О. В. ЗАСЛАВСКАЯ

Заславская Ольга Владимировна
кандидат культурологии
директор, Международный центр исследований альтернативной культуры
Hungary, 1026 Budapest, Yulia utca, 7
Сайт: www.alternativeculture.org
E-mail: zaslavsk@gmail.com

Пролетарский театр и Коминтерн: транснациональный контекст создания Международного объединения рабочих театров (1926–1932)

Аннотация. Статья посвящена истории возникновения и раннего этапа деятельности Международного объединения рабочих театров (МОРТ), созданного при Коминтерне (1929–1936), а также роли независимой группы «Пролетарский театр» в установлении контактов с зарубежными рабочими театральными группами, пролетарскими театрами и театральными рабочими союзами. Основное внимание уделяется транснациональным аспектам деятельности данных организаций и их участников.

Ключевые слова: Коминтерн, транснационализм, агитпроп, рабочее театральное движение

Первый выпуск журнала «Красная сцена» был опубликован организацией «Движение рабочего театра» в Великобритании в 1931 г. Небольшая по объему брошюра включала редакционную статью «Рост рабочего театра»; информацию о поездке лондонской театральной труппы «Красные пионеры» с выступлениями по Шотландии; текст песни, посвященной Коммунистическому Интернационалу, и приветствие от Международного объединения рабочих театров из Москвы [Samuel, Thomas 1977][1].

У читателя может возникнуть вопрос, каким образом упомянутые выше организации связаны между собой, не говоря уже о том, насколько актуальной может быть сегодня история левого британского театрального движения. Тем не менее история эта напрямую связана с историей как Советской России, так и других стран, чьи представители работали в Коминтерне, который, физиче-

[1] Этот и другие выпуски бюллетеня хранятся в архиве Бристольского объединенного клуба актеров (URL: http://www2.warwick.ac.uk/services/library/mrc/studying/docs/theatre).

© О. В. ЗАСЛАВСКАЯ

ски находясь в Москве, был организацией «мирового пролетариата и его авангарда» — коммунистических партий. В то же время интерес к этой истории оправдан и в свете растущей популярности политического и документального театра. Однако в данной статье будет рассмотрен только один эпизод, связанный с деятельностью независимой группы «Пролетарский театр» и его участием в создании объединения рабочего театрального движения под эгидой Коминтерна.

Статья посвящена периоду 1926–1932 гг., когда после «разгрома Пролеткульта»[2] возникли различные литературно-художественные союзы и группы, между которыми с разной степенью интенсивности велись дискуссии о путях советской литературы и советской культуры в целом. Этот период интересен тем, что до исторического рубежа 1935–1936 гг., когда, по мнению Л. В. Максименкова, произошел «окончательный переход от интернационал-коммунизма ленинско-троцкистского образца к национал-большевизму сталинского толка» [Максименков 1997: 213], еще оставалось время, но уже полным ходом шла «культурная революция», предвосхищавшая установление полного партийно-государственного контроля над культурой. Как писала Ш. Фицпартик, «культурная революция занимала место где-то между классовой борьбой и игрой в классовую борьбу: молодые пролетарии стреляли не пулями, но словами в бюрократа и колеблющегося интеллигента, однако это были слова, которые несли настоящую угрозу лишиться средств к существованию, потерять работу и не иметь возможности получить ее в дальнейшем» [Fitzpatrick 1974: 36]. Кроме того, в этот период еще интенсивно поддерживались культурные связи с зарубежными странами, а Коминтерн сохранял свою относительную независимость.

Интерес к Коминтерну со стороны исследователей — явление давнее, но после 1990-х годов он был подкреплен реальными возможностями изучения его документального наследия [Studer, Unfried 1997]. Как известно, изменения в политике Коминтерна были связаны с развитием международной обстановки, коммунистического движения в целом и отдельных стран в частности, и особенно Советского Союза, особое положение которого как страны победившего пролетариата не служило предметом особых дискуссий, как и не вызывал вопросов интернационализм Коминтерна. Однако о транснациональном характере Коминтерна стали говорить относительно недавно в связи с развитием концепций транснационализма и транснациональной истории, что предполагает исследование событий и явлений через призму взаимоотношений, которые не ограничиваются территорией одной страны, но, пересекая национальные границы, вовлекают в исторический процесс несколько стран и национальных культур.

[2] В советской историографии преобладала точка зрения, согласно которой после дискуссии вокруг Пролеткульта в начале 1920-х годов (при активном участии Ленина), когда были выявлены его «сепаратизм», «сектанство», «нигилизм» и «ревизионизм», движение прекратило свое существование, о чем и поведала Малая советская энциклопедия в 1939 г. [Карпов 2009]. В действительности Пролеткульт был упразднен только в 1932 г., а его идеи процветали и после официального закрытия. Главный идеолог Пролеткульта Платон Керженцев в 1936 г. был назначен руководителем созданного 6 декабря 1935 г. Комитета по делам искусства [Максименков 1997: 49]. Подробнее о Пролеткульте также см.: [Biggart 1987; Mally 2000].

В основе теории транснационализма лежит подход к миграции как двустороннему или даже многостороннему процессу. Вместо рассмотрения миграции как явления, при котором исход из страны происхождения в принимающую страну с неизбежностью предполагает ассимиляцию, акценты смещаются на продолжающуюся коммуникацию мигрантов со страной происхождения через родственные, экономические и культурные связи. Таким образом, трансграничные отношения оказывают влияние, в большей или меньшей степени, на процессы в обеих странах, а также на самоидентификацию их участников [Iriye; Saunier 2009; Clavin 2005; Vetrovec 2001]. В этой связи Б. Стадер отмечает, что до сих пор «большинство работ о Коминтерне были ограничены национальной парадигмой», что с неизбежностью вело к «методологическому национализму» [Studer 2015: 5]. В то же время Коминтерн представлял собой пример транснационального пространства, который Т. Файст рассматривает как комбинацию различных связей, взаимоотношений, сообществ и их позиций по отношению друг к другу, а также отдельные организации и их совокупность [Faist 2013]. Соответственно, различные группы и организации, так или иначе аффилированные с Коминтерном, выступали как своеобразные коммуникативные узлы (nodes), связанные между собой через знакомых друг с другом людей, часто друзей, из нескольких стран. Таким образом, транснациональный подход предполагает анализ межличностных отношений с точки зрения коммуникативных практик поверх национальных границ, их влияния как на принимающие страны, так и страны происхождения, а также формирования транснациональных групп и сообществ. Для Коминтерна подобные отношения составляли основу повседневной деятельности; большинство служащих работали либо на местном, либо на региональном уровне, меньше — на международном [Адибеков и др. 1997]. Большинство из них были иностранцы, приехавшие в Советскую Россию, захваченные идеей мировой революции [Studer 2015].

Из истории рабочего театрального движения в западных странах

Первые примеры того, что позже стало известно как рабочее театральное движение, появились в связи с деятельностью профсоюзов и социал-демократических партий в Германии, Великобритании и некоторых других странах. Идея политического театра относится еще к началу XX в.; он играл важную роль в раннем социалистическом движении (1880–1914), в агитационных мероприятиях суфражистского движения, а также в антивоенной пропаганде Первой мировой войны (1914–1918) [Samuel, Thomas 1977][3]. В этот период рабочие театральные кружки не были связаны с коммунистическим движением, хотя многие из них внимательно следили за революционными событиями в России. Наиболее известный пример раннего политического театра связан с именем Эрвина Пискатора[4]. Пискатор считал такой театр более

[3] Здесь не имеются в виду различного рода «народные зрелища» или любительские постановки, о которых писал один из идеологов Пролеткульта Платон Керженцев [Керженцев 1923].

[4] Вернувшись в Берлин после окончания войны, Пискатор и Бертольт Брехт знакомятся с дадаистами, в том числе с Георгом Гроссом, Вальтером Мерингом, Рихардом Гюль-

подходящей формой для распространения коммунистических идей, поэтому его «Пролетарский театр» получил название «агитпропа»[5]. Вспоминая ранний период своей театральной деятельности в Берлине, Пискатор писал:

> Я играл по залам Берлина, по ужасным, холодным помещениям, без всяких декораций, а иногда в черных сукнах, либо перед маленькими разрисованными досками. Иногда у нас были и актеры. Пролетарии всегда помогали нам. Социал-демократический полицей-президент Рихтер после первой же постановки отказал нам в разрешении ставить пьесы, но мы продолжали играть нелегально. Это было хорошее время — начало нашего пролетарского театра в Германии [Пискатор 1934: 39].

