

Кибардин Артем Александрович

Artyom Kibardin

аспирант, сектор театра

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург

PhD student, Department of the Theater

Russian Institute of Art History, St. Petersburg

e-mail: atmosgroup@yandex.ru

ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
«КРОВАВОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ»
(ПЕТРОГРАД. 1920)

Theatrical performance "Bloody Sunday"
(Petrograd. 1920)

Ключевые слова: театрализованное представление, Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии, режиссура театрализованных представлений, М.Я. Аплетин, реконструкция, «Кровавое Воскресенье», Железный зал Народного дома Николая II

Keywords: theatrical performance, Theater and Drama Workshop of the Red Army, direction of theatrical performances, M.Ya. Apletin, reconstruction, "Bloody Sunday", Iron Hall of the People's house of Nicholas II

Аннотация. Возникшие в стране после революции 1917 года театрализованные представления с аудиторией в десятки тысяч зрителей были знаковым явлением общественного и художественного быта. Искусство массовых зрелищ вырывалось на улицы и площади, подчиняя исторические архитектурные ансамбли Петрограда художественному замыслу. Эти поиски начались в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии, существовавшей в Петрограде с 1919 по 1920 гг. Статья посвящена третьему театрализованному представлению Мастерской – «Кровавое Воскресенье» (1920). В статье осуществлена попытка реконструировать спектакль и установить документальные истоки драматургии массовых театрализованных представлений.

Abstract. Theatrical performances, which emerged in the country after the Revolution of 1917 with the audience of tens of thousands of spectators, were an emblematic phenomenon of social and artistic way of life. The art of mass performances burst on the streets and squares, subjugating Petrograd historical architectural ensembles to the artistic design. These searches began in the Theater and Drama Workshop of the Red Army, which existed in Petrograd from 1919 to 1920. The article is concerned to the third theatrical performances of Workshop – "Bloody Sunday" (1920). The article attempts to reconstruct the performance and establish the documentary origins of the drama of mass theatrical performances.

За год до премьеры петроградских представлений 1920 года – «Мистерии освобожденного труда», «К мировой Коммуне» и «Взятия Зимнего дворца», приказом командования Красной Армии была организована Театрально-драматургическая мастерская (1919-1920) – место, где впервые оформилась революционная «инсценировка как особый вид театрального зрелища» [11, с. 2]. Именно там под руководством театральных педагогов-режиссеров велась подготовка первых массовых революционных представлений, осуществлялись поиски особой сценической формы для изображения «баррикад и площадей» [4, с. 54].

Созданная по инициативе бывшего артиллерийского офицера Н.Г. Виноградова-Мамонта, Мастерская оказала значительное влияние на развитие сценических принципов в режиссуре массовых представлений. Постановки «Свержение самодержавия» (1919), «Третий Интернационал» (1919), «Кровавое Воскресенье» (1920), «Меч мира» (1920) и «Гибель Коммуны» (1920) разыгрывались как на специализированных сценических площадках (Железный зал Народного дома, цирк Чинизелли), так и на открытых площадях и парках Петрограда, фронтах Гражданской войны под руководством М.Я. Аппетина, Н.Н. Бахтина, Н.Г. Виноградова-Мамонта, Г.И. Гидони, А.И. Пиотровского, С.Э. Радлова, Н.А. Щербакова и др. Анализ массовых представлений этих лет позволяет утверждать, что за год активной творческой деятельности Мастерской сформировался постановочный метод, приемы которого охватывали не только драматургию «театра коллективного героя» [6], но и способы актерской игры, пространственно-декорационное и музыкальное оформление. С каждой новой постановкой, начиная со «Свержения самодержавия» (1919), последовательно воплощался «замысел мистериально героико-монументального театра» [8, с. 666].

