УДК 792
ББК 85.34

Кибардин Артем Александрович
Аспирант сектора театра Российского института истории искусств; магистр режиссуры театрализованных представлений и праздников, преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, факультет искусств, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0614-0226
atmosgroup@yandex.ru
Ключевые слова: театрализованное представление, революционный театр, гвоздевская школа театроведения, методология, революционное искусство, русский авангард.

Кибардин Артем Александрович

Театрализованные представления Петрограда 1919–1920 годов: методы изучения массовых зрелищ

Возникшие в стране после революции 1917 года театрализованные представления с аудиторией в десятки тысяч зрителей были знаковым явлением общественного и художественного быта. Искусство массовых театрализованных представлений вырывалось на улицы и площади, подчиняя исторические архитектурные ансамбли Петрограда художественному замыслу. Над этими постановками работали виднейшие деятели искусства начала XX века. Для анализа театрализованных представлений Петрограда в Государственном институте истории искусств был создан комитет социологического изучения искусств, специалисты которого занимались изучением массовых форм театрального искусства. В статье рассматривается методология исследования массовых зрелищ Гвоздева, анализируются критические и теоретические работы представителей гвоздевской школы, посвященные театрализованным представлениям Петрограда 1919–1920 годов.

Kibardin Artyom A.
PhD student of Theatre Department of Russian Institute of Art History; Master of Directing of theatrical performances and festivals, lecturer on Department of Directing of Theatrical Performances and Festivals, Faculty of Arts, Saint Petersburg State Institute of Culture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0614-0226
atmosgroup@yandex.ru
Key words: theatrical performance, revolutionary theatre, Gvozdev's school of theatre studies, methodology, revolutionary art, Russian avant-guard.

Kibardin Artyom A.

Theatrical Performances in Petrograd of 1919–1920: Mass Performance Research Techniques

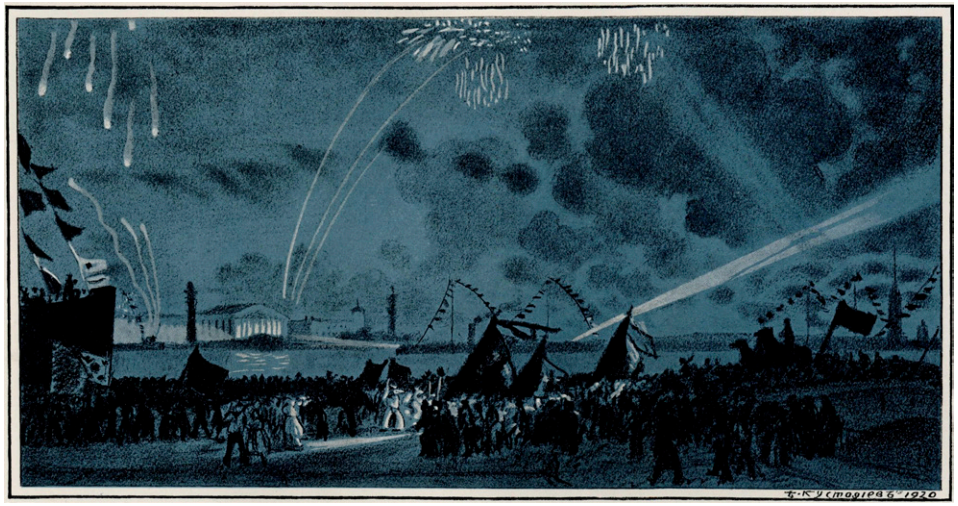
Theatrical performances, which emerged in the country after the Revolution of 1917 with the audience of tens of thousands of spectators, were an emblematic phenomenon of social and artistic way of life. The art of theatrical performances burst on the streets and squares, subjugating Petrograd historical architectural ensembles to the artistic design. The most prominent people of art of early 20th century worked at these performances. To analyze theatrical performances in Petrograd, the Committee of Art's Sociology was established in the Russian Institute of Art History, whose members studied mass forms of theatre arts. This paper considers the Gvozdev's mass performance research methodology, analyzes critical and theoretical works of Gvozdev's school representatives, who concerned theatrical performances in Petrograd of 1919–1920.

Сто лет назад в Петрограде была организована уникальная лаборатория по созданию массового политического зрелища – Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии[1]. Просуществовав один год, с марта 1919 года по март 1920 года, мастерская оказала значительное влияние на развитие формы театрализованного представления. В.Э. Мейерхольд провел в мастерской «ряд блестящих лекций о театре, заново решавших проблему Театра Красной Армии, – и провел практические работы с красноармейцами, резко повлиявшие на стиль постановок» [2, с. 1]. Инсценировки «Свержение самодержавия», «Красный год», «Кровавое воскресенье», «Меч мира» и «Гибель Коммуны» разыгрывались как на специализированных сценических площадках (Оперный театр Народного дома, цирк Чинизелли), так и на открытых площадях и в парках Петрограда, на фронтах Гражданской войны под руководством Н.Н. Бахтина, Н.Г. Виноградова-Мамонта, А.И. Пиотровского, С.Э. Радлова, Н.А. Щербакова и др.

Сформированные в этот период эстетика политического представления, или «театра коллективного героя»[2], драматургические принципы работы над сценарием, специфическое пространственно-декорационное оформление, способы актерской игры и музыкальное решение нашли отражение в последующих всемирно известных петроградских зрелищах 1920 года: «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца». Над постановками работали именитые театральные режиссеры, композиторы, живописцы, поэты, актеры, среди которых: Н.И. Альтман, М.Ф. Андреева, Ю.П. Анненков, Г.И. Варлих, 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. Тёмкин, В.Х. Ходасевич, В.А. Щуко и др. Подчиняя исторические архитектурные ансамбли Петрограда художественному замыслу, искусство массовых театрализованных

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

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



Илл. 1. Б. Кустодиев. Петроград. Открытие конгресса. 1920 г.
19 июля 1920 года – акватория Невы в момент открытия II конгресса III Интернационала и финала театрализованного представления «К мировой Коммуне». Иллюстрация к брошюре «Деятели Второго Конгресса Коммунистического интернационала». Пг.: Издательство Коммунистического интернационала, 1920. С. 119

представлений вырывалось на улицы и площади, являя собой одну из эстетических систем русского театрального авангарда. Это революционное искусство не осталось без внимания историков и критиков театра Петрограда, которые применяли особые методы изучения и записи массовых зрелищ.

В 1920 году в ГИИИ (ныне РИИИ) под руководством А.А. Гвоздева начался процесс формирования метода, вошедшего в историю искусствознания как «ленинградская театроведческая школа». Знаток западноевропейской литературы и театра Средних веков, эпохи Возрождения и Нового времени, театральный критик, крупный ученый объединил вокруг себя группу исследователей на секторе театра института истории искусств. Выработанная методология гвоздевской школы позволяла изучать одновременно как старинный и современный спектакль, так и историю европейского, восточного и отечественного театра. Научные сотрудники института параллельно работали над темами из европейского, российского прошлого

и анализировали живой театральный процесс, охватывая сферы музыкального театра, игровых форм и массовых зрелищ.

