

Селянинова Гульсина Дагирьяновна

ТЕАТРАЛЬНАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА НА УРАЛЕ В ФЕВРАЛЕ-ОКТЯБРЕ 1917 Г.

В статье исследуются характерные черты специфической профессиональной группы интеллигенции Урала - театральной - в феврале-октябре 1917 г., в том числе изменение театрального репертуара, включение театра в общественно-политическую жизнь, функционирование театра в условиях революционной трансформации российского общества. Рассматриваются особенности частной антрепризы на Урале в феврале-октябре 1917 г., участие театральных трупп в благотворительной деятельности, связанной с поддержкой политических партий, воинских подразделений и общественных инициатив.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/39.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. II. С. 151-156. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список литературы

1. **Ливанова Т. Н.** История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2-х т. М.: Музыка, 1983. Т. 1. По XVIII век. 696 с.
2. **Fischer K. von.** Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche. Stuttgart: J. B. Metzler; Kassel: Barenreiter, 1997. 145 S.
3. **Fischer K. von, Braun W.** Passion // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. / ed. by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell. L., 2002. Vol. 19. Paliashvili – Pohle. P. 200-211.

**EPIC, SACRAL, DRAMATIC: DISTINGUISHING IMAGE-BEARING SPHERES
IN PROCESS OF PASSION GENRE FORMATION****Rau Evgeniya Robertovna***Herzen State Pedagogical University of Russia
rauevgeniya@mail.ru*

The work is devoted to the history of passion genre in the European music. The article analyzes the original selection of image-bearing spheres in the process of the genre formation. Three opposed spheres are considered: the Evangelist's narrative, the words of Christ and other characters of the passion plot. The interpretation of these image-bearing spheres can be traced in different periods of the genre existence. The conclusion is made about interrelation between different layers of meaning and the methods of creative thinking as one of the characteristic features of passion genre.

Key words and phrases: passion genre; plot of Christ's Passion in art; psalmodic passions; oratorical passions; types of creative thinking; artistic diversity.

УДК 470.53

Исторические науки и археология

В статье исследуются характерные черты специфической профессиональной группы интеллигенции Урала – театральной – в феврале-октябре 1917 г., в том числе изменение театрального репертуара, включение театра в общественно-политическую жизнь, функционирование театра в условиях революционной трансформации российского общества. Рассматриваются особенности частной антрепризы на Урале в феврале-октябре 1917 г., участие театральных трупп в благотворительной деятельности, связанной с поддержкой политических партий, воинских подразделений и общественных инициатив.

Ключевые слова и фразы: театральная интеллигенция; театр; антреприза; репертуар; революция.

Селянинова Гульсина Дагирьяновна, к.и.н., доцент*Пермский национальный исследовательский политехнический университет
gsina@mail.ru***ТЕАТРАЛЬНАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА
НА УРАЛЕ В ФЕВРАЛЕ-ОКТЯБРЕ 1917 Г. ©**

Актуальность обращения к изучению театральной жизни на Урале обусловлена тем, что в феврале-октябре 1917 г. театры стали в России тем местом, где особенно тонко ощущался пульс эпохи. Повседневная жизнь приобрела театрализованный характер, а в театры проникла реальность, как справедливо отмечает Э. Свифт, «театры исполняли важную функцию, как пространство для организованных и спонтанных манифестаций символической политики; как место публичного собрания, любой театральный спектакль мог подвергаться политизации, которая затронула все сферы общественной жизни после Февраля» [24, с. 396].

Развитию театра в России после февраля 1917 г. уделено серьезное внимание в монографии В. С. Жидкова, а также в статьях Г. И. Ильиной, Э. Свифта [1; 12; 24]. В статье Н. В. Шалаевой рассмотрен процесс формирования народного революционного театра уже после октября 1917 г. [28]. Но характеристика театральной интеллигенции Урала в феврале-октябре 1917 г. в исследованиях не была представлена. В статье рассматриваются процессы трансформации театральной жизни на Урале от февраля к октябрю 1917 г.