В начале и середине 1920-х годов подобные группы появились и в других западных странах: Великобритании, Франции, Бельгии, Чехословакии, Японии. Далеко не всегда они позиционировали себя как «агитпроп», однако, как писал Том Томас в письме А. Г. Глебову, они находились в поиске театральных форм, которые бы отвечали их идеям:

> Примерно три года назад вместе с товарищами я создал Трудовую драматическую группу в Хакни (район Лондона). После постановки нескольких пьес наше внимание привлекли Движение Рабочего Театра (Workers' Theatre Movement) ‹…› и идея создания пропагандистских постановок [Томас 1929. Л. 1][6].

Постепенно многие из западных рабочих театральных групп встали на позиции классовой борьбы, установив более тесные связи с коммунистическим движением, а в области театральных форм они предпочитали «агитпроп» и уличный театр выступлениям в помещении. Распространению этих форм способствовала и деятельность Международного объединения рабочих театров (МОРТ)[7].

Международное объединение рабочих театров

Мнения о том, когда и кому именно пришла в голову идея объединения рабочих театральных групп, несколько расходятся. Как указывает Л. Мэлли, в конце 1920-х годов немецкая коммунистическая партия, создав «разветвленную сеть самодеятельных театров», решила установить связи с подобными

зенбеком и др. [Пискатор 1934: 36]. Коммунистические взгляды привели Пискатора после убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург в группу «Спартак», наиболее радикальную группу немецких марксистов [Пискатор 1934; Колязин 1998]. В 1920-е годы он сотрудничал с Межрабпомом (Internationale Arbeiterhilfe), в частности, по сбору средств для помощи советским артистам [Mally 2003a: 238].

[5] Пример театра Пискатора несомненно оказал влияние на развитие немецкого агитпропа. После 1925 г. появилось сразу несколько групп, среди которых наибольшей популярностью пользовались группы «Левая колонна» и «Труппа 31».

[6] Здесь и далее перевод автора статьи, если не указано иначе.

[7] В документах встречается и другое название — Международное рабочее театральное объединение (МРТО).

группами в других странах; с этой целью она обратилась в Межрабпом, чтобы воспользоваться связями и влиянием Коминтерна [Mally 2003b: 241]. В Декларации МОРТ от 1932 г. также отмечалось:

> …в противовес буржуазной культуре, которая по содержанию насквозь националистична, пролетарская культура, искусство, литература ‹…› проникнуты идеями интернационализма. Идеи ищут выхода в организационном сближении рабочих театральных организаций всех стран ‹…›. Стремление германского рабочего театрального союза наладить интернациональную связь с рабочими театрами других стран и сблизиться с рабочими театрами СССР привело к возникновению Международного Рабочего Театрального Объединения [Декларация 1932. Л. 45].

В действительности, история МОРТ началась с недоразумения, а сама идея подобного объединения еще раньше появилась среди участников группы «Пролетарский театр».

Считается, что объединение возникло в 1929 г. по инициативе Профинтерна, с представителями которого встречался немецкий коммунист Артур Кениг (Arthur Koenig) во время своего визита в Москву в июне 1929 г. Тогда же он рассказал об опыте немецкого пролетарского театра [Протокол 1929с. Л. 1][8]. В результате возникли две инициативы — Международный рабочий театр (МРТ) и Международное объединение рабочих театров (МОРТ). Первое совещание, посвященное организации МОРТ, состоялось 7 октября 1929 г., а через 10 дней к работе приступило организационное бюро [Protokoll 1929]. На совещании встал вопрос об инициативе Соколовского, которая, как выяснилось, не имела отношения к Профинтерну[9]. В архиве М. А. Имаса сохранился текст за подписью Н. Сокольского, который дает представление об идеях последнего. Некоторые из них звучат вполне здраво и описывают реальную ситуацию (в частности, отсутствие интереса к культурным событиям за пределами страны, незнание иностранных языков и т. д.), другие отражают крайние идеи пролеткультовцев.

> Советское искусство похоже на способного юнца, захваленного и зазнавшегося. Этот юнец вырос и забывает посетить своих бедных родственников. Из миллионов уст советское искусство слышит хвалебные оды о том, что СССР это Мекка мирового революционного искусства. Часто советское искусство превращается в «священный камень» Мекки, который лежит и ждет поломников [sic!] (их, правда, много). Камень рад поломникам, приветливо их встречает, не против,

[8] Возможно, на решение о создании такой организации повлияла деятельность Межрабпома и непосредственно Вилли Мюнценберга, по инициативе которого прошли гастроли группы «Синие блузы» на Западе [Braskén 2015: 179–180].

[9] В документах МОРТ упоминается газета «Московский комсомолец», где была опубликована некая статья, которая и привлекла внимание работников Коминтерна. Предположительно, Соколовский, который упоминается в протоколе, М. Соколовский (см.: [Пиотровский, Соколовский 1928]) и Н. Сокольский — это один и тот же человек. Протоколов МРТ, к сожалению, не сохранилось.

> чтобы кусок от него вывезли для священной демонстрации на Западе… но самому идти на Запад? Упорно помогать, передавать свой опыт зарубежному пролетариату, быть инициатором распространения революционного искусства на Западе — это еще пока тяжело для него. В Мекку ездят, но чтобы Мекка ездила? Нам не нужно такой Мекки. Нам нужно активное искусство [Международный рабочий театр б. д. Л. 6].

И далее Сокольский пишет, что «мы должны сильным натиском увести рабочие театры от зловонного влияния отживающих школ в искусстве, школ чуждого класса, вовлекая в МРТ лучшую смену пролетарских мастеров»; и молодая смена «должна заложить основы новой школы в искусстве, которая не только будет создаваться на новом философском мировоззрении», но которая «в противовес сегодняшней рябой разноголосице стилей в различных видах искусства» утвердит «стиль социалистического классицизма» [Там же. Л. 7]. В конечном итоге он приходит к выводу, что «мы ничего не знаем о рабочем театре на Западе»; сформулированные им задачи включали оказание помощи, в том числе и материальной, зарубежным театрам, а сам МРТ «будет строить спектакли, которыми он сможет передать опыт Советского театра международным пролетарским театральным организациям, путем поездок по ряду стран Европы и Америки» [Там же. Л. 9–10]. Все это явно расходилось с представлениями работников Коминтерна, и в феврале 1930 г. Соколовскому было предложено немедленно передать дела МРТ в бюро организационного комитета, в который вошли представители ИККИ, РАПП, КИМ, Пролеткульта и Межрабпома. Профинтерн представлял немецкий коммунист Генрих Диамент, МБРЛ — польский писатель Бруно Ясенский[10], а МОРП — венгерский коммунист и писатель Янош Матейка. Таким образом, ситуация была разрешена, идея же международного объединения рабочих театров получила окончательное одобрение.

Однако еще в феврале 1928 г. состоялось заседание комиссии, созданной группой «Пролетарский театр», с целью «использовать Конгресс Коминтерна для ознакомления его членов с современным революционным театром». Предварительно намечалось, помимо регулярной информации в журналах «Инпрекор»[11], «Вести иностранной литературы» и «Бюллетень ВОКС», создать международную инициативную группу, а также «просить т. Иллеша наладить систему информации о революционном театре заграницей» [Протокол 1928а. Л. 9]. Встречу инициативной группы планировалось провести в середине марта с участием представителей Германии (Э. Пискатор, Б. Ласк, А. Курелла, Б. Райх, И. Бехер, К. Витфогель, Э. Толлер, Э. Мюзам, Э. Киш, Г. Вангенгейм и др.), Франции (А. Барбюс, П. Вайан-Кутюрье, Л. Арагон), Венгрии (Б. Иллеш, Ш. Барта, М. Залка и др.), Японии (Акита Удзяку[12]), Латвии (А. Лацис

[10] Бруно Ясенский (Виктор Зисман, 1901–1938) — польский поэт, писатель и драматург. Член компартии Франции, член Коминтерна. В 1928 г. руководил театром польских рабочих-мигрантов в предместье Парижа. Был выслан из Франции после скандала вокруг книги «Я жгу Париж» [Kolesnikoff 1983].