В 1922 году в ГИИИ выходит в свет альманах «Зеленая птичка», в котором Гвоздев публикует развернутую рецензию на театроведческую работу Макса Германа, профессора Берлинского университета, основателя театроведения как науки в Германии. «Впервые, – говорит Гвоздев, – мы находим здесь осознание и осуществление особых методов специальной отрасли исторического знания – именно истории театра как такового» [7, с. 226]. Главную ценность нового труда Гвоздев определяет как установление научного метода истории театра, характерной особенностью которого оказывается методология, преподнесенная «не теоретически, в виде отвлеченных рассуждений, а практически, в виде конкретного исследования» [7, с. 227].

Работа Германа посвящена истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса, в частности реконструкции спектакля «О роговом Зигфриде» Ганса Сакса, состоявшегося 14 сентября 1557 года и исполненного немецкими мейстерзингерами. Перед историей театра, по мнению Гвоздева, Герман ставит две задачи: «во-первых, реконструкцию старинных спектаклей во всех деталях их сценического воплощения (сцена, бутафория, декорации, костюмы и актерская игра); а во-вторых, критическое использование иконографического материала (книжной иллюстрации к драмам и театральных гравюр, картин и рисунков)» [7, с. 227]. Согласно этим двум фундаментальным задачам истории театра, в первой части исследования Герман осуществляет научную реконструкцию театра Нюрнбергских мейстерзингеров, а во второй – представляет критический разбор книжных драматических иллюстраций XV–XVI веков как источника историко-театрального знания.

Создавая особый метод исследования театра, Герман тщательно воссоздает параметры зрительного зала и сцены в церкви Св. Марты, затем декорации, реквизит и костюмы. Восстановив сценографический образ спектакля, автор обращается к актерскому искусству как таковому. Герман исходит из определения театра как искусства пространственного. Новый метод исследования должен постепенно воссоздавать пространственную модель спектакля, художественно-декорационное оформление, условия существования актеров и зрителей. Только на последнем этапе исследования, когда полностью возможно представить обстановку и условия осуществления спектакля, Герман реконструирует то, что сложнее всего восстановить, – актерскую игру. Он помещает «живых» актеров в восстановленную модель спектакля, тем самым доводит реконструкцию театрального представления до такой степени, что «при наличии финансовых средств его можно было без опасений действительно представить современной публике» [9, с. 36].

Тот факт, что литературоведческий подход не главенствует в методологии Германа, свидетельствует о ее нацеленности на междисциплинарность, в которой литературоведение (как и история, филология, искусствоведение, этнография, источниковедение) выступает инструментом – методом исследования ученого. Чтобы изучить жест и его функции в спектакле, Герман обращается к живописи, скульптуре, гравюре и другим областям знания изобразительных искусств, охватывая материал не только XVI века, но и предшествующих эпох. Благодаря междисциплинарному подходу Герман смог осветить «те немногие данные, которые касались актерской игры, при помощи собранного им о жесте и движении материала» [7, с. 229], тем самым дав первое научное театроведческое исследование об актерском искусстве Германии от средних веков до Реформации. Оценивая исследовательский подход Германа, Гвоздев прогнозирует положительный успех его применения к реконструкции отечественного театра XVIII или XIX веков: «мы в праве ожидать захватывающих по интересу результатов» [7, с. 229].

В 1923 году Гвоздев публикует сборник статей «Из истории театра и драмы», в котором вновь обращается к работе Германа. Но если Герман не теоретизирует по вопросу методологии истории театра и предлагает вместо слов – «дело, а именно: свою реконструкцию спектакля» [3, с. 11] в Нюрнберге, то Гвоздев в этом вопросе идет дальше. Он считает, что будущим историкам театра, обучающимся в высших исследовательских институтах, помимо усвоения обширного материала изобразительных искусств, необходимо владеть «всем сложным аппаратом историко-филологической критики, особо обостренной и гибкой в связи с специальными театральными задачами» [3, с. 24]. Им нужно изучать эпические, драматические и сценические приемы творчества. Это не только не отрывает

театроведение от истории литературы, но, как отмечает Гвоздев, наоборот, обосновывает «необходимость изучения ее стилистических особенностей» [3, с. 24].

Годом позже в ГИИИ выходит сборник «Задачи и методы изучения искусств», в котором Гвоздев приводит обзор основных научных работ по дисциплине «История театра» с XIX века и начала XX века. В статье автор вновь подчеркивает важность классической филологии, которая раньше других обратила «свое внимание на изучение изобразительной и материальной сторон театра, дала толчок к специализации в области истории европейской сцены» [4, с. 90]. А затем подробно останавливается на работе Германа, пытается систематизировать представленные им методы.

Уникальная точность реконструкции, по мнению Гвоздева, достигается с помощью метода моделирования: «на сценическую площадку, форма и размеры которой сперва берутся гипотетически, исходя из скудных документальных данных, последовательно проецируется содержание каждой сценической ремарки пьесы, иными словами, делается попытка разместить в определенном пространстве основные формы актерского движения, бутафории и декораций» [4, с. 94]. Все доводы и гипотезы подтверждаются, либо опровергаются, исследователь продолжает работу только в случае установления прочной неоспоримой базы. Следует отметить, что, подвергая верификации германовские методы исследования, Гвоздев анализирует критические статьи вокруг сочинения Германа, анализирует работы семинаристов театроведческого института, следит за развитием новой науки не только в Германии.

Вторая часть исследования, по мнению Гвоздева, «еще глубже вводит нас в круг основных методологических проблем истории театра» [4, с. 104]. В центре внимания – метод анализа иконографического материала, с помощью которого можно пополнить сведения о старинном театре. Для Германа важно, насколько точно картина, гравюра, рисунок воспроизводит действительно театральный момент. В своей работе, с помощью метода анализа иконографического материала, Герман должен выявить реально сценический элемент картины, исключив из нее живописные моменты путем сложных комбинаций теоретических методов исследования.

Подводя итог изучению методологии Германа, Гвоздев отмечает, что идеальный путь истории театра – «осуществление реконструкции старинных спектаклей режиссером-филологом, одинаково искушенным как в методах филологической критики, так и в профессиональной практике театра <…> историк театра должен знать основные формы и типы инсценировок» [4, с. 121]. Только сближаясь с практикой театра, с учетом гибких приемов исторической и филологической критики, историк сценического искусства может выйти из стадии дилетантизма.

В созданный Гвоздевым театральный отдел Государственного института истории искусств, с одной стороны, вошли историки и филологи, избравшие для исследования область истории театра различных стран, и с другой стороны, – лица, непосредственно принимающие участие в театральном производстве и научно разрабатывающие вопросы теории театра. Тем самым в отделе были определены основные подходы: исторический и теоретический. В отличие от немецких театроведческих институтов, где работа велась в тесном кругу специалистов по германским языкам и литературе, отдел истории и теории театра ГИИИ объединил работу историков восточных, русского и западноевропейского театра, что дало возможность пользоваться сравнительным методом изучения вопросов прошлого и настоящего. Более того, гвоздевский подход был ориентирован на теорию театральных методов, основанную на подробном понимании театральной ткани, плоти спектакля, его художественной формы. По мнению Н.В. Песочинского, важное различие между германовским и гвоздевским методами было в том, что «Гвоздев и его единомышленники стремились описать язык театра (даже прошлых исторических эпох) на уровне действия, материальными элементами определяемого, но к ним вовсе не сводящегося» [15, с. 82].