Перемены, происходившие в художественной жизни российского общества, были направлены на предоставление свободы различным художественным образованиям: большую свободу получили театральные труппы, издательства, отдельные представители интеллигенции, работавшие индивидуально. Все это было с ликованием встречено уральскими деятелями искусства. Быстрые изменения в художественной жизни, как правило, взаимосвязаны с политическими процессами, и 1917 г. в России после Февральской революции в этом смысле не представлял собой исключения.

На Урале и до революции, и в течение 1917 г. существовала частная антреприза, более чувствительная к изменениям настроений публики по сравнению с государственными театрами, и в связи с этим, возможно, и более приближенная к требованиям и запросам зарождавшейся массовой культуры.

Оперные и драматические труппы часто создавались для проведения лишь одного театрального сезона частным антрепренером. Среди наиболее известных антрепренеров, работавших на Урале, следует отметить П. П. Медведева, В. В. Васина, П. Д. Муромцева, В. Я. Морского. Часто в качестве антрепренеров выступали артисты, режиссеры или дирижеры: оперные труппы создавал дирижер В. Я. Морской, драматическая актриса Л. Борегар была инициатором гастролей драматических театральных коллективов.

В г. Перми театрально дело было поставлено таким образом, что каждый раз для обсуждения вопроса о сдаче театра на будущий сезон собиралась городская театральная комиссия Пермской городской управы и принимала решение о том, кому из антрепренеров, выразивших желание снять помещение театра на предстоящий театральный сезон, отдать предпочтение [15]. Вопрос рассматривался как с материально-финансовой стороны, так и с художественно-творческой. Такая ситуация была действенным рычагом для повышения требований к художественному уровню театральных постановок.

На весенний сезон 1917 г. помещение пермского театра арендовал антрепренер оперы В. Я. Морской. Вместе с просьбой о снятии театра он выразил желание повысить цены на места до 15%. Городская управа согласилась с этим предложением, но с условием, чтобы на весенний сезон им были приглашены настоящие гастролеры.

Таким образом, с 20 февраля по 19 апреля в Пермском городском театре гастролировала оперная труппа В. Я. Морского. В репертуаре были представлены классические оперы русских и зарубежных композиторов: «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Иоланта» и «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Травиата» и «Трубадур» Дж. Верди, «Паяцы» Леонкавалло, «Тоска» Дж. Пуччини, «Гугеноты» Мейербера.

Хорошо подобранный классический репертуар и известные уральские исполнители, привлеченные В. Я. Морским, обеспечили труппе устойчивый успех у зрителей. Антрепренер труппы одновременно являлся дирижером оркестра и обладал, по мнению театральных критиков, большим художественным вкусом. Солист труппы Каржевин, выступая во многих городах России, приобрел большую известность. В то же время в труппе были и дебютанты, например, певица Маркова, выступившая впервые в опере «Тоска» Дж. Пуччини. Ни один театральный сезон не мог обойтись без бенефисов наиболее известных актеров. Сезон ознаменовался бенефисами В. Я. Морского, М. К. Максакова, а также бенефисом балерины М. А. Стекло, работающей с труппой. Система бенефисов существовала как один из материальных стимулов для привлечения в труппу наиболее крупных театральных сил. Бенефисы проводились также в пользу оркестра, помощника режиссера, заведующего художественной частью и т.д.

Прощальный спектакль труппы, выступавшей на пермской сцене с 20 февраля, состоялся 19 апреля. Но оркестр Морского и некоторые артисты – Н. В. Каржевин, М. К. Максаков – остались в городе, будучи приглашены советом старшин местного общественного собрания для выступлений симфонического оркестра в общественном саду. На эти цели общественное собрание предполагало выделить до 20 тыс. рублей и устроить до 20 платных вечеров с интересной программой [19]. Репертуар оперной антрепризы В. Я. Морского был стабилен до такой степени, что Б. М. Попов, пермский музыкальный критик, с грустью отмечал в марте 1917 г., что «труппа господина Морского пока не поставила ни одной новой для Перми оперы» [20].