[11] International Press Correspondence (Inprecor или Inprekorr) — название издаваемых Коминтерном международных журналов; выходили на нескольких языках.

[12] А также шесть человек из списка, который Акита составил по просьбе группы [Протокол 1928. Л. 10].

и Лайценс), Америки (У. Синклер, Д. Ривера), Чехословакии (Ф. Вейскопф), Швеции (Люнгдалл), Бельгии (А. Габарю) [Там же. Л. 9–10].

К сожалению, эта инициатива в том виде, как она обсуждалась комиссией, не получила дальнейшего развития, но с большой долей уверенности можно сказать, что она обсуждалась многими заинтересованными лицами и отчасти была «перехвачена» Профинтерном, у которого, несомненно, было больше организационных возможностей.

Стоит отметить, что в этот период в составе МОРТ не было ни одного «освобожденного» члена, все работали на «общественных началах». Соответственно, организаторам приходилось полагаться на те наработки теоретического и практического характера, которые уже имелись у членов МОРТ. Поэтому весьма кстати оказались идеи пролетарского театра и агитпропа, которые к тому времени уже получили распространение и среди зарубежных рабочих театров [Samuel et al. 1985]. В этой связи имеет смысл коротко вернуться в 1918 год — в год издания книги Платона Керженцева «Творческий театр», в котором целая глава была посвящена пролетарскому театру и его строительству[13]. Многие идеи этой книги, как мы увидим дальше, нашли своих читателей и последователей, в том числе среди членов различных теасекций, которые существовали при Наркомпросе, Пролеткульте, Межрабпоме, ВОКС и РАПП, а также в деятельности творческого объединения «Пролетарский театр», представители которого вошли в первый состав МОРТ.

Пролеткульт, ВАПП, РАПП и «Пролетарский театр»

В своей книге П. М. Керженцев подробно описывает пролетарский театр, отмечая, что его «строительство ‹...› должно начаться на местах, в районах, ибо только в этом случае можно будет на первых же порах создать прочную и тесную связь между театром и населением, те родственные узы, которых не знает и не может знать театр буржуазный» [Керженцев 1923: 77]. Обязательным условием рабочего театра было участие «местных рабочих-любителей», при этом участвовать могли все. Профессиональных навыков от актеров не требовалось, так как даже «если любительский рабочий театр и будет на первых порах страдать от недостатка технической выучки исполнителей, зато он будет отличаться молодой свежестью и непосредственностью, смелостью своих исканий, пылкостью своего энтузиазма» [Там же: 78]. Это особенно важно в свете основной задачи пролетарского театра, которая заключается, по его мнению, совсем «не в том, чтобы выработать хороших артистов-профессионалов, которые смогут удачно разыгрывать пьесы социалистического репертуара, а в том, чтобы дать исход творческому художественному инстинкту широких масс» [Там же: 81]. Для создания «нового социалистического театра» нужны не только новые пьесы, но «новый подход к театру, иная система работы», особые подходы к репертуару и исполнению; «одним словом, совсем другое содержание театрального искусства» [Там же: 89]. По его мнению, «теперешний актер-профессионал, этот типичный интеллигент-индивидуалист» не мог понять новый пролетарский театр; это «видно уже по тому пренебрежительному

[13] Книга выдержала пять изданий (последнее в 1923 г.), была переведена на немецкий язык. О карьере Керженцева и ее закате см.: [Максименков 1997].

презрению, с каким всякий актер и вся театральная пресса говорит и пишет о «пролетарской культуре», о пролетарском театре, об актере из рабочего класса» [Там же: 89]. Выявить, насколько театры Пролеткульта руководствовались этими положениями и каких успехов они добились в этом направлении, — задача для другого исследования. Естественно, что многие из положений Керженцева подверглись критике и пересмотру за десятилетие. Тем не менее в системе Пролеткульта на протяжении всего его существования театр, особенно самодеятельный, занимал значительное место[14]. Важность театральной работы признавалась всеми пролеткультовскими конференциями — от Первой петроградской и Первой московской, Первого съезда Пролеткульта (1917–1918) до Первого всероссийского театрального совещания Пролеткульта (1921) и Театрального совещания при ЦК Пролеткульта (1930). Еще в 1918 г. при Центральном Пролеткульте образовался театральный отдел (ТЕО). К 1920 г. театральные студии были созданы при 260 пролеткультах из 300 имевшихся в стране; при этом доступ в театральные студии был открыт для всех желающих[15]. Несмотря на пропагандистские заявления о «свежести непосредственности», уже Первый всероссийский съезд Пролеткульта постановил, что «Пролеткульт должен стать на путь профессионализма, специализации и соответствующим образом поставить практическую работу» [Всероссийский съезд 1920: 75]. Влияние Пролеткульта распространилось и за пределы страны: в 1919 г. по его примеру в Германии была образована Лига пролетарского искусства, которая чуть позже приняла активное участие в организации «Пролетарского театра» в Берлине. В течение нескольких последующих лет пролеткульты были созданы в большинстве крупных немецких городов [Braskén 2015: 177–178].

Даже после дискуссии начала 1920-х годов, когда влияние Пролеткульта на развитие советской культуры значительно уменьшилось, театральные студии продолжали свою деятельность, а гастроли его центральных театров по Сибири способствовали развитию театрального движения в этом регионе [Сотникова 2013][16]. Естественно, что в условиях, когда Пролеткульт находился «в опале»,

[14] Важность театра подтвердил и Сталин в своем выступлении на встрече с писателями у Максима Горького в 1932 г. За этим выступлением стоит обмен письмами между ним и группой «Пролетарский театр». Часто высказывается мнение, что группа написала «донос» на М. А. Булгакова. Однако если внимательно рассмотреть ситуацию, в которой возникла сама инициатива написания такого письма, то окажется, что это была «жалоба» на действия руководства РАПП, вызванная необходимостью защитить группу и лично А. Г. Глебова после критики на пленуме РАПП в 1929 г. Протоколы заседаний свидетельствуют о негативных последствиях дискуссии, развернувшейся на пленуме: это многочисленные заявления о выходе из группы, почти коллективное осуждение Глебова и подведение его к выходу из группы, которая на протяжении нескольких лет последовательно проводила критику Московского художественного театра и его постановок с позиций «пролетарского театра». По мнению членов группы, МХТ был театром мелкобуржуазного «попутничества». Впрочем, выбранный метод защиты не помог группе, но послужил поводом для Сталина выступить еще раз с критикой РАПП, который вскоре был распущен [Максименков 2003].

[15] Система обучения театральному делу в Пролеткульте была многоступенчатой — начиная с рабочих театральных кружков, имевшихся при рабочих клубах, и заканчивая районными театральными студиями или даже центральными театрами Пролеткульта [Пинегина 1984].