В 1926 году в первом выпуске Временника отдела истории и теории театра ГИИИ Гвоздев публикует программную статью «О смене театральных систем». Рассматривая иконографию европейского театра нового времени, автор выделяет два типа сценической площадки – «сцену-коробку», возникшую «в обстановке придворных празднеств аристократического общества Италии эпохи Возрождения» [6, с. 7], и «ярмарочные подмостки», на которых несколько актеров увеселяют толпу зрителей. И в том, и в другом случае перед нами, по

мнению Гвоздева, театр с его характерными элементами – сценой, актерами и зрителями. Однако это театр двух разных систем.

Гвоздев вводит понятие «система театра», под которой понимает «соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии» [6, с. 9]. Систему театра, строящуюся на ярмарочных подмостках, Гвоздев определяет как «театр народный». Рассматривая эволюцию народного театра в сценическом искусстве Западной Европы с XVI по XIX век, Гвоздев только намечает «контуры, детализация которых должна стать предметом специальных работ» [6, с. 11].

Согласно своей методологии, автор на страницах статьи приводит развернутый исторический контекст, основные вехи развития массового театра в парадигме западноевропейского. Он анализирует драматургию, эволюцию сюжетов и профессионализацию актеров. По мнению Гвоздева, «русскому театру, пред которым Октябрьская революция поставила задачи огромной важности, предстоит выстроить новую систему театра для широких народных масс» [6, с. 36]. Именно «четкое понимание исторических судеб театра, – считает Гвоздев, – является при этом необходимой предпосылкой успешного строительства, также как и учет вековой борьбы между системами „придворного“ и „народного“ театров, на смену которым, как их высший синтез, должная явиться новая система театра революционной демократии» [6, с. 36].

Так Гвоздев задает вектор для исследований народного театра, воплощенного в петроградских массовых представлениях 1919–1924 годов. Изучение исторического контекста и сбор документальных свидетельств и источников о спектакле дополнялись конкретными наблюдениями за сценическим действием, что способствовало теоретизации театральных систем и выявлению особенностей актерского действия. Для представителей гвоздевской школы «спектакль – система живых действенных образов, а не материальных составляющих пространства и мизансцены» [15, с. 83]. Выработанный способ описания режиссерской композиции спектакля помогал вскрыть взаимосвязь между различными уровнями театрального действия, выявлять «новые возможности актерского творчества в режиссерском театре <…> Это был редкий пример критики, необходимой

режиссуре. Обе стороны обычной театральной оппозиции были, по существу, заняты разработкой одной области – новым освоением освобожденного поля театральности» [15, с. 101–102].

Как отмечает В.И. Максимов, гвоздевская школа развивалась вместе с новым театром 1920-х годов: «…это не было механической зависимостью. Диалог основывался на том, что в любую эпоху новаторство искусства ставит перед теоретиками задачу обоснования перемен» [13]. Это обоснование стало возможным, поскольку школа имела теоретическую платформу, «с которой открывается широкий обзор эпох и стилей, языков и методов, а главное, природы творчества» [13]. Школа имела и понимание того, что для исследования нужно подбирать новые средства. В 1920-е годы в ГИИИ был создан комитет социологического изучения искусств, специалисты которого занимались непосредственным анализом театрализованных представлений Петрограда – новой зрелищной формы революционного искусства, применяя научный аппарат гвоздевской школы.

Осмыслением массовых форм театра параллельно занимались и в Москве. Например, в 1920 году целый выпуск «Вестника театра» был посвящен вопросам массовых зрелищ [14, с. 3–8]. На страницах издания были представлены: краткая история празднеств Великой Французской революции, идеи Ж-Ж. Руссо, М. Робеспьера, Р. Роллана, Г. Фукса; статья П. Когана «О праздновании первого мая»; работа «О народных празднествах» народного комиссара просвещения А.В. Луначарского; «Множество и личность в действе» Вяч. Иванова; «Массовый театр и искусство» В. Смышляева; «История первого социалистического сценария» Н. Львова; «Примерный сценарий массового празднества в открытом летнем помещении»; «Музыка и революционные торжества» С. Коган; «О смысле и принципах декоративного начала в массовых народных представлениях и зрелищах»; рецензия Е. Кузнецова на постановку «Блокада России» в Петрограде (реж. С.Э. Радлов) и др.

В 1922 году А.И. Пиотровский в работе «Петербургские празднества» отмечает, что в отличие от группы московских теоретиков, «все еще ожидающих появления массовых празднеств», представления в Петрограде «уже были и более того заключили уже известный… фазис своего закономерного развития» [17, с. 151], который может стать объектом исследования для историка театра. Свою работу Пио-

тровский называет «опытом „эортологии“ петербургских празднеств лета 1920 года», науки о празднествах, предметом которой является «описание „ритуала“» [17, с. 152]. Эта статья явилась первой из серии работ отдела истории и теории театра ГИИИ, посвященных театрализованным представлениям Петрограда.

В кратком очерке Пиотровского описаны «Мистерия освобожденного труда»(3), «К мировой Коммуне»(4), «Праздник Интернационала в Красносельских лагерях»(5) и «Взятие Зимнего дворца»(6). Анализ каждого театрализованного представления начинается с реконструкции сценической площадки, сценографии и расположения зрителей. Например, «прозрачный вечер, полукруглый мыс биржевой стрелки, соседние набережные и мосты чернеют народом. Фасад биржи, пространство между колоннами ее, затянут холстом, изображающим крепость. Фанфары» [17, с. 152]. Реконструкция представления «К мировой Коммуне» начинается с отступления о несостоявшемся в полной мере сценографическом оформлении Н. Альтмана: «…эскиз декорации Натана Альтмана так и остался в кармане у автора. А ведь

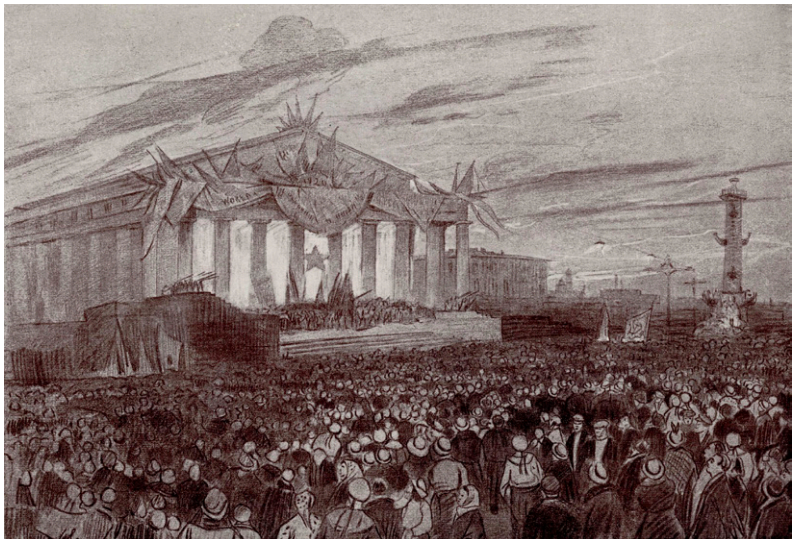
(3) **«Мистерия освобожденного труда» / «Гимн освобождению труда»** – массовое представление, разыгранное у здания Фондовой биржи 1 мая 1920 г. Организатор – Политуправление Петроградского военного округа. Стихи: И.Г. Гришашвили. Режиссеры: Ю.П. Анненков, А.Р. Кугель, С.Д. Масловская. Художники: Ю.П. Анненков, В.А. Щуко, М.В. Добужинский. Музыка: Г.И. Варлих. В представлении участвовало более 2000 актеров.