Таким образом, в течение весеннего сезона 1917 г. каких-то особенных изменений в репертуаре оперных театров не произошло. Отмена цензуры не могла привести к резкому изменению репертуара оперных театральных трупп. Другое дело – драматические театры. Они очень живо откликнулись на веяния времени. Еще накануне революции среди серьезных произведений в репертуаре драматических трупп стали появляться многочисленные фарсы.

Проникновение на театральные подмостки потока бульварных фарсов было связано с демократизацией театральной публики. В январе 1917 г. екатеринбургская газета «Зауральский край» отмечала, что «в переживаемую театром исключительно тяжелую полосу театры не выдержали и свернули в сторону легкого жанра, – и на нашей сцене все чаще и чаще стали появляться такие полуцензурные пьесы как “Пушок”, “Мотор любви”, “Герой кинематографа” и т.д.» [2]. Известный уральский антрепренер и актер П. П. Медведев, проявлявший приверженность старым традициям и сохранявший симпатии к содержательному репертуару, не стал в этом смысле исключением, и зимний драматический сезон 1917 г. антрепризы П. П. Медведева в Екатеринбурге содержал много подобных пьес.

Современные пьесы стали обычным явлением на театральных афишах драматических трупп весной и летом 1917 г. По роману И. Мясницкого «Старообрядка» 8 августа в пермском городском театре был поставлен спектакль «Старческая любовь» с участием известных драматических актеров Блажиной и Нурдина, весь сбор предназначался фонду Союза инженеров и техников Пермской железной дороги. 31 августа под управлением артиста В. Л. Морозова там же была поставлена драма Филонова «Убийца купеческая дочь Осипова: нижегородская бль» с отчислением всего сбора в пользу союза служащих торгово-промышленных предприятий [22].

Контроль, осуществлявшийся городскими властями над театральным делом в Перми, до определенной степени сдерживал натиск бульварных фарсов. Например, комиссия Пермской городской управы, рассматривая в начале 1917 г. заявления о желании снять на будущий зимний сезон 1917-1918 гг. городской театр для постановки оперных и драматических спектаклей приняла предложение антрепренера драмы П. П. Медведева, выдвинула условия – приглашение новых артистов и постановку более серьезного репертуара [18].

В Екатеринбурге, где со стороны властей не были выдвинуты подобные требования, постановки драматической труппы П. Д. Муромцева и В. В. Васина весной 1917 г. имели гораздо более фривольный характер. В составе труппы были: П. Д. Муромцев в качестве главного режиссера, режиссер миниатюр и кабаре – В. В. Васин, помощник режиссера – Семеновский, суфлер – Андреев, декоратор – Поляков [25]. В новом городском театре Екатеринбурга спектакли этой труппы начались 20 февраля. В течение сезона были поставлены драмы, комедии, художественные миниатюры, оперетты и кабаре. На театральные подмостки попали пьесы с эротической и гротескно-сатирической направленностью: «Ложа султана», «Король, дама, валет», «Любовь в моторе», «Кабаре на кухне», «Король веселится», «Шалунья», «Женщина с улицы» и др. [Там же].

Театральная критика отмечала в рецензии на спектакль «Ложе султана», что это «одна из тех пьес легкого жанра, который в последнее время заполнил все театры; содержания в ней не ищите» [26].

В репертуаре были также сатирические пьесы А. Аверченко, специализировавшегося на карикатурном изображении российской действительности, труппа включила в свой репертуар целый ряд его пьес. Вместе с местными уральскими артистами в Екатеринбурге выступали гастролеры из лучших столичных театров, вероятно, благодаря их участию репертуар претерпел сильные изменения и был существенно обновлен [25]. Тем более, что ситуация в столичных комедийных театрах была аналогичной. В их репертуар очень быстро, как отмечает Э. Свифт, «попала тема революции, театры легкой комедии мгновенно приспособились к революционному настроению и сразу после февральских событий выпустили фарсы “Крах торгового дома Романов и Ко”, “Веселые дни Распутина”, “Царские холопы” и т.п. . . .» [24, с. 402-403].