Несмотря на шаблонную форму театрализованных представлений Мастерской и их общую революционную проблематику, в каждом из них предлагалось практически самостоятельное режиссерское решение, различные пути, по которым могли пойти организаторы мистерий 1920 года – театральные режиссеры, композиторы, живописцы, поэты, актеры: Н.И. Альтман, М.Ф. Андреева, Ю.П. Анненков, Г.И. Варлих, Г.И. Гидони, И.Г. Гришашвили, М.В. Добужинский, Н.Н. Евреинов, А.Р. Кугель, К.А. Марджанов, С.Д. Масловская, А.И. Пиотровский, Н.В. Петров, С.Э. Радлов, В.Н. Соловьев, Д.З. Темкин, В.Х. Ходасевич, В.А. Щуко и др.

В статье речь пойдет о третьей постановке Мастерской, посвященной 15-летию со дня разгона демонстрации рабочих у Зимнего дворца, носящей название, как и историческое событие, – «Кровавое Воскресенье». Фрагменты сценария М.Я. Аппетина, использованные в реконструкции представления, публикуются впервые. В этот период руководителем Мастерской являлся А.И. Пиотровский.

С 1918 года заведующим культурно-просветительным факультетом Инструкторского института Красной Армии становится Михаил Яковлевич Аппетин (1885-1981), выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета, общественный деятель, участник Всероссийских съездов работников Просвещения в 1918, 1919 и 1921 гг. Ему же было поручено написать сценарий театрализованного представления для Мастерской, повествующего о событиях 9-го января 1905 года.

Следует отметить, что Аппетин в 1918 году поддержал начинания Виноградова в открытии Мастерской, он присутствовал на премьере первой постановки «Свержение самодержавия» в качестве руководителя отдела Агитации и пропаганды Петроградского военного округа. В этом представлении впервые был применен принцип тройной сценической площадки. По бокам Конференц-зала бывшей Николаевской академии Генерального штаба были установлены две сцены – «помост революции» и «помост реакции». Эти площадки условно и попеременно обозначали разные места действия: Зимний Дворец, завод, полицейский участок,

ставку, фронтовой комитет, революционный штаб и др. Между ними был оставлен широкий проход – «дорога манифестации» [10, с. 57], где происходило основное действие – шествие, объединяющее разбросанные по времени и местам действия эпизоды. По обе стороны от прохода располагались зрители, напротив друг друга. Можно сказать, что первый эпизод о девятом января из «Свержения самодержавия» Аппетин перенес на другую сценическую площадку и трансформировал в самостоятельное представление, сохранив при этом найденные в «Свержении самодержавия» постановочные принципы.

В газетной хронике 1920 года сообщалось: «в день пятнадцатой годовщины 9 января 1905 года в Петрограде будет организовано специальное шествие <...> Вечером в районах будут поставлены инсценировки событий 9 января 1905 года» [7]. Начало представления в Железном зале Народного дома в 19.00. В нем примут участие «лучшие силы Петроградского военного округа <...> хор политико-просветительского управления ПВО <...> солисты Малюга, Циковский и др» [1].

Новым в этой постановке, в отличие от «Свержения самодержавия», был показ событий, последовавших за расстрелом мирной демонстрации на Дворцовой площади. Арестованных рабочих предали суду и приговорили к каторжным работам. Сценарий представления сохранился не полностью [3]. В архивном описании сказано, что отсутствует финал (суд, шествие ссыльных на каторгу, революционная концовка). Но также отсутствует центральный эпизод, отражающий непосредственно шествие к царю с петицией и расстрел, однако он во многом повторял эпизод «Девятое января» из «Свержения самодержавия». Среди действующих лиц можно назвать пары героев рабочих (пожилой и молодой), работниц (старуха и молодая женщина), студента, сыщика, депутата, оратора и исторических лиц – Гапона, Николая II. Толпа рабочих и жандармов являлась массовым героем.

Премьера состоялась в Железном зале Народного дома (арх. Г.И. Люцедарский), который предназначался для концертов. Название свое получил из-за чугунного каркаса, его конструкции не были ничем облицованы. «Железный» каркас остался от здания Павильона XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки (арх. А.Н. Померанцев), проходившей в Нижнем Новгороде в 1896 году. Сейчас на этом месте располагается Санкт-Петербургский Планетарий.