(4) **«К мировой Коммуне»** – массовое представление, разыгранное у здания Фондовой биржи 19 июля 1920 г. Первоначальные названия: «Борьба двух миров», «Два мира». Организатор – ПТО во главе с М.Ф. Андреевой. Режиссеры: К.А. Марджанов, Н.В. Петров, С.Э. Радлов, В.Н. Соловьев, А.И. Пиотровский. Музыка: Г.И. Варлих. Художник: Н.И. Альтман. Разработка сценария: В.В. Воинов, С.В. Любош, С.Э. Радлов, В.Н. Соловьев. В представлении участвовало не менее 4000 красноармейцев, театральной молодежи и участников рабочих театральных кружков.

(5) «**Праздник Интернационала в Красносельских лагерях»** – театрализованный военный маневр, разыгранный в лесах под Красным Селом 2 августа 1920 г. Сокращенная и дополненная версия «К мировой Коммуне». Организатор: Г.Е. Горбунов. Режиссер: А.И. Пиотровский. Музыка: Н.М. Стрельникова. В представлении было задействовано свыше 2000 красноармейцев.

(6) **«Взятие Зимнего дворца»** – массовое представление на площади Урицкого, состоявшееся 7 ноября 1920 г. Организатор: Д.З. Тёмкин. Главный режиссер: Н.Н. Евреинов. Режиссеры площадок: «белая площадка» – А.Р. Кугель, Н.К. Державин, А.Ф. Кларк, А.Г. Мовшенсон; «красная площадка» – Н.В. Петров, Н.И. Мишеев, Л.С. Вивьен; «силуэтная постановка» – Андреев, Левитский, Гузеев; «атака Зимнего» – Мириманов, Степанов, Глаголев. Музыка: Г.И. Варлих, главный художник: Ю.П. Анненков. В представлении было задействовано более 6000 участников.

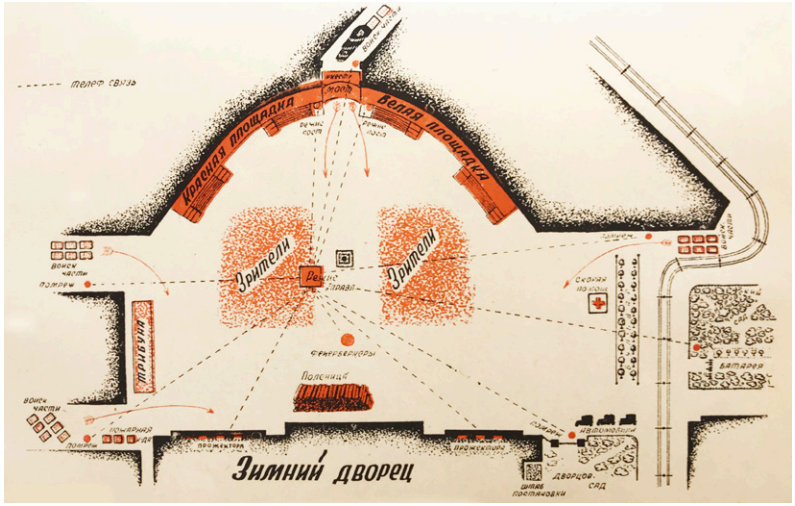
Илл. 2. Н. Альтман. Первоначальный набросок оформления здания Фондовой биржи на площади народных зрелищ в Петрограде к открытию Второго конгресса III Коминтерна. Не осуществлено. 1920 г.
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства



Илл. 3. К. Вещилов. Петроград. Во время представления. 1920 г.
Иллюстрация к брошюре «Деятели Второго Конгресса Коммунистического интернационала». Пг.: Издательство Коммунистического интернационала, 1920. С. 129

художник хотел покрыть черным серый пьедестал биржи, обтянуть красной материей по три крайние из однообразного ряда десяти ее колонн, построить сад из зеленых треугольников и призм в центре, повесить огромную золотую сферу над классическим фронтоном и так, дифференциацией зеленого, черного и пурпурного, создать цветовой коррелат к драматургическому замыслу празднества» [17, с. 155]. Как практик, находившийся внутри постановочной группы, Пиотровский в описаниях празднеств, реконструируя зрелище, пытается дать режиссерский контекст, зафиксировать неизвестные факты с целью создания более широкого описательного полотна – истории первых массовых революционных зрелищ.

Как теоретик Пиотровский применяет для анализа категории «пространства», «времени» и «действия», которые определяют координаты исследовательского текста, позволяя в одном очерке рассмотреть эволюцию режиссерского языка на примере четырех знаковых постановок. Автору удается проанализировать сюжеты театрализованных представлений, их развитие в контексте истории массовых зрелищ. Описывая празднество в честь Второго конгресса III Интернационала – «К мировой Коммуне», Пиотровский стремится проанализировать актерское действие: «в тот же день была сделана попытка перехода от иллюзорного актерского действия к реальному, „настоящему“. В празднества были введены „настоящие“ автомобили и пушки. Войска, проходившие церемониальным маршем, совершали свое „настоящее“ движение, даже в явно иллюзорное шествие народов мира были введены представители „настоящих“ профессиональных союзов, и бутафорские значки чередовались с подлинными эмблемами цехов». Таким образом, в первом исследовании о театрализованных представлениях автор поднимает один из главных вопросов театральной системы массовых зрелищ – о соотношении реального и иллюзорного в представлении, о возможностях сценического времени и мест действия. В одном представлении сценическое время может охватывать тысячелетний исторический период, осуществлять переходы от одного века к другому, из настоящего в прошлое и обратно. Такие переходы возможны и в местах действия, так как в одном представлении, например, изображались революционные события Парижа и Петрограда.



Илл. 4. «Взятие Зимнего дворца». Общая режиссерская экспозиция постановки. *Гвоздев А.А., Пиотровский А.И. Массовые празднества // История советского театра: Очерки развития. Гос. акад. искусствознания. Л.: Ленгихл, 1933. С. 279*

Как практик Пиотровский также исследует конкретные режиссерские приемы и организаторские решения. Рассматривая представление «Взятие Зимнего дворца», исследователь отмечает, что принцип контрапунктного действия «на расчлененной площадке достиг здесь высшего развития. К сожалению, одновременно же он был в корне надорван введением переменного освещения площадок. Пока одна площадка живет, другая погружается во мрак. Гаснет первая, на полукрике, полужесте, – всплывает из темноты вторая. Непрерывность праздничного действия, так счастливо найденная при первом же опыте, была здесь сломана. Не „мистерия“, а мелькания кино-фильма…» [17, с. 160].