Безусловно, превращение театра в общедоступное зрелище понижало художественный уровень театрального искусства в целом, этот процесс интеллигенция не могла приветствовать.

В то же время в Екатеринбурге к организации театрального дела очень быстро приобщился Совет рабочих и солдатских депутатов. При участии режиссера В. Любарского 31 марта в зале Совета состоялся, как значилось в афишах, «первый советский спектакль» – «Жизнь за мгновение» – современная драма [27, д. 70, л. 14].

Влияние столичной театральной жизни осуществлялось благодаря не только приглашению актеров из Петрограда в местные театральные коллективы на сезон, но и гастролям столичных трупп. В апреле 1917 г. в новом городском театре Екатеринбурга состоялся гастрольный спектакль И. И. Мозжухина «Черт» Мольнара, в апреле-мае прошли гастроли артистов московского театра Корша, привезшего для показа местной публике пьесы «Экс-королевское высочество», «Герои двадцатого числа», «Два подростка» [7].

Театральные критики отмечали, что многие театральные труппы не представляли собой ансамбля, способного провести спектакль без ущерба для художественной цельности впечатления, так как отсутствовали артисты и артистки на вторых ролях. Вызвано это было тем, что в начале 1917 г. в городах Урала выступали изрядно обессилевшие военными призывами театральные труппы. Многие артисты и музыканты были призваны на фронт и их место заняли начинающие. На военную службу был призван, например, выдающийся музыкальный деятель Челябинска Г. Д. Моргулис. Он, правда, после непродолжительной службы в военных частях был возвращен на Урал, где числился на военной службе в 163 запасном полку в качестве военного капельмейстера, и поэтому мог заниматься своей профессиональной деятельностью. При создании первого Комитета общественной безопасности в Челябинске Г. Д. Моргулис по своей инициативе вывел на улицу вверенную ему музыкальную команду. Впоследствии он вспоминал: «Привлек этим внимание войсковых частей гарнизона; вовлек 1 батальон 163 полка и с пением “Марсельезы” повел за собой к зданию, где помещался первый комитет общественной безопасности. Это была первая военная часть в Челябинске, примкнувшая к революционному движению» [14, д. 62, л. 36]. Г. Д. Моргулис и в последующие дни принимал активное участие вместе с оркестром в проведении демонстраций, митингов, освобождении политзаключенных из челябинской тюрьмы [Там же, л. 37]. Поход к тюрьме организовал благодаря своей пламенной речи большевик С. Цвиллинг, хотя митинг, на который пригласили оркестр, был созван меньшевиками и эсерами. Оркестр, созданный Г. Д. Моргулисом позднее, содержался общественным собранием – купцами и заводчиками города и чаще всего участвовал в меньшевистских и эсеровских митингах [Там же, л. 38].

На волне общедемократического подъема оживилась концертная деятельность артистов и музыкантов Урала. Уральские музыканты и актеры реализовали свой творческий потенциал в резко возросших масштабах концертной деятельности, получив возможность открыто облекать в художественную форму проповедуемые демократические идеалы. Что касается новых явлений в развитии зрелищных искусств, то «митинг-спектакль» или «митинг-концерт» быстро стали характерной чертой художественной жизни весны 1917 г. Нередки были случаи, когда перед концертами звучали речи крупных политических деятелей региона. Так, например, среди ораторов, выступивших перед концертом в пользу освобожденных политических заключенных, состоявшемся в Екатеринбурге 7 апреля, был лидер екатеринбургских кадетов Л. А. Кроль, впоследствии видный деятель Временного областного правительства Урала. В самом же концерте участвовали отдельные исполнители, симфонический оркестр и детский еврейский хор под управлением Кускова. Концерт включал в себя исполнение живых картинок «Россия под гнетом самодержавия», «Освобожденная Россия», реквиема «Не плачьте над трупами павших борцов», а также польского национального гимна и других произведений революционного характера [4]. Открытость искусства происходившим в обществе процессам имела и обратную сторону. Политизация театрального искусства приводила к снижению художественного уровня создаваемых произведений.