[16] В 1920–1924 гг. количество местных пролеткультов уменьшилось с 300 до 77, а в 1927 г. осталось только шесть организаций Пролеткульта [Пинегина 1984: 75–76]. Тогда

о больших успехах говорить сложно, но идеи, как отмечалось выше, нашли своих последователей, которые продолжили дальнейшие попытки «строительства пролетарского театра» в рамках вновь созданных литературных групп, в частности в теасекции ВАПП[17]. Однако в РАПП сложилась не самая благоприятная ситуация для драматургов и ряда театральных деятелей, и в 1927 г. они создали независимую группу «Пролетарский театр»[18]. Указывая на невозможность работы (о чем свидетельствовали, по мнению членов группы, недавние публикации в официальном органе РАПП — журнале «На литературном посту» — и опыт годичной работы в этой организации), было принято решение выйти из РАПП и сосредоточиться на таких задачах, как воссоздание (но под маркой группы) дискуссионного клуба левого театра; проведение дискуссионной работы в нем «по секциям драматургической, режиссерской, актерской, художественной, музыкальной, организационно-хозяйственной, оперы, балета, критики, работы со зрителем, национальной»; активное участие в «научно-исследовательской работе театральной подсекции Комакадемии»[19]; создание совместно с последней театральной библиотеки; а также опытной экспериментальной театральной площадки; издание сборников по вопросам театра [Протокол 1928b]. Далеко не все из намеченного плана удалось реализовать, тем не менее члены группы (для которых это была в принципе дополнительная нагрузка) старались принимать участие в работе секций (или «бригад»), вели занятия; писали пьесы и работали в кружках на предприятиях, к которым были «прикреплены». Кроме того, они были задействованы в других культурных проектах как драматурги, журналисты, театральные критики, писатели и руководители театров[20]. Группа постепенно росла, но стать массовой организацией не смогла, хотя об этом как о ближайшей задаче говорилось довольно часто, особенно в связи с созданием Ассоциации работников пролетарских театров [За АРПТ! 1928. Л. 3]. Ядро группы составляли несколько наиболее активных ее членов, среди которых были драматурги и театральные критики А. Г. Глебов, В. Н. Билль-Белоцерковский, Б. Ф. Райх, Б. А. Вакс, Ф. А. Ваграже Пролеткульт был подчинен ВЦСПС; окончательно закрыт в 1932 г. [Там же: 115–116]. Тем не менее протоколы Центрального комитета Пролеткульта за 1931 г. свидетельствуют о достаточно активной деятельности теасекций региональных пролеткультов. Так, в отчете Свердловского пролеткульта указывалось, что за зимний сезон 1927/1928 г. были поставлены и показаны спектакли: «Любовь Яровая» — 18 раз, «Мандат», «Разлом» «Лево руля» — по 14 раз, «Метелица» — 12 раз, «Ночь под Рождество» — 11 раз, «Дело» — 9 раз [Сведения 1931. Л. 5].

[17] Руководителем теасекции ВАПП был А. Г. Глебов, который на протяжении 1927–1928 гг. пытался в рамках этой организации развивать идеи пролетарского театра.

[18] Претензии РАПП и его наиболее видных представителей (В. М. Киршон, В. В. Ермилов, Л. Л. Авербах) на лидирующее положение на «литературном фронте» создавали трудности и другим драматургам. Поэтому Ассоциация работников пролетарских театров (АРПТ) задумывалась как «широкая общественная организация, вбирающая в себя драматургов, актеров, режиссеров, художников, критиков, музыкантов, организаторов театрального дела и т. д. и органически связанной с пролетарским театральным молодняком всех категорий» [Протокол 1927b. Л. 3].

[19] Коммунистическая академия.

[20] Так, многие участники группы были приглашены для работы в издательском проекте Анри Барбюса «Ле Монд» в качестве авторов-драматургов наряду с пролеткультовцами (С. М. Третьяков, П. Ф. Плетнев, А. И. Пиотровский) [Протокол 1927c. Л. 3–4]

мов, Анна Лацис, Л. А. Субботин, Е. О. Любимов-Ланской[21], Эс-Хабиб Вафа и др.[22] В целом, это была группа хорошо знакомых друг с другом людей, что, однако, не мешало, как показывают документы, возникновению разного рода дискуссий и разногласий в их среде.

Одним из направлений деятельности Пролеткульта было развитие международного пролетарского театра в соответствии с интернациональным характером пролетарской культуры и с установкой на распространение теоретических положений и организационных форм, в том числе и театральных, по всему миру[23]. Соответственно, организаторы и идеологи Пролеткульта и других связанных с ним организаций стремились установить контакты с зарубежными коллегами — как по линии Коминтерна, так и по линии других организаций, включая Межрабпом, ВОКС, ВЦСПС, Профинтерн, МОРП и т. д. Несомненно, расширению связей, в частности Глебова, способствовала его работа в качестве дипломата и участие в теасекции ВОКС, где естественным было обсуждение такого пункта повестки, как «Информация о театральных связях ВОКС за границей». На заседаниях ВОКС рассматривались, к примеру, вопросы о гастролях группы «Синяя блуза» в Германии, о посылке пьес «Рычи, Китай»[24], «Шторм» (в переводе на французский язык), «Пурга» и др. [Протокол 1927а. Л. 5–6]. Речь также шла об обмене гастролями и информацией с театрами Швеции, Финляндии, Швейцарии, Австрии, Испании, Англии, Японии и США. Кроме того, связи с австрийскими, немецкими, французскими и другими рабочими театрами устанавливались во время поездок за границу или по переписке. ВОКС организовывал поездки в СССР с лекциями и постановками многих зарубежных театральных деятелей. Так, 16 ноября 1927 г. состоялась организованная теасекцией ВОКС встреча «Драматическое искусство в СССР и Франции в 1927 г.»[25] А заседание от 23 декабря этого же года было посвящено вопросу о зарубежных театральных связях ВОКС. При этом в обзор включалась информация о гастролях советских театров, постановках в зарубежных театрах советских пьес, о публикациях в зарубежной прессе и т. д. В частности, сообщалось о пребывании в Москве шведского режиссера Р. Вандблата, о его статье в журнале «Советское искусство», а также о его докладах о советском театре в Швеции; обсуждалась информация о приезде в Москву руководителей японского театра Цукиджи и Каору Осанаи, американского драматурга Г. Бибермана, французских драматургов. Рассматривались на заседании и разного рода предложения; так, швейцарское «Общество изучения новой России» предлагало обмен театральными деятелями [Протокол 1927а. Л. 5–6].

[21] В 1925–1940 гг. директор и художественный руководитель Театра им. МГСПС (с 1938 г. — Театр имени Моссовета).

[22] Изучение биографий участников позволяет уточнить некоторые важные моменты культурной политики в рассматриваемый период, а также выяснить и проследить различные транснациональные связи.

[23] Существовало специальное международное бюро Пролеткульта (см.: [Международное Бюро 1920]).

[24] Запрос на эту пьесу также поступил от Копенгагенского рабочего театра Дании. Неизменным успехом пользовалась пьеса «Бронепоезд» Вс. Иванова, о которой запрашивал Пролеткульт немецкого города Кассель [Протокол 1927а].

[25] С докладами выступили директор французского театра «Ар и Аксион» Лара («Драматическая литература и театральные постановки»), архитектор и постановщик того же театра Отан («Литературная собственность, театральный конструктивизм, декорация и костюмы») и т. д. [Приглашение 1927. Л. 1].

Естественно, не все театры, которые входили в сферу деятельности ВОКС, представляли интерес для «строителей пролетарского театра». Тем не менее к моменту создания группы «Пролетарский театр» существовали в большей или меньшей степени тесные связи по крайней мере с 13 странами, где были рабочие театры или агитпроп-группы. Одним из наиболее активных членов группы в этом отношении был Анатолий Глебов. Его дипломатический опыт и знание иностранных языков помогало поддерживать отношения с коллегами из-за рубежа; среди его корреспондентов были Эрвин Пискатор[26], Том Томас, Берта Ласк, Джон Дос-Пассос, Эмье Баши (Emjo Basshe), Осэ Кейси[27] и др. Впрочем, возможности других членов группы имели не меньшее значение. Так, связи с Австрией и Германией поддерживал Б. Райх, известный австрийский режиссер, несколько лет проработавший в театре М. Рейнхардта, друг Бертольда Брехта и Пискатора. В отчете о зарубежных связях группы также отмечаются контакты с театральными группами через Диего Риверу (Мексика), знакомство с Люнгдаллом (Швеция), связи в Индии и Монголии через Вафу и т. д. [Зарубежные связи 1930. Л. 7–8]. Кроме того, члены группы общались с другими коминтерновцами, которые тоже были связаны с театром, среди них Бела Иллеш, Мате Залка, Бруно Ясенский, Фридрих Вольф, Берта Ласк. Этот «символический капитал» позволил членам группы войти в первоначальный состав МОРТ наряду с другими театральными деятелями и иностранными коммунистами.