Н.Н. Евреинов позже отреагировал на критику Пиотровского. В своих режиссерских разработках он так повествует об этом эпизоде: «Чрезвычайно сложная система освещений двух грандиозных сцен («красной» и «белой» площадок) была блестяще спроектирована инженером Майзелем, без применения софитов (не приемлемых под открытым небом) и без прожекторов, непослушных заданию мгновенного включения и выключения света. Тов. Майзель обошелся

одними лишь тысячесвечными лампами, в мгновенье ока заливавшими светом площадку, где начиналось действие, и с той же скоростью гаснувшими на площадке, где оно прекращалось. Эта мгновенность, вместе с силой „послушного“ света, была для нас очень важна, т.к. мы отлично понимали, что мгновенная концентрация внимания зрителей на действии одной сцены (площадки) могла быть достигнута лишь путем полного и мгновенного выключения света на другой. Спектакль вполне оправдал наш расчет, и можно объяснить лишь недоразумением, что один из критиков не разделил нашу „апперцепционную“ точку зрения, подсказываемую психологией театрального зрителя» [11, с. 9].

Таким образом, в первой театроведческой работе ГИИИ о празднествах Пиотровский выступает и как историк театра, исследующий явление массовых зрелищ в театральном контексте, и как практик театра, пристально рассматривающий режиссерские приемы, формируя исследовательский подход к изучению зрелищ. Комбинация методов историко-филологической критики и знаний профессиональной практики театра в исследованиях позволяла описывать режиссерскую композицию представлений и устанавливать взаимосвязи между различными уровнями сценического текста.

Программной работой гвоздевской школы по изучению театрализованных представлений Петрограда 1919–1924 годов является сборник «Массовые празднества» комитета социологического изучения искусств ГИИИ. Коллективный труд, возникший по инициативе отдела истории и теории театра, изначально осуществлялся его Театральной лабораторией, возглавляемой аспирантом Н. Извековым. Основной целью научных статей, включенных в сборник, явилось «исследование и закрепление изобразительно-зрелищного характера праздника в его прошлом и настоящем» [5, с. 3]. Весь сборник по методам исследования был разбит на три раздела, в которых была соблюдена хронологическая последовательность изучаемого материала.

Первая часть была посвящена вопросам истории массовых празднеств на Западе. Во второй части от лица очевидца и соучастника событий Пиотровский описывает театрализованные представления первых лет после Октябрьской революции, представляет хронологическую таблицу зрелищ с указанием даты, времени, места проведения и повода, к которому празднества были приурочены.

Фрагмент хронологической схемы Ленинградских празднеств, составленный А.И. Пиотровским(7)

Когда	Какой праздник	Что происходило
11.03.1919	Свержение самодержавия	Праздник Свержения самодержавия, организованный Красноармейской Т.Д. мастерской.
07.11.1919	Вторая годовщина Октября	Праздничные спектакли в театрах. «Красный год» в исполнении Красноармейской мастерской.
22.01.1920	Кровавое Воскресение	«Кровавое Воскресение» в Народном Доме. (Красноармейская мастерская).
23.02.1920	Вторая годовщина Красной Армии	«Меч мира» в цирке Чинизелли.
18.03.1920	Парижская Коммуна	«Гибель Коммуны» – красноармейский спектакль в Оперном театре Народного Дома.
01.05.1920	Третья Советская маевка	«Мистерия освобожденного Труда» у Фондовой Биржи.
20.06.1920	Открытие Острова Отдыха	Зрелище «Блокада России» в амфитеатре на Каменном острове.
19.07.1920	Второй конгресс Третьего Интернационала	Зрелище «К мировой Коммуне» у Фондовой Биржи.
08.08.1920	Красносельский праздник	Массовое зрелище в Красносельских лагерях.
07.11.1920	Третья годовщина Октября	«Взятие Зимнего Дворца».

По замечанию Пиотровского, представленная статья является опытом первоначальной хроники, «не претендующей на полноту и равномерное освещение. Это – набросок к „истории“, которую советские празднества конечно заслужили, хотя еще и не дождались» [18, с. 55]. Достижения режиссеров массовых представлений постепенно исчезают из памяти искусствоведов, – утверждает Пиотровский, – они не только никем не учитываются, но и «почти не оставили после себя

(7) Пиотровский А.И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 84.

документальных материалов, за исключением разве газетной хроники и случайных бумаг, сохранившихся в архивах отдельных учреждений и лиц» [18, с. 55].

Описывая постановку «Меч мира»[(8)], в числе создателей которой был сам автор, Пиотровский приводит фрагменты рецензий на театрализованное представление и подводит итог эстетическим исканиям этого периода: военный парад как органическая часть зрелища, инсценировка боя, освещение знамени, символический дождь красных звезд – все эти режиссерские решения нашли отражение в последующих петроградских представлениях. Следует отметить, что сценарий этого представления сохранился полностью, благодаря публикации Пиотровского в брошюре Политико-просветительного управления Петроградского военного округа [16]. Среди действующих лиц зрелища отдельные герои – Народный комиссар как «воплощение революционной энергии масс», Белый генерал как «всякий враг революционного народа» и три волхва. Коллективный герой представлен рабочими, работницами, солдатами русскими и немецкими, красноармейцами, офицерами, королями, министрами и Римским папой. Время действия обозначено драматургом как Революция.

В рецензиях того времени можно обнаружить как похвалу, так и критику представления: «23-го февраля, по случаю годовщины Красной Армии, в цирке Чинизелли состоялось первое представление театрального зрелища тов. Пиотровского „Меч мира“. В этом зрелище ярко переданы все важнейшие этапы октябрьской революции и боевые подвиги Красной Армии и рабочих» [20, с. 3]. В другой заметке: «Общее впечатление яркое, особенно благодаря удачной постановке зрелища, придающей всему характер неожиданности и оригинальности. Зрелище развивается на арене цирка, сцене близ него и сцене во втором ярусе (бывшего помещения оркестра). Но думается, что все же зрелище не совсем удачно: оно обвеяно чуждым пролетариату

(8) «Меч мира» – революционное зрелище в цирке Чинизелли 23 февраля 1920 г. Автор сценария: А.И. Пиотровский, режиссер: С.Э. Радлов. В качестве исполнителей выступили ученики театрально-драматургической мастерской красноармейцев, хор политико-просветительского управления Петроградского военного округа, театральные кружки петроградского гарнизона и духовой оркестр. Всего 150 артистов.

символизмом. К чему, например, 3 библейских волхва, участвующих в зрелище» [19, с. 4].

Далее в статье Пиотровский приводит краткую характеристику остальных театрализованных представлений, фиксируя их сценографию, число актеров, основные выразительные средства, режиссерские приемы, способ проведения репетиций и способ управления организованными группами артистов во время самого празднества. Методологический интерес для изучения празднеств представляет опубликованный фрагмент партитуры массового представления «К мировой Коммуне», в котором автор приводит эпизодное строение сценария, количество актеров, их костюмы, траекторию движения, а также световые и пиротехнические спецэффекты, производившиеся с различных частей города. Пиотровский отмечает организационный размах и значение массовых представлений для современного театра, которые едва ли могут быть оспорены, «они заслуживают детальнейшего изучения» [18, с. 70].