Ил. 1. Железный зал Народного дома Императора Николая II.

Сценическое пространство Железного зала представляет собой большой павильон приблизительно 60 метров в длину и 25 метров в ширину. Специально оборудованная сцена в зале отсутствовала, ее функцию выполнял помост, расположенный между центральными металлическими колоннами под фронтальным каркасным балконом. Стульев в зале не было, т.к., по замыслу автора, зрители должны сливаться с актерами. В начале представления массу зрителей разделял широкий проход от импровизированной сцены к главному входу в Железный зал, т.е. публика размещалась в боковых пролетах под металлическими балконами, напротив друг друга.

Герольды возвещают начало представления. Параллельно ставятся возвышения-помосты для выступающих ораторов. На стенах и балконах устанавливаются специальные прожекторы, направленные на одну из центральных площадок в конце Железного зала. В качестве осветительного прибора используется и стационарная люстра, диаметром около 2,5 метров.

Первый эпизод фактически является иллюстрацией образования народной демонстрации и репетицией чтения петиции Царю. Экспозиция построена на диалогах молодого и старого рабочих. Они повествуют, как вчера к ним во время смены в цех явились другие рабочие и призывали их, вместе с путиловцами, отправиться добиваться правды к Императору. Параллельно с их диалогом на сцене происходит заговор сыщиков, которые имеют постоянную связь с жандармерией по телефону. Они отпускают реплики в сторону о том, что скоро всех перестреляют. Однако эта линия сыщиков скоро «забывается» Аппетиним, по сюжету герои-сыщики больше не встречаются (во всяком случае, в имеющихся фрагментах). Но именно с помощью этих персонажей показывается, что параллельно в ответ на акцию рабочих готовится реакция Царя и его окружения.

Актеры-красноармейцы постепенно заполняют сценическое пространство, смешиваясь с реальной массой зрителей (всего 100 участников). С помощью этого приема создается эффект реального собрания рабочих, желающих идти к Царю с петицией. В момент горячих споров рождается текст письма. Аппетин дает слово представителям всех социальных слоев, мужчинам и женщинам, каждый может поучаствовать в составлении коллективного обращения. Важные смысловые моменты подчеркиваются световыми акцентами, чего прежде в виду ограниченных технических возможностей помещения не было в «Свержении самодержавия». Например, во время обращения пожилого рабочего с помоста к массе зрителей, на смену слабому освещению Железного зала возникает общее включение света в аудитории, благодаря которому видны все представители народного собрания – зрители и актеры. Помост в конце аудитории превращается в своеобразную хорошо освещенную народную трибуну, с которой рабочий, студент, оратор, женщина, депутат последовательно выступают перед публикой. В ответ на их реплики зрительный зал отвечает как заготовленными фразами (красноармейцы), так и импровизированными эмоциональными возгласами.

Женщина. Матери и жены! Не отговаривайте ваших мужей и братьев идти за правое дело. Идите вместе с ними. Если на нас нападут или будут стрелять, не кричите, не визжите, явитесь сестрами милосердия. Вот вам перевязи с красным крестом. (*В зале водворяется торжественная тишина*). Обвяжите эту повязку кругом рукава, но только тогда, не раньше, когда в нас начнут стрелять...

Из группы женщин восторженные голоса: «Идем! Идем! Все должны идти. Давайте кресты». Женщины тянутся за крестами. Торжественная минута раздачи крестов. Среди общей тишины, женщины со слезами на глазах берут и целуют кресты [3].