Культурная дипломатия и театр

После окончания Гражданской войны, в силу политических и экономических причин, советское государство было заинтересовано в культурных обменах между Советской Россией и «капиталистическим окружением» [David-Fox 2012]. Различные культурные организации, возникшие в 1920-е годы и «служившие “ширмой” в условиях отсутствия нормальных дипломатических отношений, стали одним из наиболее эффективных инструментов в истории советской внешней политики» [Fayet 2010: 34]. «Конец блокады»[28] рассматривался советскими властями как возможность распространения влияния и расширения коммунистического движения. Для многих представителей творческой интеллигенции это был период интенсивного обмена культурными идеями и практиками; тогда же сложилась сеть транснациональных связей, образовав своеобразное сообщество: «…эти “авангардисты”, это было тогда что-то вроде секты, члены которой были связаны друг с другом по всему миру

[26] Связи Глебова с театром Пискатора относятся еще к середине 1920-х годов, когда решался вопрос о постановке в Берлине его пьесы «Инга» [Пискатор 1925. Л. 1]. По всей видимости с Пискатором он познакомился через Б. Райха и Анну (Асю) Лацис, которая была в 1922–1924 гг. в Берлине «с целью изучения революционного народного театра» [Лацис б. д. Л. 4].

[27] С Осэ Кейси Глебов познакомился на встрече Московского Пролеткульта с японскими драматическими писателями в 1929 г. См. его переписку: [Кейси 1929].

[28] Именно так называлась редакционная статья появившегося в 1923 г. по инициативе И. Г. Эренбурга и Эль Лисицкого журнала «Вещь». В этом же году в Берлине было создано явно «просоветское» общество «Друзья Новой России», там же выходил журнал «Накануне», действовал Межрабпом [Braskén 2015].

и лично друг друга знали: в России — Кандинский, Эйзенштейн, Гинзбург; во Франции — Ле Корбюзье, Перре, Марсель Брейр; в Германии — Гроппиус, Мис ван дер Роэ, Май, Макс Райнхардт, Эрвин Пискатор, братья Траут, Швиттерс; в Англии — Раймонд Унвин; в США — финн Сааринен; в Голландии — Жак Питер Оуд и многие другие» [Jasperts 1980: 11].

К сожалению, объем данной статьи не позволяет более подробно остановиться на успехах культурной дипломатии Советского государства в начале 1920-х годов, но стоит отметить широкую практику поездок в западные страны советских театральных коллективов[29]. Гастролировали по Европе и самодеятельные театры: так, в 1927 г. коллектив «Синяя блуза» выехал в Германию. Надо отметить, что такая форма самодеятельного театра, как «живая газета», не была чисто советским явлением, ее элементы существовали в представлениях английских и американских коллективов, использовались они и левыми театрами Германии, в том числе и Пискатором. Тем не менее гастроли «Синей блузы» способствовали росту популярности такой формы, и в 1929–1932 гг. с «ответным визитом» СССР посетили немецкие рабочие коллективы «Красный рупор», «Тревога», «Театр молодых актеров»; в организации этих гастролей участвовал МОРТ.

Помимо контактов по линии ВОКС и других официальных советских культурных организаций, существовали связи в рамках независимых организаций, а также личные контакты, в том числе и те, которые поддерживали иностранцы, временно или постоянно проживавшие в Советском Союзе. Как отмечалось выше, визиты из-за рубежа в этот период не были редкостью[30]. В 1920–1930-е годы более ста тысяч иностранцев посетили Советский Союз, среди которых можно выделить несколько категорий. Наибольшую группу составляли посетители с более или менее короткими визитами; во вторую группу входили представители дипломатического корпуса и прочих иностранных организаций, которые находились в стране более длительный период; наконец, представители третьей группы приезжали в Советский Союз с намерением поселиться в стране, чаще всего по политическим причинам [David-Fox 2012][31]. Согласно Конституции 1918 г. им предоставлялись права советского гражданина [Nathans 2011: 170]. Существовали и другие формы коммуникации с зарубежными коллегами, а также с соотечественниками в эмиграции. До определенного периода это был двустороний и достаточно оживленный процесс, в результате которого сложилось своеобразное транснациональное сообщество. В таких условиях и возникла идея объединения рабочих театров под эгидой Коминтерна.

---

[29] Так, в 1921 г. в Швеции, Норвегии и Финляндии прошли гастроли квартета Г. П. Любимова; в 1922–1924 гг. Московский художественный театр показал зрителям Германии, Югославии, Франции и США 561 спектакль; в 1930 г. состоялась семимесячная поездка Камерного театра по Европе и Южной Америке; в 1935 г. группа артистов Большого театра дала 23 концерта в Турции и т. д.

[30] Тем не менее существовали определенные ограничения на получение заграничных паспортов и виз, которые выдавались только по специальному разрешению. Чтобы регулировать поток желающих выехать за рубеж, вводились высокие пошлины и увеличивалось число запрашиваемых документов. [Мэтьюз 1992: 56–57].

[31] Основным работодателем был Коминтерн и его многочисленные организации и отделы. О количестве иностранных работников дают представление личные дела, хранящиеся в архиве Коминтерна в РГАСПИ.

Когда встал вопрос об объединении рабочих театров, естественным образом возник вопрос о имеющихся контактах; вскоре «Пролетарский театр» был приглашен к участию в работе МОРТ. Для группы возможность распространить свое ви́дение пролетарского театра при помощи такой влиятельной организации, как Коминтерн, представляла несомненный интерес. Тем не менее общее собрание 27 сентября 1929 г., приняв решение о том, что «творческое объединение "Пролетарский театр" считает целесообразным в интересах дела делить свою международную работу с МРТ» и обязуется «передать МРТ свои международные связи со следующими странами — Австрия, Англия, Германия, Египет, Индия, Монголия, Северная Америка, Турция, Швеция, Франция, Япония», ставило условие, во-первых, «точной договоренности с МРТ о том, что передаваемые связи не будут использоваться для пропаганды взглядов и направлений, резко противоположных взглядам и направлениям "Пролетарский театр"», а во-вторых, при условии «предоставления "Пролетарскому театру" мест в руководящем органе МРТ» [Протокол 1929b. Л. 1–3]. Также отмечалось, что интернациональную работу группа начала еще до своего официального образования — как работу отдельных членов в порядке личной инициативы. По некоторым странам связи были установлены уже в течение пяти и более лет, и часто они не совпадали с теми, что были установлены по линии Коминтерна (это относилось к связям в Японии, Швеции, Франции и США). Особенностью этих контактов было то, что группа стремилась связаться прежде всего с «пролетарскими», рабочими театрами, которые солидаризировались с коммунистическим движением, избегая контактов с театральными проектами социал-демократов, что соответствовало общей линии Коминтерна в этот период.

Коминтерн и задачи «единого фронта»

Рассматривая деятельность МОРТ, важно учитывать задачи Коминтерна, которые решались им в данный конкретный отрезок времени. Определяющим моментом для его деятельности было положение о «защите Советского Союза». Еще второй конгресс Коминтерна (1920) принял документ, известный как «21 условие вхождения в Коминтерн», закрепивший доминирующую позицию партии большевиков. Пункт 14 оговаривал обязанность компартий оказывать всяческую поддержку Советской республике в ее борьбе против контрреволюции. Третий конгресс (1921) подтвердил, что безусловная поддержка «страны победившего пролетариата» остается основной обязанностью коммунистов всех стран; эту идею последовательно проводил в своей деятельности и МОРТ. Как часть Коминтерна, МОРТ следовал всем изменениям в его политической линии, приспосабливая задачи коммунистического движения к специфике рабочих театральных объединений[32]. Ситуация конца 1920-х годов получила оценку на шестом конгрессе Коминтерна (1928), который отметил наступление «третьего периода» революционного движения: его характерными чертами являлись обострение противоречий капитализма, на-

[32] Так, установка на создание «единого антифашистского фронта» в 1932 г. нашла отражение в смене названия: Международное объединение рабочих театров было переименовано в Международное объединение революционных театров.

растание классовой борьбы и подъем национально-освободительного движения. Тактика этого периода была выражена в формуле «класс против класса». Классовая борьба предполагала наличие врагов как «справа», так и «слева»; ими стали фашизм и социал-демократия. В последнем случае был взят курс на отказ от союза с социал-демократическими партиями. Позиция группы «Пролетарский театр» вполне соответствовала требованиям «третьего периода», и ее участники были достойными кандидатами в состав Президиума и Секретариата МОРТ.