Фрагмент режиссерской партитуры последней части представления «К мировой Коммуне», опубликованный А.И. Пиотровским в сборнике «Массовые празднества» 1926 года

№	ДЕЙСТВИЕ.	Кто и сколько.	Фамилия руководителя.	Костюмы.	Бутафория.	Откуда идут.	Куда.	Какой оркестр.	Что играют.	Световые эффекты.
35.	Появление венгров, бегущих от ужасов реакции.	50 мужчин. 50 женщин. 20 детей.	Черков. Федоров. Зуева.	100 беженских 25 детских	Домашняя утварь Плакат «Венгрия»	Снизу, из-за левого угла Биржи.	На крайний правый парапет.		Фанфары	
36.	Из-за колонн появляется новая волна рабочих. Смятение.	300 рабочих. 100 работниц.	Белявский. Семенова.	300 рабочих блуз.		Снизу из-за правого угла Биржи. Из-за колонн справа и слева.	К центральному помосту.	Центральный оркестр		
37.	В центре появляются вожди. Слова вождей: «К оружию». Толпа отвечает: «К оружию». Загорается красная звезда. Входят красноармейцы. Вожди разбрасывают красные звезды. Красноармейцы поднимают оружие. Присяга. Красноармейцы сходят со ступеней, ружья на перевес.	500 солдат. 15 вождей.	Пахомов. Смирнов.	500 шинелей. 15 кож. курток.	200 красных звезд. 500 винтовок. Плакат «Красная армия защитница трудящихся»	Вожди из середины. Красноармейцы из середины.	Расходятся веерообразно направо и налево вниз.	Фанфары. Хор.	«Смело вперед, Коммунары»	Загорается красная звезда.
38.	Оставшаяся группа рабочих, работниц и детей на лестнице. Тревожные гудки сирен. На парапетах появляются женские фигуры «Победы». На фронтоне лозунг – «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Руки и глаза всех находящихся обращены вперед.	10 фигур «дев Победы» на парапетах.	Справа – Языкова. Слева – Мамаева.	10 аллегорич. костюмов. 10 париков.	10 золотых труб.	Из-за колонн.	5 на правый парапет. 5 на левый парапет.	Боковые оркестры. Сирены на миноносцах.	Гудки сирен. Звуки призыва.	Огненная надпись «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»
39.	На ростральных маяках появляются фигуры «дев Победы». Пауза.	10 дев на рострах.	Справа – Николаева. Слева – Архипова.	10 аллегорич. костюмов. 10 париков.	10 золотых труб.	Из-за правого и левого ростального маяка.	На вершину правой и левой ростры.	Оркестр у ростр.	Звуки призыва.	На рострах сигнальные огни. Факелы.

№	ДЕЙСТВИЕ.	Кто и сколько.	Фамилия руководителя.	Костюмы.	Бутафория.	Откуда идут.	Куда.	Какой оркестр.	Что играют.	Световые эффекты.
40.	Пушечный выстрел с Петропавловской крепости. По площади проезжает броневик с аллегорич. фигурами Победы, сбрасывающими короны и мешки с золотом.	На броневике 15 мужчин. 10 женщин.	Фрейдин.	25 аллегорич. костюмов.	Броневик, короны и мешки с золотом.	Справа из-за угла Биржи.	Проезд через площадь налево.	Центральный оркестр. Пушечный выстрел из крепости	Интернационал	
41.	Парад Красной армии.	Воен. орк., кавал., арт., мор., курс., пех.,	Начальник гарнизона.			С набережной у Бирж. моста	Мимо Биржи по Универ. наб.	Военные орк. Салют с Петр. крепости.		
42.	Дымовая завеса на Неве. Рассеивается. Контуры кораблей. С пристани по боковым проходам мимо ростр появляются представители рабочих всего мира с эмблемами труда и плакатами.	100 представ. Европы. 100 представ. др. стран.	Руководители десятков.	100 мужских, 100 женских национальных костюмов.	Эмблемы труда. (Следует детализированная выписка)	Из левого и правого прохода у ростр.	К лестнице Биржи.	Хоры у ростр.	Интернационал.	Дымовая завеса на Неве.
43.	Заключительная группа всех на фронтоне Биржи. Большая наковальня и молот в центре. Малая наковальня на парапетах.	Все.			Большая наковальни и молот. Две малые наковальни и два небольших молота.	Группа на фронтоне Биржи		Все оркестры. Все хоры.	Интернационал.	
44.	С кораблей на Неве взлетают ракеты. Аэропланы разбрасывают прокламации. Дирижабль выкидывает плакат «Да здравствует III интернационал». Прожектора с ростр и на крепости. Общий фейерверк.		Командир миноносцев. Ком. Петропавловской крепости.		Два аэроплана. Пучки цветных прокламаций. Дирижабль. Плакат.					Огненные надписи: «Царству рабочих и крестьян не будет конца». Прожектора. Фейерверк.[1]

Заключительная часть сборника ГИИИ основывалась на сводке записей праздников Ленинграда с октября 1924 года по октябрь 1925 года,

(9) Пиотровский А.И. Хроника ленинградских празднеств 1919-1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 68–69.

сделанной театральной лабораторией, среди участников которой были: А.Д. Авдеев, А.С. Гущин, А.Д. Диев, Н.П. Извеков, Б.Н. Кильпио, Н.А. Ласточкин, С.Э. Паллерштейн и др. В сборнике поднимались вопросы как эстетики представлений в работах «Внешний быт массового праздника», «Художественное оформление праздника», «Листовка», так и социологии – в статье «Зритель массового праздника».

В 1931 году, благодаря аспирантам Гвоздева, выходит в свет работа «Государственный агитационный театр в Ленинграде» А.С. Булгакова и С.С. Данилова. В одной из глав подробно рассматривается первый этап массовых революционных представлений – деятельность театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Анализу подверглась одна из первых в истории революционного театра инсценировка «Свержение самодержавия»[(10)]. Охарактеризовав социально-политический контекст и условия существования мастерской, авторы обращаются к анализу зрелищной природы представления. Сначала описывают сценическую площадку, которая, по мнению исследователей, была совсем непригодна для театральных представлений. Однако основателю мастерской Н.Г. Виноградову удалось превратить неприспособленное помещение в «необычайный театральный зал». В двух концах были расположены две сцены, соединенные широким проходом. Зрители размещались по обе стороны от прохода лицом друг к другу. Режиссер А.С. Грипич в своих воспоминаниях, отмечая новаторство постановки, говорит о том, что Виноградов впервые поместил сцену среди зрителей в 1919 году: «как потом обнаружилось, на одной сцене шло действие Красных, на другой врагов» [10, с. 2]. Симультанность действия позже нашла свое отражение во «Взятии Зимнего дворца».