Следует отметить, что процесс политизации искусства затронул даже творческие выступления профессиональных исполнителей, далеких от политики, их концерты включали номера, имевшие ту или иную политическую окраску. Так, например, известная исполнительница русских песен, народных былин и романсов

М. П. Комарова включила в свой репертуар «Гимн свободы» на слова Д. Бурлюка «Дитя свободной России». Ее концерт, состоявшийся 24 апреля 1917 г. в городском театре Екатеринбурга и включал также песни «Вы жертвою пали», «Стенька Разин в Астрахани» [11].

В феврале-октябре 1917 г. с целью формирования общественного мнения различными политическими силами использовались уличные шествия, массовые манифестации, театрализованные представления, народные праздники, концерты-митинги.

Идея подготовки и проведения массовых зрелищ, как отмечает Г. И. Ильина, была заимствована из эпохи Великой французской революции [12, с. 390-391]. Хотя, скорее, в данном случае можно усмотреть не заимствование, а схожий характер ситуации, породившей аналогичные формы художественного творчества.

К тому же следует отметить, что задолго до революции с началом Первой мировой войны, в России появилась традиция устраивать благотворительные концерты, вечера и спектакли в пользу военных подразделений или жертв войны. Эта традиция не умерла, а после февраля 1917 г. переросла в искренний порыв оказать помощь освобожденным политическим заключенным, политическим партиям, учреждениям и конкретным лицам. Доход от благотворительных концертов за вычетом расходов полностью или частично передавался в пользу указанного объекта благотворительности. Надо отметить, что стесненное материальное положение побуждало интеллигенцию участвовать и в тех концертах, которые приносили определенный доход.

В 1917 г. как благотворительные, так и неблаготворительные концерты часто превращались в концерт-митинг той или иной партии. Весной 1917 г. концерты в пользу освобожденных политических заключенных стали широко распространенным явлением. Они имели место во всех городах Урала. Известны случаи, когда устраивались даже сольные выступления такого рода. Так, 10 апреля в Екатеринбурге певица Н. В. Плевичка дала собственный концерт в пользу освобожденных политических заключенных, собравший, невзирая на высокие цены, много публики. Певица исполняла свадебные и шуточные народные песни, а также песни «О, Русь!», «Привет женщинам» при участии пианиста Рабиновича и скрипача Левьева [6].

Примером благотворительной деятельности уральских деятелей искусства стал также военный вечер, состоявшийся 3 марта в Екатеринбургском городском театре. В нем приняли участие артисты балета и симфонический оркестр В. Я. Морского. Дирижеру вместе с его оркестром была выплачена одна тысяча рублей, а двум солистам – 87 руб. 53 коп. Все остальные вырученные средства (65 руб. 53 коп.) были направлены в пользу действующей армии [3].

Труппы городских театров, получившие автономию после прекращения деятельности Императорского русского театрального общества, контролировались лишь органами муниципального управления и могли по своему усмотрению оказывать материальную поддержку различным профессиональным союзам, партиям, военным подразделениям. Как справедливо отмечала Г. И. Ильина, «революция 1917 г. вошла в жизнь и творчество художественной интеллигенции независимо от ее политических симпатий, поскольку вольно или невольно, в силу социального положения и профессиональной принадлежности творческая интеллигенция была активной участницей не только новой культурной политики, но и становления новой идеологии» [12, с. 383].

Известны случаи, когда театральные труппы оказывали материальную поддержку попеременно различным партиям. Например, артисты оперной труппы В. Я. Морского во время летнего сезона в Перми участвовали в концертах-митингах, устраивавшихся социалистами-революционерами, меньшевиками, большевиками [17]. Подобные факты свидетельствуют о том, что некоторая часть театральной интеллигенции была политически индифферентной, хотя и проявляла желание участвовать в массовых действиях. Общей позицией было представление о том, что свободная Россия означает возможность свободы творчества. Были и такие труппы, которые, определившись в своих политических симпатиях, оказывали поддержку определенным политическим силам. Так, драматическая труппа В. Л. Морозова передавала средства, вырученные от сбора, в пермский комитет партии социал-демократов меньшевиков [23].