Еще одной организацией, которая имела особое значение для определения стратегии МОРТ, был Отдел агитации и пропаганды (Агитпроп) при ИККИ. Большинство работников Агитпропа были иностранными коммунистами, в том числе его руководители — Бела Кун и Альфред Курелла, которые проявляли интерес к театральным делам. Как отмечал П. Кенез, «у большевиков ‹…› во время революции и в 1920-е годы было жгучее желание убедить своих соотечественников, что новый строй принесет лучший мир социальной справедливости», но при этом они чаще всего не задумывались, «как именно народные массы должны быть мобилизованы; они создавали методы и приемы пропаганды по мере продвижения вперед» [Kenez 1985: ix]. Подобное рассуждение вполне применимо к рассматриваемому примеру, когда низовая инициатива легла в основу достаточно эффективного способа пропаганды после того, как она была апроприирована Коминтерном[33].

Транснациональные связи МОРТ и создание национальных театральных секций

Опираясь на опыт Коминтерна, было решено построить работу по пути создания национальных секций, для которых решения президиума становились практически обязательными. При этом секциями могли стать как уже существующие рабочие театральные объединения, так и вновь создаваемые при участии МОРТ, как это было в случае французской секции. Таким образом, все группы, коллективы, агитпроп труппы объявлялись членами МОРТ, входящими в соответствующие национальные секции; оговаривалось, что «в тех случаях, когда политические условия делают невозможным создание секции, охватывающей все ответвления революционного театра», должны создаваться «Комитеты или Картели или другие аналогичные организации, которые проводят работу и развитие всего революционного театрального движения своей страны по единому плану». Уточнялось также, что «отдельные области революционного театра будут находиться под руководством секций для того, чтобы работа везде проводилась единообразно», что секции, состав которых утверждался секретариатом, «обязаны созывать через определенные проме-

[33] Естественно, инициатива создания международного театрального объединения во многом основывалась на опыте и идеях Пролеткульта, который, однако, вызывал опасения у советского руководства своими претензиями на независимость. Несмотря на то что Пролеткульт отводил пролетариату ведущую роль в строительстве социализма при одновременном преуменьшении роли крестьянства и интеллигенции в соответствии с официальной идеологией, его деятельность также основывалась на принципах «независимости от партии», «критическом переосмыслении культурного опыта прошлого» и распространении по всему миру [Sochor 1988: 140–141].

жутки времени национальные конференции и съезды, срок и порядок для которых следует заранее согласовывать» [Устав 1933. Л. 9–10][34].

В декабре 1929 г. прошел первый пленум МОРТ, на котором присутствовали представители таких организаций, как Немецкий союз рабочих театров (Маргарита Лоде и Артур Пик), Межрабпом (Ф. Миссиано и С. Грюнберг), Теакинопечать (Левицкий), Профинтерн (Г. Диамент) и т. д.; из группы «Пролетарский театр» присутствовали четыре человека, двое их которых также представляли МБПЛ. А. Пик выступил с докладом об опыте работы немецкого театрального союза; сообщение Бруно Ясенского было посвящено вопросам репертуара; в прениях приняли участие большинство из присутствовавших [Протокол 1929а. Л. 25–27].

Работа по организации секций проходила параллельно с другими мероприятиями, первоначальная цель которых заключалась в разъяснении задач и принципов деятельности вновь созданной организации. В Германии и Чехословакии к моменту создания МОРТ существовали достаточно сильные группы агитпропа, которые активно включились в работу. Уже на первых заседаниях МОРТ представители Чехословацкого театрального союза предложили организовать международный день рабочего театра, который был назначен на 15 февраля[35]. Начиная с 1930 г. стали выпускаться периодические издания МОРТ; помимо специально написанных статей в выпуски включались материалы, отправленные в виде отчетов или уже опубликованных статей в преимущественно в зарубежной печати. Так, Т. Томас переслал несколько своих статей, напечатанных в «Дейли Уокер» (Daily Worker), а также отчет о поездке его театральной группы в Шотландию. Часто включались материалы докладов, с которыми выступали представители национальных секций. По мере возникновения новых секций к участию в работе МОРТ присоединялись новые лица. Так, активными участниками стали немецкие коммунисты Маргарита Лоде, Артур Пик, представитель вновь созданного объединения рабочих театров Франции Леон Муссинак; вскоре к ним присоединился Эрвин Пискатор [Mally 2003b][36].

Согласно рекомендациям Президиума МОРТ, театральными союзами проводились съезды и конференции. Одна из таких конференций, на которой встречались участники нескольких европейских театральных коллективов, прошла в Дортмунде; за ней последовали встречи в Кёльне и Бонне. Еще одной формой взаимодействия стало посещение национальных мероприятий коллегами из-за рубежа: например, участие в съезде французской Федерации рабочих театров, а также посещение бельгийскими театральными группами Франции [Тезисы 1931. Л. 25]. И первый и второй международные конгрессы МОРТ (1930, 1931) подтвердили ориентацию на агитационно-пропагандистский театр.

[34] Делопроизводство Коминтерна, с одной стороны, поражает своим бюрократизмом, а с другой — может служить примером особого транснационального документального массива, который, тем не менее, должен использоваться с учетом специфики его образования.

[35] К этому дню приурочивались разные события, в том числе «соревнования» между агитпроптруппами. В Советском Союзе в 1931 г. проведение этого дня было поручено группе «Пролетарский театр», которая наметила ряд мероприятий: выставку, специальные «уголки МОРТ» в фойе театров, публикацию статей в журналах «Клуб» и «Деревенский театр» и т. д. [Протокол 1931. Л. 46–47].

[36] Пискатор приехал в Москву весной 1931 г. и оставался в России вплоть до 1936 г.

Пискатор, принявший участие во втором конгрессе, выступил с идеей создания Международного рабочего театра, основу которого по-прежнему составляли группы агитпропа. В постановлении по его докладу подчеркивалось, что хотя агитпроптруппы не должны стремиться сделать всех участников профессиональными актерами, тем не менее именно они «явятся поставщиками самых квалифицированных кадров для революционного пролетарского театра» [Там же. Л. 35]. «Агитпроп» самими участниками рассматривался как малая театральная форма, которая имела свои преимущества и недостатки. Театральные формы, проблемы репертуара и другие вопросы обсуждались на расширенном пленуме МОРТ, где также было выдвинуто несколько важных предложений, касающихся усиления интернационального характера организации, ее независимости и финансового положения. Все эти вопросы было решено обсудить на очередном международном конгрессе пролетарских театров, подготовка к которому началась уже в конце 1931 г.[37]

«Искусство — это оружие»

В 1929–1931 гг. театр «агитпропа» стал наиболее популярной формой в большинстве западноевропейских стран, а также в США, в частности, в постановках Prolet-Buehne и Лаборатории рабочего театра (Workers' Laboratory Theater) [Cosgrove 1980]. Название одной их них — «Искусство — это оружие» (Art is a Weapon) — может служить лозунгом театрального рабочего движения как вариант или логическое продолжение другого лозунга, выдвинутого представителем Межрабпома С. Грюнбергом на первом Пленуме оргбюро МОРТ, — «Театр на помощь пролетариату в его классовой борьбе». При этом задачами движения была не только пропаганда, но и «выработка форм сближения» различных самодеятельных групп, агитпропов и рабочих театров на основе обмена информацией и опытом, включая репертуар, постановки, декорации и сами театры и театральные группы [Грюнберг б. д. Л. 89–90]. В целом идея «сближения» нашла поддержку среди зарубежных рабочих театров, но процесс консолидации шел медленно, что отмечалось во втором информационном письме МОРТ в ноябре 1932 г. Среди недостатков называлась и недостаточная «интернационализация» состава руководящих органов. Тем не менее важным итогом этого периода стало достижение независимости организации, которая вышла из-под опеки Профинтерна; у нее появились свое помещение и возможности финансирования своей деятельности. Это позволило в последующие годы развернуть более активную транснациональную деятельность, включая проведение Международной олимпиады рабочих театров в мае 1933 г. [Mally 2003b].