(10) «Свержение самодержавия» – инсценировка театрально-драматургической мастерской Красной Армии 16 марта 1919 г. Главный режиссер: Н.Г. Виноградов-Мамонт. Режиссеры отдельных эпизодов: «Арсенал», «Братание волынцев с рабочими», «Баррикады» – В.В. Шимановский; «Арест студента-подпольщика», «Отречение Николая» – Е.Д. Головинская; «9 января», «Восстание на фронте» – Н.А. Лебедев. Представление сыграно более 250 раз. Позже труппа актеров-красноармейцев была разделена, одна часть гастролировала по фронтам Гражданском войны, другая – давала представления в Петрограде. На премьере присутствовали: Ф. Шаляпин, М. Горький, В. Мейерхольд, М. Андреева, М. Юрьев и др.

Далее исследователи описывают пролог к действию – слово организатора Виноградова о том, «что перед зрителем находится красноармейский походный театр, что спектакль должен восприниматься как культурно-просветительское развлечение, организованное как бы после только что законченного боя при естественном отсутствии декораций и какого бы то ни было оформления <…> разыгрывается не пьеса, а воспроизводятся личные воспоминания участников» [1, с. 23]. Нет декораций, но есть два станка. Нет театрального звонка, но есть гильза и штык, удары которых друг от друга дают знать о начале красноармейского революционного представления.

Во второй части анализа авторы обращаются к эпизодному строению представления, фиксируя ключевые сцены в каждом эпизоде: первый эпизод «9 января» – шествие рабочих к царю во главе с Гапоном в 1905 году и их расстрел; второй эпизод «Арест подпольщика», в котором был показан арест двух студентов; третий эпизод «Волынский полк. Братание» – революционное выступление Волынского полка в 1917 году; четвертый эпизод «Арсенал» – события Февральской революции; пятый эпизод «Баррикады» – борьба на баррикадах, в которой перестрелка воспроизводилась с двух площадок одновременно над головами зрителей; шестой эпизод «Восстание на фронте», где революционер произносил перед солдатами речь, после происходил расстрел офицера; седьмой эпизод «Отречение Николая» изображал арест Николая II в ставке. Инсценировка завершалась апофеозом.

Пиотровский ранее отмечает, что метод создания драматургии этой постановки был почти полностью импровизационный[(11)]. По его мнению, эпизодическое строение празднества, скрепленное массовыми шествиями, стало существенным для дальнейшего развития представлений. Важным в этой постановке, по замечанию Пиотровского, является «совершенно условное понимание сценического времени (переброски от 1905 года к 1917 году и дальше, без занавеса и антракта),

(11) Импровизационный характер создания сценария подтверждается и в других источниках: Виноградов-Мамонт Н.Г. Красноармейское чудо. Повесть о театрально-драматургической мастерской Красной Армии // Виноградов-Мамонт Н.Г. Л.: Искусство. 130 с.; Грипич А.Л. Н.Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1–4.

понимание, ставшее возможным благодаря единству проходящего сквозь все действие неменяющегося „хора“» [18, с. 60].

Последней теоретической работой, подводящей итог изучению театрализованных представлений сектора театра ГИИИ, явился раздел «Массовые празднества» в «Истории советского театра» Государственной академии искусствознания 1933 года, который во многом дублирует ранее опубликованные тексты. В нем авторы, Гвоздев и Пиотровский, дают общую характеристику этого периода, указывают на некоторое влияние эстетики празднеств Великой Французской революции на эстетику советских зрелищ, а также на преемственность развития режиссуры массовых постановок: от опытов театрально-драматургической мастерской Красной Армии через масштабные монументальные зрелища периода Гражданской войны к спектаклям ТРАМ, составившим яркую страницу истории советского театра следующего десятилетия [8, с. 269].

Вклад гвоздевской школы в изучение театрализованных представлений неоспорим. Теоретики впервые обратились к вопросу записи и реконструкции театрализованных представлений в контексте истории и теории театра. Учитывая приемы историко-филологической критики, усваивая опыт реконструкции массовых празднеств предшествующих эпох, исследователи создали методологию изучения советских массовых зрелищ, которая заключалась не только в последовательном описании театрализованного представления, но и в особых способах фиксации композиции в режиссерской партитуре. Установление соотношения между формой сценической площадки, составом и расположением зрителей, способами актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии – эта цель явилась основанием, на котором базируется методология изучения массовых зрелищ. То, что называли «содержанием», «идеей», предлагалось обнаруживать не в том, что говорят на сцене персонажи, не в жизненной логике, а – в художественной, в особенностях композиции, театрального языка и формы зрелища.

Среди основных задач, составляющих методологию исследования зрелищ, можно выделить: последовательное описание сценической площадки, сценографического решения и его согласованности с историческим архитектурным ансамблем Петрограда; анализ расположения зрителей по отношению к местам действия и действующим актерам;

эпизодное строение драматургии, где в каждом эпизоде раскрывается ключевое событие, например исторический факт (восстание, битва, братание и др.). В основной части исследований, описав масштабные параметры драматургии и ее реализации под открытым небом, авторы переходят к конкретным режиссерским приемам и решениям, детально рассматривают особенности актерской игры коллективного героя и отдельных действующих лиц. Такой подход позволяет рассматривать явления массовой революционной культуры в искусствоведческом дискурсе, определяя эстетические возможности синтеза различных видов искусств в театрализованном представлении: музыки, хореографии, живописи, приемов пантомимы, буффонады и теневого театра, пиротехнических, водных и световых выразительных средств.

Становление режиссуры и науки о театре в 1920-е годы – единый и неразрывный процесс. Природу сценического искусства осмысляют и практики, и теоретики театра. Объединяясь в творческие лаборатории, ученые и режиссеры занимались разработкой истории, теории и практики театрализованных представлений, устанавливая преемственность массовых зрелищных форм и определяя новаторство петроградских монументальных действ. Сама постановка массовых зрелищ – тоже своего рода постижение театром своей природы, своих возможностей в реализации художественных задач для многотысячной аудитории в декорациях исторического архитектурного ансамбля Петрограда. Эстетически переосмысленное массовое зрелище обретает новый режиссерский инструментарий, художественный стиль, драматургию, которые явили собой одно из масштабных явлений русского авангарда. Сформированная в этот период эстетика петроградских представлений получила впоследствии распространение в советском зрелищном искусстве.

Список литературы:

1 *Булгаков А.С., Данилов С.С.* Госагиттеатр // Государственный агитационный театр в Ленинграде. 1918–1930 гг. М.; Л.: Academia, 1931. С. 22–31.

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

3 *Гвоздев А.А.* Германская наука о театре. К методологии истории театра // Из истории театра и драмы. Петроград: Academia, 1923. 103 с.

4 *Гвоздев А.А.* Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. Петроград: Academia, 1924. 237 с.

5 *Гвоздев А.А.* Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. 207 с.

6 *Гвоздев А.А.* О смене театральных систем // О театре. Временник отдела истории и теории театра. Л.: Academia, 1926. С. 7–36.

7 *Гвоздев А.А.* Театральная гравюра и реконструкция старинного театра // Зеленая птичка: альманах. Петроград: Петрополис, 1922. С. 226–232.

8 *Гвоздев А.А., Пиотровский А.И.* Массовые празднества // История советского театра: Очерки развития. Гос. акад. искусствознания. Л.: Ленгихл, 1933. С. 264–290.

9 *Герман М.* Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса // Пер. с нем.; под ред. И.А. Некрасовой. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. 584 с.

10 *Грипич А.С.* Н.Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия. Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1–4.