В попытке реконструировать историю Кровавого воскресенья, историк Аплетин прибегает к прямому включению текста документа в сценарий постановки [9]. В уста депутата вложен подлинный текст коллективной петиции и перечень мер, которые народ требовал принять 9 января 1905 года:

Депутат. Государь! Нас здесь больше трех сот тысяч – и все это люди по виду только, по наружности, в действительности же за нами не признают ни одного человеческого права, ни даже права говорить, думать, собираться, обсуждать наши нужды, принимать меры к улучшению нашего положения. Всякого из нас, кто осмелится поднять голос в защиту интересов рабочего класса, бросают в тюрьму, отправляют в ссылку. Карают как за преступление, - за доброе сердце, за отзывчивую душу, - пожалеть забитого, бесправного, измученного человека – значит совершить тяжкое преступление. Государь, разве это согласно с божескими законами, милостью которых ты царствуешь? И разве можно жить при таких законах. Не лучше ли умереть – умереть всем нам, трудящимся людям всей России. Пусть живут и наслаждаются капиталисты и чиновники. Вот, что стоит перед нами, Государь. <...> Пусть каждый будет равен и свободен в праве избрания, а для этого повели, чтобы выборы в учредительное собрание происходили при условии всеобщей, тайной, равной и прямой подачи голосов – это самая главная наша просьба: в ней и на ней зиждется все. Это главный и единственный пластырь для наших больных ран, без которого эти раны вечно будут сочиться и быстро двигать нас к смерти [3].

Исторический текст петиции был разложен на несколько реплик Депутата, которые прерывали возгласы рабочих из толпы, носящие одобрительный характер. Перед зрителями как бы проигрывается будущее выступление перед Императором, которому, как все присутствующие знают, не суждено было состояться. Рабочие не успели обратиться с этим текстом к Царю 9 января 1905 года. От чего еще трагичнее звучат обращения участников собрания, готовящихся к демонстрации:

Пожилой рабочий. Пойдем же твердым, сомкнутым строем, не отступая, не отставая. Без криков и шума. Не слушайте голосов из толпы. Слушайте только нас, которые пойдут в первых рядах. Знамен не надо. Но тех, кто выкинет знамя, не бить, - только знамя отнять. Знамен не надо, а то полиция, по привычке, бросится на них и начнет стрельбу. Листков не подбирайте. Голосов из задних рядов не слушайте. Идите прямо и благоговейно. Мы идем на великое дело и можем гордиться этим. Кто мы? Мы, ничтожные рабочие. Так зовите же всех идти с нами, никого не отталкивайте. Выстраивайтесь плотными рядами [3].

Как и в «Свержении самодержавия», в руках исполнителей появляются церковные хоругви, иконы, портреты Николая II и его жены, растяжка «Солдаты! Не стреляйте в народ». Процессия приобретает следующий порядок: впереди идет Гапон с крестом и со своей свитой, за ним дети и женщины с детьми на руках, мальчик несет зажженный фонарь, завершают этот строй женщины с иконами в руках и старики, несущие портреты. Обнажив головы, в этот строй присоединяются рабочие и зрители. Все медленно начинают двигаться по

направлению к выходу через всю толпу участников по центральному проходу, освещая путь фонарем. Общее исполнение молитвы «Спаси господи». И только одинокий голос в темноте призывает: «Товарищи, не ходите. Будут стрелять...» [3].

Следующая часть сценария отсутствует, но можно предположить, что подобно тому, как была решена сцена расстрела в «Свержении самодержавия», на другом конце зала был установлен помост, символизировавший «Зимний дворец», заполненный гвардейцами и офицерами царского двора. Как отмечает А.И. Пиотровский, «"расстрел" давался пыжами патронов почти в упор в ряды тесно обступивших зрителей» [5, с. 247]. Под крики и стоны раненых, плач сестер милосердия, грохот оружия и световые вспышки разбитая процессия начинала обратное шествие, теперь похоронное с пением «Вы жертвою пали» через «огромный, холодный» неосвященный Железный зал Народного дома Николая II [5, с. 247].

*Темно, пусто, тихо. Быстро проходят двое рабочих.
Голоса их громко раздаются во тьме.*

Первый рабочий. Убийцы! Кровопийцы! Палачи! От японцев бежали, а безоружных боятся.

Второй рабочий. Им это так не пройдет. А что делала интеллигенция?

Первый рабочий. Делала? Говорила? Как же! Депутацию послали к министрам, а с нею не пожелали даже разговаривать. Сидят – да ахают. Даже врачебных отрядов не смогли организовать. Послали нескольких охотников на разведку и только всего. Без оружия. К палачам. Умно [3].