Благотворительные концерты устраивались и в пользу самих деятелей искусства. Так, 9 июля в Перми состоялся симфонический концерт, устроенный оркестром общественного собрания в пользу Всероссийского союза оркестрантов с отчислением 10% в пользу «полков 18 июня». В концерте участвовали оперные артисты М. В. Теодориди, Б. Ф. Федоровский, П. Ф. Григорьева и др. [16].

Наряду с концертами и вечерами, преследующими политические цели, устраивались и концерты для публики, подготовленной к восприятию серьезной музыки. Так, 16 апреля в зале музыкального училища состоялся концерт скрипача – «свободного художника» Г. М. Гофмана, хорошо известного музыканта Екатеринбурга. Исполнялась «Крейцера соната» Бетховена и «Аве Мария». В концерте участвовали также директор музыкального училища Б. М. Лазарев и оперная артистка Н. П. Горяева [8]. В здании городского театра Екатеринбурга 9 апреля состоялся концерт Юрия Морфесси, исполнявшего цыганские песни с участием пианиста Карлина, балерины Инсаровой и балалаечника-виртуоза Доброхотова [5].

В городах Урала часто гастролировали известные музыканты-исполнители. Так, в феврале-марте в Перми и других городах выступал скрипач-виртуоз В. П. Беляев, являющийся одновременно пианистом и композитором. Традиционно проходили музыкальные встречи, посвященные творческой деятельности различных композиторов. В Пермском научно-промышленном музее 22 марта состоялось музыкальное утро М. П. Глинки, где известный пермский музыкальный деятель М. И. Гильдин прочитал лекцию по новейшей истории музыки в продолжение своих предыдущих лекций; организованный им хор исполнил несколько фрагментов из опер «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила». Особенно тепло были встречены публикой арии Сусанина в исполнении Обвинцева.

Как отмечает Э. Свифт, демократизация театра в 1917 г. осуществлялась через ознакомление широкой публики с существующей театральной культурой посредством бесплатных спектаклей, абонементов для рабочих и солдатских организаций, создания новых театров, специально посвященных служению народным массам, а также снизу, через основание рабочими пролетарских, социалистических и рабочих театров [24, с. 399].

В кризисные моменты исторического развития усиливаются духовно-религиозные искания интеллигенции. Одно из их проявлений – распространение идей восточных эзотерических школ. Мода на тайные знания начинает влиять на многих деятелей культуры. Футуристы, стремившиеся использовать любые средства с целью эпатажа публики, путешествовали, пропагандируя индийскую йогу. С подобной пропагандой на Урал неоднократно приезжали работники искусства из Москвы и Петрограда. Среди них следует отметить В. Каменского, Д. Бурлюка, В. Гольцшмидта, бурно поддержавших революцию. Особенно тесно был связан с Уралом В. Каменский, родившийся в Пермской губернии и многие годы своей творческой деятельности отдавший Уралу.

Их выступления принимали театрализованный характер и, действительно, происходили в зданиях городских театров, превратившись, таким образом, в одну из разновидностей зрелищ революционной эпохи.

25 апреля 1917 г. впервые в Челябинске состоялся выступление «известного русского йога», как сообщали газеты, В. Гольцшмидта под названием «Футуристы». В программе значилась лекция-вечер «Как надо жить, или искание новой жизни», состоявшая из двух частей: 1) «Солнечная радость тела» и 2) «Долой рабство законного брака». «Футуристка-босоножка» Елена Бигунская после исполнения словопластического танца познакомила публику со своим докладом на тему «Футурист жизни» [14, д. 10, л. 1].