11 *Евреинов Н.Н.* «Взятие Зимнего дворца». Воспоминание об инсценировке в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 9.

12 *Кугель А.Р.* Записка к проекту театра Пролеткульта // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

13 *Максимов В.И.* «Ленинградская школа» и современное театроведение [Электронный ресурс] // Театрология. Второе столетие: интернет-проект. URL: https://vk.com/@teatrologia-leningradskaya-shkola-i-sovremennoe-teatrovedenie (дата обращения 08.08.2019).

14 Первое мая. Народные празднества // Вестник театра. 1920. № 62. С. 3–8.

15 *Песочинский Н.В.* Начало театроведения. Гвоздевская школа // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2007. С. 71–107.

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

17 *Пиотровский А.И.* Петербургские празднества // Зеленая птичка: альманах. Петроград: Петрополис, 1922. С. 151–162.

18 *Пиотровский А.И.* Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 54–84.

19 Театр // Красная газета. 1920. № 44. С. 4.

20 Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 382. С. 3.

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

References:

1 Bulgakov A.S., Danilov S.S. *Gosagitteatr. Gosudarstvennyj agitacionnyj teatr v Leningrade. 1918–1930 gg.* [State propaganda theater in Leningrad. 1918–1930]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1931, pp. 22–31. (In Russ.)

2 Vinogradov-Mamont N.G. *Otzyv N.G. Vinogradova-Mamonta o rabote V.E. Mejerhol'da v Teatral'no-dramaturgicheskoj masterskoj Krasnoj Armii* [N.G. Vinogradov-Mammont' review of V.E. Meyerhold's work in the Theatre and Drama Workshop of the Red Army]. RGALI. F. 998. Op. 1. Ed. hr. 3238. L. 1. (In Russ.)

3 Gvozdev A.A. *Germanskaya nauka o teatre. K metodologii istorii teatra. Iz istorii teatra i dramy* [German theatre science]. Petrograd, Academia Publ., 1923. 103 p. (In Russ.)

4 Gvozdev A.A. *Itogi i zadachi nauchnoj istorii teatra. Zadachi i metody izucheniya iskusstv* [Results and tasks of the theatre scientific history]. Petrograd, Academia Publ., 1924. 237 p. (In Russ.)

5 Gvozdev A.A. *Massovye prazdnestva na Zapade. Massovye prazdnestva Sbornik komiteta sociologicheskogo izucheniya iskusstv* [Mass festivals in the West]. Leningrad, Academia Publ., 1926. 207 p. (In Russ.)

6 Gvozdev A.A. O smene teatral'nyh sistem. O teatre. [About change of theatrical systems]. *Vremennik otdela istorii i teorii teatra.* Leningrad, Academia Publ., 1926, pp. 7–36. (In Russ.)

7 Gvozdev A.A. Teatral'naya gravyura i rekonstrukciya starinnogo teatra. [Theatre engraving and reconstruction of the old theatre]. *Zelenaya ptichka: al'manah.* Petrograd, Petropolis Publ., 1922, pp. 226–232. (In Russ.)

8 Gvozdev A.A., Piotrovskij A.I. *Massovye prazdnestva. Istoriya sovetskogo teatra: Ocherki razvitiya.* Gos. akad. iskusstvoznaniya [Mass celebrations. History of Soviet theatre]. Leningrad, Lengihl Publ., 1933, pp. 264–290. (In Russ.)

9 German M. *Issledovaniya po istorii nemeckogo teatra Srednih vekov i Renessansa* [Research on the history of the German theater of the middle ages and the Renaissance]. Transl. from German; ed. I.A. Nekrasova. St. Petersburg, RGISI Publ., 2017. 584 p. (In Russ.)

10 Gripich A.S. N.G. *Vinogradov-Mamont i ego spektakl' "Sverzhenie samoderzhaviya". Vospominaniya* [N.G. Vinogradov-Mammoth and his play "Overthrow of autocracy". Memory lane]. RGALI. F. 2542. Op. 2. Ed. hr. 14. L. 1–4. (In Russ.)

11 Evreinov N.N. *"Vzyatie Zimnego dvorca". Vospominanie ob inscenirovke v oznamenovanie 3-j godovshchiny Oktyabr'skoj revolyucii* ["Storm of the Winter Palace". Recollection of the staging in commemoration of the third anniversary of the October revolution]. RGALI. F. 982. Op. 1. Ed. hr. 31. L. 9. (In Russ.)

12 Kugel' A.R. *Zapiska k proektu teatra Proletkul'ta* [Note to the project of the theatre of proletarian culture]. OR IRLI RAN. F. 686. Op. 1. Ed. hr. 30. L. 1. (In Russ.)

13 Maksimov V.I. "Leningradskaya shkola" i sovremennoe teatrovedenie. *Teatrologiya. Vtoroe stoletie: internet-proekt* ["Leningrad school" and modern theatre studies]. Available at: https://vk.com/@teatrologia-leningradskaya-shkola-i-sovremennoe-teatrovedenie (accessed 08.08.2019). (In Russ.)

14 Pervoe maya. Narodnye prazdnestva [The first of May. Folk festivals]. *Vestnik teatra*, 1920, no. 62, pp. 3–8. (In Russ.)

15 Pesochinskij N.V. Nachalo teatrovedeniya. Gvozdevskaya shkola [Beginning of theater studies. Gvozdev's school]. *Imena. Sobytiya. Shkoly: Stranicy hudozhestvennoj zhizni 1920-h godov* [Names Events. Schools: Pages of the artistic life of the 1920s]. Issue 1. St. Petersburg, RIII Publ., 2007, pp. 71–107. (In Russ.)

16 Piotrovskij A.I. *Mech mira. Prazdnichnoe zrelishche* [Sword of the world. Festive spectacle]. Petrograd, Polit.-prosvet. upr. Petrogr. voen. okr. Publ., 1921. 31 p. (In Russ.)

17 Piotrovskij A.I. Peterburgskie prazdnestva [St. Petersburg festivals]. *Zelenaya ptichka: al'manah.* Petrograd, Petropolis Publ., 1922, pp. 151–162. (In Russ.)

18 Piotrovskij A.I. Hronika leningradskih prazdnestv 1919–1922 gg. [Chronicle of Leningrad festivals 1919–1922]. *Massovye prazdnestva. Sbornik komiteta sociologicheskogo izucheniya iskusstv* [Mass festivities. Collection of the Committee for the Sociological Study of Arts]. Leningrad, Academia Publ., 1926, pp. 54–84. (In Russ.)

19 *Teatr. Krasnaya gazeta* [Theatre. The Red Magazine]. Petrograd, 1920, no. 44, p. 4. (In Russ.)

20 *Hronika. Zhizn' iskusstva* [Chronicle. Life of art]. Petrograd, 1920, no. 382, p. 3. (In Russ.)

21 Shul'pin A.P. Teatral'no-dramaturgicheskaya masterskaya Krasnoj Armii [Theatre and drama workshop of the red Army]. *Lyubitel'skoe hudozhestvennoe tvorchestvo v Rossii XX veka: slovar'* [Amateur art in Russia of the 20th century. Dictionary]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2010, pp. 432–434. (In Russ.)