[37] В декабре 1931 г. секретариат МОРТ направил анкету с просьбой уточнить ряд вопросов, включая организационный статус, количество рабочих театров или «агитпроп» групп, входящих в федерацию (в случае отсутствия федерации — указать общее количество подобных театров), наличие социал-демократических и инициатив и театров под их руководством. Интерес представляло, какие театральные формы использовались при участии в мероприятиях политического характера (забастовки, выборы); репертуар и издаваемые журналы, а также связи с подобными коллективами и театральными группами в других странах [To All Working Class 1931. Л. 140].

Таким образом, в 1928–1932 гг. рабочий театр стал важным моментом рабочего движения по обе стороны Атлантики, и «британский и американский рабочий театр многое заимствовал у русского и немецкого театров», потому что существовал «настоящий общий рынок пьес, идей и теоретических позиций» [Samuel et. al 1985: 259]. Сама идея этого объединения появилась в результате общения советских и зарубежных драматургов, писателей и других театральных деятелей, и роль «советских бюрократов» не была столь значительна, как это репрезентируется в некоторых исследованиях [Mally 2003b], по крайней мере на начальном этапе. Независимая группа «Пролетарский театр» по своей инициативе и в соответствии с идеями о пролетарской культуре, которые пропагандировались участниками пролеткультовского движения, рассматривала свою деятельность как международную, привлекая в свои ряды зарубежных театральных деятелей, которые помогли установить и расширить международные связи группы. В 1929–1932 гг. группа активно участвовала в работе МОРТ. Многие из предложений, высказанных на собраниях группы, были включены в повестку работы МОРТ, которое к началу 1932 г. смогло объединить под своей эгидой ряд зарубежных рабочих театральных объединений, что, несомненно, способствовало росту движения в целом. Секции рабочего театра или инициативные группы существовали в Германии, Америке, Японии, Китае, Польше, Западной Украине, Финляндии, Латвии, Литве, Чехословакии, Венгрии, Австрии, Болгарии, Англии, Франции, Испании, Швеции, Югославии. Отчасти об успехе рабочего театра свидетельствовали и начавшиеся репрессии в отношении отдельных групп и их участников; некоторые из них были арестованы или вынуждены эмигрировать в Советский Союз. Уже в начале 1930-х годов транснациональное «пролетарско-театральное сообщество» столкнулось с серьезными препятствиями и противодействием со стороны правительственных кругов в большинстве капиталистических стран; репрессии усиливались по мере укрепления фашизма, что, в свою очередь, вызвало изменения в политике Коминтерна. Поэтому в 1932–1936 гг. деятельность МОРТ проходила уже в условиях курса на создание «антифашистского фронта», который знаменовал отказ от «агитпропа» и доминирования концепции «пролетарского театра» в пользу сотрудничества с театральными проектами социал-демократов. В этот период работу МОРТ возглавил Эрвин Пискатор, о деятельности которого и в целом организации вспоминал Б. Райх:

> ...деятельность МОРТ оправдалась. МОРТ являлся готовой организационной формой, которая в новой исторической обстановке могла быть использованной для объединения профессиональных художников всех стран с советскими мастерами в общей борьбе против фашизма. Лучшего кандидата на руководство МОРТом, чем Пискатор, не отыщешь... [Райх б. д. Л. 40].

В последующие годы транснациональная деятельность МОРТ распространилась также на музыку, хоровое искусство и кино, значительно расширив сферу своего влияния.

Архивные источники

Декларация 1932 — Декларация Международного Объединения Революционных Театров (РГАЛИ. Ф. 2663. Оп. 1. Д. 106).

Грюнберг б. д. — *Грюнберг С.* За международное рабочее театральное движение. Без даты (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 1).

За АРПТ! — За АРПТ! Тезисы доклада. 1928 г. (РГАЛИ. Ф. 2503.Оп. 1. Д. 547).

Зарубежные связи 1930 — Зарубежные связи творческого объединения «Пролетарский театр». [Приложение к Протоколу № 8 заседания Президиума МРТО от 16 янв. 1930 г.] (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 3).

Лацис б.д. — Материалы к биографии Анны Лацис. Без даты (РГАЛИ. Ф. 2770. Оп. 2. Д. 109).

Кейси 1929 — Письма Осэ Кейси. 1929 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 89).

Международный рабочий театр б. д. — Международный рабочий театр. Без даты (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 89).

Пискатор 1925 — Письмо А. Глебова Эрвину Пискатору. 1925 г. (РГАЛИ Ф. 2503. Оп. 2. Д. 255).

Приглашение 1927 — Приглашение комиссии ВОКС. 1927 г. (РГАЛИ 2503. Оп. 1. Д. 537).

Протокол 1927a — Протокол № 1 заседания Театральной секции ВОКС от 23 дек. 1927 г. (РГАЛИ 2503. Оп. 1. Д. 537).

Протокол 1927b — Протокол № 1 общего собрания группы «Пролетарский театр». 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 111).

Протокол 1927c — [Протокол заседания комиссии ВОКС по подготовке списка сотрудников и материалов для журнала «Ле Монд» от 27 нояб. 1927 г.] (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 1. Д. 537).

Протокол 1928a — Протокол заседания комиссии при театральной секции ВАПП от 5 февр. 1928 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 1. Д. 537).

Протокол 1928b — Протокол общего собрания группы «Пролетарский театр» (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 111).

Протокол 1929a — Протокол № 1 Пленума Оргкомитета МОРТ от 29 дек. 1929 г. (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 3).

Протокол 1929b — Протокол общего собрания группы «Пролетарский театр» от 27 сент. 1929 г. (РГАЛИ Ф. 2503. Оп. 2. Д. 111).

Протокол 1929c — Протокол совещания об организации Международного Рабочего Театрального объединения от 7 окт. 1929 г. (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 1).

Протокол 1931 — Протокол заседания бюро группы «Пролетарский театр» от 4 янв. 1931 г. (РГАЛИ Ф. 2503. Оп. 2. Д. 111).

Райх б. д. — *Райх Б.* Пискатор в Москве и после Москвы. Без даты (РГАЛИ. Ф. 2770. Оп. 1. Д. 1).

Сведения 1931 — Сведения ЦК Пролеткульта в культуротдел ВЦСПС о работе Свердловского рабочего театра Пролеткульта (РГАЛИ. Ф. 1230. Оп. 1. Д. 63).

Тезисы 1931 — Тезисы и Резолюции расширенного Президиума МРТО от 25 июня — 2 июля 1931 г. (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 5).

Томас 1929 — Письмо Тома Томаса А. Г. Глебову от 2 окт. 1929 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 97).

Устав 1933 — Устав МОРТ. 1933 г. (РГАЛИ Ф. 2503. Оп. 2. Д. 114. Л. 7–13).

To All Working Class 1931 — To All Working Class and Revolutionary Theatrical Organizations [Letter from December 16, 1931] (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 7).

Protokoll 1929 — Protokoll No. 1 Der Sitzung des Orgbüro. 17.X.1929 (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 1).

Сокращения

АРПТ — Ассоциация работников пролетарских театров.

ВАПП — Всероссийская ассоциация пролетарских писателей.

ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей.

ВЦСПС — Всесоюзный центральный совет профсоюзов.

ИККИ — Исполнительный комитет Коммунистического интернационала.

КИМ — Коммунистический интернационал молодежи.

МБПЛ — Международное бюро пролетарской литературы.

МБРЛ — Международное бюро революционной литературы.

Межрабпом — Международная рабочая помощь.

МРТ — Международный рабочий театр.

МРТО — Международное рабочее театральное объединение.

МОРТ — Международное объединение рабочих театров, с 1932 г. — Международное объединение революционных театров.

МОРП — Международное объединение революционных писателей.

РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РГАСПИ — Российский государственный архив социально-политической истории (Москва).

Литература

Адибеков и др. 1997 — *Адибеков Г. М., Шахназарова Е. Н., Ширина К. К.* Организационная структура Коминтерна. 1919–1943. Москва: РОССПЭН, 1997.