В апреле же состоялись выступления В. Каменского и В. Гольцшмидта в Екатеринбурге. Они были посвящены изложению принципов искусства футуристов, ниспровергавших достижения классического искусства. В выступлении В. Каменского, в частности, говорилось: «Репин все стены дворцов и музеев завешал “узколобыми обезьянами” и “протухшими окунами” в звездах, мундирах. Русское искусство находилось в распоряжении монархии, и она погубила его. Мы, футуристы, загорелись желанием создать новое искусство, и мы пошли в народ. И вот мы выкинули знамя чистого искусства, и, едва мы появились в своих разноцветных костюмах, старое искусство “заорало”. Мы стали работать над слогом. Мы ничего не даем совершенного, нет, мы даем отрывок, но он – взрыв грядущего предчувствия. Мы ощущаем будущее, и все краски футуризма в движении времени, его формы как бы в движении современности. Старые композиторы П. И. Чайковский и Римский-Корсаков только усыпляли, а наши новые зовут к жизни. Старые поэты избирали своей целью мысль, слово было только средством, а мы видим самоцель в слове, а не в мысли. В слове есть волшебство – вот почему народ верит в заговорщиков (колдунов). В народе живет любовь к искусству и искусство должно быть демократично, оно должно пойти в народ, и мы пошли на эстраду... мы служим народу во имя блага человеческого, мы верим в идеи социализма. Оборвется страшная война, и весь мир превратится в единую республику, и все мы будем братья и сестры. Учитесь любить искусство, не будьте рабами своей обстановки, жалких тряпок – живите и любите жизнь, пока вы молоды. Весной все зовет к жизни, и даже наша сказочная волшебная революция удалась именно весной. Весна дала нам жизнь, братство и свободу» [9].

Лекции футуристов, прошедшие в городах Урала, вызвали неприятие многих представителей местной интеллигенции, оценившей их лекции следующим образом: «В лекциях футуристов гг. Каменского и Гольцшмидта много красивых напевно-хрустальных слов и очень мало содержания» [Там же]. В. Чекин даже опубликовал стихотворный фельетон, посвященный полемике с футуристами: «Футурист: Гм!.. Не пришел / День трезвых размышлений, и покуда / Коль выскочить не так уж будет худо, / Врать поразвязнее, ругаться... Ба! Нашел! / Одеться в новое... втирать очки народу – / На митингах, на лекциях кричать / Мы – футуристы – были за свободу, / Писателей, художников ругать / Известнейших как “дворню царской своры...”» [10].

После выступлений в Екатеринбурге, Челябинске и других городах Урала на тему «Одиночество высшей интеллигенции и трагедия искусства перед лицом революции» В. Каменский читал лекции в Перми. Выступая 28 августа перед пермской публикой, в первой части своей лекции он говорил о том, что интеллигенция, так много сил положившая для того, чтобы вызвать русскую революцию, с самого ее начала осталась вне жизни, так как ее перестали слушать, ей перестали доверять. В. Каменский призывал демократию к объединению с интеллигенцией и к творческой культурной работе, считая, что только тогда революция будет революцией культурной. Во второй части своей лекции В. Каменский изложил основы футуристического искусства, которое, по его мнению, является искусством будущего, искусством революции [13]. Выступления В. Каменского проходили в городском театре, где сцена специально была декорирована художником П. И. Субботиным-Пермяком [22].

После Февральской революции происходит ослабление регулирования культурных процессов, театральная жизнь в феврале-октябре 1917 г. отражала состояние российского общества в целом. Проведение массовых зрелищ силами театральной интеллигенции стало распространенным явлением. В этот период театральная интеллигенция Урала, в целом одобрительно воспринявшая Февральскую революцию и выразившая в той или иной форме позитивное отношение к происходившим политическим процессам, придерживаясь в основном общедемократических позиций, не дошла до конкретного политического самоопределения через поддержку определенной партии. Перечисление средств попеременно различным партиям и общественным организациям можно рассматривать как проявление аполитичности театральной интеллигенции. Хотя многие работники искусства не интересовались политической борьбой, считая высшим смыслом своей деятельности служение искусству, совершенствование профессионального мастерства, политические партии привлекали работников театра для пропаганды своих идей и для пополнения своих партийных касс.

В развитии театрального искусства в феврале-октябре 1917 г. можно выделить противоречие, созданное столкновением двух тенденций: с одной стороны, существовала потребность воплотить на сцене идеалы революции, с другой – имела место погоня частной антрепризы за прибылью.