После импровизационных этюдов с переносом раненых и убитых, расстановки «костров» - сложенных ружей, во всем зале водворяется тишина. Слышны только свистки городских, плач женщин и детей. Пьяные жандармы и казаки возвращаются на площадь, напевая различные мотивы. «Городовые, как воры, тихо разговаривая, волокут по земле трупы убитых рабочих, в том числе труп женщины» [3]. Прерывая эту зарисовку, на площадку вбегают рабочие, разыскивающие убитых товарищей, они разгоняют толпу городских, жандармов и казаков. Один из рабочих приказывает товарищам снять шапки и встать на колени перед мучениками. После исполнения похоронного марша (первый и последний куплеты), группа рабочих синхронно оборачивается по направлению к входу (к Зимнему дворцу) и грозит жестами:

Рабочие. Вечная память погибшим. Мы еще придем. Мы отомстим. Рабочие показали, что они умеют умирать. Они не вооружены, но покажут вам, как надо побеждать [3].

На этом рукопись сценария обрывается. По свидетельству Пиотровского, после похоронного шествия следовала импровизационная «буффонная сцена суда» [5, с. 247], на котором карикатурные герои-маски царя, судей, жандармов и сыщиков выносили приговор рабочим, участвовавшим в демонстрации. Приговоренные к каторге рабочие начинали третье – финальное шествие через зал с хоровым пением кандалной песни «Путь сибирский дальний». В финале – революционная речь политического оратора – реального героя представления,

присланного партийным комитетом. Оратор выступал на этом митинге не перед действием, как обычно, а в конце его, «в луче театрального прожектора, стоя на поднятых участниками действия скрещенных винтовках» [5, с. 247].

Несмотря на не вполне восстановленную картину третьего представления Мастерской, можно определить некоторые стилистические и композиционные приемы, которые существенно повлияли на развитие драматургии и образной системы последующих массовых революционных зрелищ.

Организаторы расширили световые возможности спектакля: активно использовалось как полное включение света для прямого общения с публикой, так и затемнение для создания образа наступившей ночи на площади, смуты перед будущей народной революцией. В сцене шествия к Царю единственным световым прибором являлся горящий фонарь в руке ребенка как символ надежды на перемены для будущих поколений и потомков. В сценах обсуждения петиции специально установленные прожекторы высвечивали героев из массы по ходу представления, акцентировали внимание зрителей на говорящих актерах (оратор, депутат, женщина и др.).

После успешного применения пиротехники во втором уличном представлении «Третий Интернационал», часть эффектных решений перенесли в замкнутое пространство («раскладываются и зажигаются костры», «на площади опять пусто, горят оставленные костры» [3]). Эти элементы существенно помогали передать атмосферу исторических событий, даже без присутствия актера на площадке.

Только в этом спектакле шествие становится сознательным режиссерским ходом, способствующим развитию драматического действия. Шествия, в зависимости от сюжета и при соединении выразительных возможностей хора ПВО, приобретают определенный сценический образ и статус самостоятельного элемента драматургии (историческое, поминальное, кандальное).

Как и в предыдущих представлениях «Свержение самодержавия» и «Третий Интернационал», основным постановочным методом являлась импровизация: разрозненные воспоминания красноармейцев приобретали законченную драматическую форму с помощью этюдного метода и упражнений на репетиционной площадке. Импровизационные фрагменты дополнялись хоровыми музыкальными миниатюрами, голосовыми звукоподражательными этюдами, театрализованными военными маневрами (упражнения с оружием, перестрелки, штыковые атаки). Эти воспоминания красноармейцев, сценариста и режиссеров Мастерской преломлялись в угодном Агитпропу ПВО идеологическом свете. Но если в предыдущих постановках основу сюжета составляли воспоминания очевидцев или лозунги народных митингов, то здесь впервые в структуре зафиксированного и дошедшего до нас сценария фигурирует исторический текст петиции. Воспоминания, фантазии и этюды создают лишь театральный контекст для представления главного исторического документа – свидетельства об этом факте народной демонстрации против политики Царя. Действие представления строится вокруг чтения этого текста. Вся первая часть спектакля подготавливает зрителя к этому. Включение документа в структуру сценария массового представления на историческую тему, связанное с профессиональным подходом

историка Аплетина, станет одним из ведущих методов создания сценариев театрализованных представлений, после образования кафедр по этому направлению в 70-е годы в СССР.

