47. Синеглазова В. С., Столарев А. Н. Национальная якутская труппа // Автономная Якутия. 1925. 8 апреля.
48. Слепцов П. А. Роль русского языка в развитии культуры и языка якутского народа: XVII – начало XX века // Якутия – форпост освоения Северо-Востока Сибири, Дальнего Востока и Русской Америки: XVII-XX века. Якутск: Якутский филиал издательства СО РАН, 2004. С. 204-228.
49. Слепцов П. А., Аргунова Т. В., Васильева Р. И. Языки народов Якутии в исторической и современной социолингвистической парадигме // Россия и Якутия: сквозь призму истории. Якутск: ИГИ АН РС (Я), 2007. С. 305-323.
50. Смоляр В. И., Максимов Д. К. Народный артист. Якутск: ЯКИ, 1965. 47 с.
51. Состояние и задачи политико-просветительной работы: тезисы к докладу на пленуме облкома ВКП(б) // Автономная Якутия. 1927. 21 июня.
52. Софронов А. Репертуарный голод якутской национальной сцены // Автономная Якутия. 1927. 1 октября.
53. Сталин И. В. Об итогах XIII съезда РКП(б): доклад на курсах секретарей укомов при ЦК РКП(б) 17 июня 1924 г. // Сталин И. В. Сочинения. М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1947. Т. 6. С. 234-260.
54. Щукин Н. С. Поездки в Якутск. СПб., 1844. 315 с.
55. Яровой П. Быт в произведениях А. Неверова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/75.html> (дата обращения: 12.10.2011).

#### YAKUT NATIONAL STAGE FORMATION: PROBLEMS OF CREATIVE GROWTH (1920-1930)

Vera Kliment'evna Krylova, Ph. D. in Art Criticism

Sector of History

Institute of Classical Researches and Problems of Smaller Peoples of the North

Siberian Branch of Russian Academy of Sciences

[kvkrepssgur@mail.ru](mailto:kvkrepssgur@mail.ru)

The author considers the process of the Russian-Yakut theatrical connections foundation and formation, reveals the Russian spiritual heritage influence on the life strategies of Yakutia native population, analyzes the Russian soviet theater culture influence on the growth of Yakutia titular nation's value orientations, actualizes the role of ideological pressure on repertoire policy, for the first time undertakes the attempt to generalize the documentary, literary, and printed sources, which give the evidence of Yakut theater problems and difficulties during its foundation, and shows that this research complements the study of the questions of theater cultures interaction in the Russian civilized space.

*Key words and phrases:* Russian-Yakut theatrical connections; Russian theater; Yakut theater; performance; stage image of the 1920-1930s, repertoire policy; ideology; spectator; theater and power; stage image transformation; class art; censorship; cultural policy of the 1920s; soviet ideology; dictatorship of proletariat; class struggle.