Произошедшее понижение художественного уровня постановок определялось целым комплексом факторов. Во-первых, политизацией театра, во-вторых, коммерциализацией театральной жизни и, в-третьих, увеличением числа потребителей культурных ценностей за счет представителей народных масс с неразвитым эстетическим вкусом. Следует отметить, что одной из общих новаторских тенденций развития художественной культуры Серебряного века было появление массового потребителя культурных ценностей – массовой публики, сформировавшейся, прежде всего, благодаря кинематографу и театру.

Демократизация театральной жизни предполагала, с одной стороны, либерализацию профессионального театра, а с другой – эстетическое воспитание народа через приобщение его к наивысшим достижениям театрального искусства. Эти задачи приобрели особое значение для театральных деятелей в феврале-октябре 1917 г.

Список литературы

1. Жидков В. С. Театр и власть. 1917-1927. От свободы до «осознанной необходимости». М.: Алетейа, 2003. 656 с.
2. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 5 января.
3. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 4 марта.
4. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 8 апреля.
5. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 12 апреля.
6. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 13 апреля.
7. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 16 апреля.
8. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 17 апреля.
9. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 22 апреля.
10. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 23 апреля.
11. **Зауральский край** (Екатеринбург). 1917. 25 апреля.
12. Ильина Г. И. Образ европейских революций и русская культура (март 1917 г. – ноябрь 1918 г.) // *Анатомия революции: 1917 г. в России: массы, партии, власть: матер. коллоквиума (11-15 января 1993 г.)*. СПб.: Глагол, 1994. С. 383-393.
13. **Народная свобода** (Пермь). 1917. 5 сентября.
14. **Объединенный государственный архив Челябинской области**. Ф. Р-1726. Оп. 1.
15. **Пермская жизнь**. 1917. 15 января.
16. **Пермская жизнь**. 1917. 9 июля.
17. **Пермская жизнь**. 1917. 22 октября.
18. **Пермские ведомости**. 1917. 29 января.
19. **Пермские ведомости**. 1917. 1 марта
20. **Пермский вестник Временного правительства**. 1917. 19 марта.
21. **Пермский вестник Временного правительства**. 1917. 6 августа.
22. **Пермский вестник Временного правительства**. 1917. 25 августа.
23. **Пермский вестник Временного правительства**. 1917. 1 сентября.
24. Свифт Э. Культурное строительство или культурная разруха? (некоторые аспекты театральной жизни Петрограда и Москвы в 1917 г.) // *Анатомия революции: 1917 г. в России: массы, партии, власть: матер. коллоквиума (11-15 января 1993 г.)*. СПб.: Глагол, 1994. С. 394-405.
25. **Уральская жизнь** (Екатеринбург). 1917. 17 февраля.
26. **Уральская жизнь** (Екатеринбург). 1917. 24 февраля.
27. **Центр документации общественных организаций Свердловской области**. Ф. 41. Оп. 1.
28. Шалаева Н. В. Советская власть и культура: формирование народного революционного театра в 1917-1920-е гг. // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (39): в 2-х ч. Ч. 2. С. 202-206.

THEATRE INTELLIGENTSIA AND ENTERTAINMENT ARTS IN THE URAL REGION IN FEBRUARY AND OCTOBER 1917

Selyaninova Gul'sina Dagir'yanovna, Ph. D. in History, Associate Professor
Perm National Research Polytechnic University
gsina@mail.ru

The article studies the characteristic features of a particular professional group of intellectuals in the Ural region – a theater one – in February and October 1917 such as changes in theatrical repertoire, the inclusion of theater in public and political life, and the functioning of theater under the conditions of the revolutionary transformation of the Russian society. The author considers the peculiarities of private theatrical enterprise in the Ural region in February and October 1917, and the participation of theater groups in charitable activity related to the support of political parties, military units and public initiatives.

Key words and phrases: theatrical intelligentsia; theater; theatrical enterprise; repertoire; revolution.