Как отмечал историк, преподаватель сценарного мастерства Д.Н. Аль, «документальный театр родился в гуще народных масс, в красноармейских и рабочих клубах. Литературно-музыкальные монтажи, театрализованное прочтение стенограммы, - например, следствия по делу Колчака – стали массовой формой художественной пропаганды. На том, начальном этапе своего развития документальная драматургия не стала фактом жизни профессионального театра. Из профессиональных мастеров сцены один только В.Н. Яхонтов использовал подлинные документы в своих литературно-документальных монтажах» [2, с. 90]. Всплеск интереса к документально зафиксированному факту в театре возникнет в результате глобальных социально-политических катаклизмов начала XX века, потрясших мир. Но уже тогда, в 1920 году перед сценаристом Аплетиним, создающим публицистическое произведение, рассчитанное на широкого зрителя, помимо агитационно-идеологических задач, возникала творческая – монтаж документального и художественного материала. Благодаря этому был создан цельный образ исторического революционного спектакля. Включение подлинного документа в текст сценария и его театрализация позже станут основными методами создания драматургии в деятельности режиссеров театрализованных представлений и праздников.

ЛИТЕРАТУРА

1. 9 января в Петрограде [Текст] // Петроградская правда. – 1920. – № 15. – С. 2.
2. Аль, Д.Н. Основы драматургии : учеб. пособие [Текст] / Д.Н. Аль. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2011. – 280 с.
3. Аплетин, М.Я. «Кровавое Воскресенье». Пьеса. Без конца. 1920 г. [Текст] // РГАЛИ. Ф. 2876. Оп. 1. Ед.хр. 1. 7 л.
4. Виноградов-Мамонт, Н.Г. Красноармейское чудо. Повесть о театрально-драматургической мастерской Красной Армии [Текст] / Н.Г. Виноградов-Мамонт. – Л.: Искусство, 1972. – 130 с.
5. Гвоздев, А.А., Пиотровский, А.И. Рабочий и красноармейский театр [Текст] / А.А. Гвоздев, А.И. Пиотровский // История советского театра: Очерки развития. Гос. акад. искусствознания. – Л.: Ленгилд, 1933. – С. 244-254.
6. Кугель, А.Р. Записка к проекту театра Пролеткульта. Нач 20-ых г. [Текст] // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 686. Оп. 1. Ед.хр.30. Л. 1.
7. Организация «дня 9 января» [Текст] // Петроградская правда. – 1920. – № 9. – С. 2.
8. Парнис, А.Е. Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий» (Сцена «Царь и сын») [Текст] // Литературное наследство. Том 92 : Александр Блок : новые материалы и исследования / АН СССР. Ин-т мировой лит. Им. А.М. Горького; Отв. ред. И.С. Зильбертштейн и Л.М. Розенблюм. – М.: ИМЛИ РАН, 1987. – № 4. – Т. 92. – С. 666 - 683.
9. Петиция рабочих и жителей Петербурга для подачи Николаю II 9 января 1905 г. [Текст] // Государство российское: власть и общество. С древнейших времен до наших дней. Сборник документов. Под ред. Ю.С. Кукушкина. – М.: Изд-во Моск. университета, 1996. – С. 251-254.
10. Пиотровский, А.И. Хроника ленинградских празднеств 1919-1922 гг. [Текст] / А.И. Пиотровский // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. – Л.: Academia, 1926. – С. 54-84.
11. Шимановский, В.В. У истоков [Текст] // Жизнь искусства. – 1927. – № 36. – С. 2-3.