Всероссийский съезд 1920 — Всероссийский съезд Пролеткульта // Пролетарская культура. 1920. № 17–19. С. 63–84.

Карпов 2009 — *Карпов А. В.* Русский Пролеткульт: идеология, эстетика, практика. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2009.

Керженцев 1923 — *Керженцев П. М.* Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.

Колязин 1998 — *Колязин В. Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Брехт, Пискатор и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998.

Максименков 1997 — *Максименков Л. В.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997.

Максименков 2003 — *Максименков Л.* Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932–1946). Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и другие // Вопросы литературы. 2003. № 4. Цит. по электрон. версии. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/maksim.html.

Международное Бюро 1920 — Международное Бюро Пролеткульта // Горн. 1920. Кн. 5. С. 89–91.

Мэтьюз 1992 — *Мэтьюз М.* Становление системы привилегий в Советском государстве // Вопросы истории. 1992. № 2–3. С. 45–61.

Пинегина 1984 — *Пинегина Л. А.* Советский рабочий класс и художественная культура. 1917–1932. М.: Изд-во МГУ, 1984.

Пиотровский, Соколовский 1928 — Театр рабочей молодежи: Сб. пьес для комсомольского театра / Под ред. А. Пиотровского, М. Соколовского. М.: Гос. изд-во, 1928.

Пискатор 1934 — *Пискатор Э*. Политический театр. М.: ОГИЗ, 1934.

Сотникова 2013 — *Сотникова Е. В.* Театральное просвещение в Сибири в 1920-е годы: самодеятельное творчество // Интерэкспо ГЕО-Сибирь-2013: IX Междунар. науч. конгресс, 15–26 апреля 2013 г., Новосибирск: Междунар. науч. конф. «Глобальные процессы в региональном измерении: опыт истории и современность»: Сб. материалов / [Отв. за выпуск М. Н. Колоткин и др.]. Новосибирск: СГГА. 2013. Т. 1. С. 130–141.

Cosgrove 1980 — *Cosgrove S.* Prolet Buehne: Agitprop in America // Performance and politics in popular drama: Aspects of popular entertainment in theatre, film and television, 1800–1976 / Ed. by D. Bradby, L. James, B. Sharratt. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980. P. 201–212.

Biggart 1987 — *Biggart J.* Bukharin and the origins of the ‘Proletarian Culture’ debate // Soviet Studies. Vol. 39. No. 2. 1987. P. 229–246.

Braskén 2015 — *Braskén K.* The International Workers’ Relief, Communism, and transnational solidarity: Willi Münzenberg in Weimar Germany. London: Palgrave Macmillan, 2015.

Clavin 2005 — *Clavin P*. Defining Transnationalism // Contemporary European History. Vol. 14. Part 4. 2005. P. 421–439.

David-Fox 2012 — *David-Fox M*. Showcasing the great experiment: Cultural diplomacy and Western visitors to Soviet Union, 1921–1941. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 2012.

Faist 2013 — *Faist T*. Transnationalism // Routledge International Handbook of Migration Studies / Ed. by S. J. Gold, S. J. Nawyn. London; New York: Routledge, 2013. P. 449–459.

Fayet 2010 — *Fayet J.-F.* VOKS: The third dimension of Soviet foreign policy // Searching for a cultural diplomacy / Ed. by J. C. E. Gienow-Hecht, M. C. Donfried. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. P. 33–49.

Fitzpatrick 1974 — *Fitzpatrick Sh.* Cultural Revolution in Russia 1928–32 // Journal of Contemporary History. Vol. 9. No. 1. 1974. P. 33–52.

Iriye, Saunier 2009 — The Palgrave dictionary of transnational history / Ed. by A. Iriye, P.-I. Saunier. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Jasperts 1980 — *Jasperts F*. Die Architektengruppe «May» in Russland. Dusseldorf, 1980. Цит. по: *Меерович М., Хмельницкий Д.* Роль иностранных архитекторов в становлении советской индустриализации // Пространственная экономика. 2005. № 4. С. 131–149.

Kolesnikoff 1983 — *Kolesnikoff N.* Bruno Jasienski: His evolution from Futurism to Socialist Realism. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1983.

Kenez 1985 — *Kenez P.* The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917–1929. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985.

Mally 2000 — *Mally L.* Revolutionary acts: Amateur theatre and the Soviet state, 1917–1938. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2000.

Mally 2003a — *Mally L.* Erwin Piscator and Soviet cultural politics // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge. Bd. 51. H. 2. 2003. P. 236–253.

Mally 2003b — *Mally L.* Exporting Soviet culture: The case of Agitprop Theatre // The Slavic Review. Vol. 62. No. 2. 2003. P. 324–342.

Nathans 2011 — *Nathans B.* Soviet rights-talk in the Post-Stalin era // Human rights in the Twentieth Century / Ed. by S.-L. Hoffmann. Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press, 2011. P. 166–190.

Samuel et al. 1985 — *Samuel R., MacColl E., Cosgrove S.* Theatres of the Left, 1880–1935: Workers’ theatre movements in Britain and America. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985.

Samuel, Thomas 1977 — *Samuel R., Thomas T*. Documents and texts from the Workers’ Theatre Movement (1928–1936) // History Workshop. Vol. 4. No. 1. 1977. P. 102–142.

Sochor 1988 — *Sochor Z. A*. Revolution and culture: The Bogdanov-Lenin controversy. Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1988.

Studer, Unfried 1997 — *Studer B., Unfried B.* At the beginning of history: Visions of the Comintern after the opening of the archives // International Review of Social History. Vol. 42. Part 3. 1997. P. 419–446.

Studer 2015 — *Studer B.* The transnational world of the Cominternians. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.

Vetrovec 2001 — *Vetrovec S.* Transnationalism and identity // Journal of Ethnic and Migration Studies, Vol. 27. No. 4. 2001. P. 573–582.

Proletarian theatre and the Comintern: Transnational context of the International Association of Workers' Theatres (1926–1932)

Zaslavskaya, Olga V.
PhD (Candidate of Science in Cultural Studies)
Director, International Alternative Culture Center
Hungary, 1026 Budapest, Yulia utca, 7
Web-cite: www.alternativeculture.org
E-mail: zaslavsk@gmail.com

Abstract. The article focuses on the early history of the International Association of Workers' Theatre (MORT in Russian, 1929–1936) that was founded under auspice of the Comintern. Based on archival resources, the article highlights the role of the independent group "Proletarian Theatre" in establishing and promoting the ideas of 'agitprop' theatre through its transnational connections. The group's members, the Soviet and foreign dramaturgists, writers and theatrical activists, had various connections abroad and in "home" countries that they used to promote the workers' theatre. This early "grass-root" initiative was based on Proletcult ideas for the international theatre movement and influenced the transnational activities of MORT during its early period (1929–1932), where transnational pertains to the trans-boundary ties and collaboration with foreign theatrical groups and creation of a transnational network of 'agitprop' theatres and beyond. This activity resulted in strengthening the left theatre movement and many of the theatrical groups joined MORT also as part of national theatrical associations. This period paved the way for the policy of the Popular Front, announced by the Comintern in the mid-1930s.

Keywords: Comintern, transnationalism, agitprop, workers' theatre movement

References

Adibekov, G. M., Shakhnazarova, E. N., Shirina, K. K. (1997). *Organizatsionnaia struktura Kominterna. 1919–1943* [The organizational structure of the Comintern. 1919–1943]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).

Biggart, J. (1987). Bukharin and the origins of the 'Proletarian Culture' Debate. *Soviet Studies,* (*39*)2, 229–246.

Braskén, K. (2015). *The International Workers' Relief, communism, and transnational solidarity: Willi Münzenberg in Weimar Germany.* London: Palgrave Macmillan.

Clavin, P. (2005). Defining transnationalism. *Contemporary European History, 14*(4)*:* 421–439.

Cosgrove, S. (1980). Prolet-Buehne: Agit-prop in America. In D. Bradby, L. James, B. Sharratt (Eds.). *Performance and politics in popular drama: Aspects of popular entertainment in theatre, film and television, 1800–1976,* 201–212. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

David-Fox, M. (2012). *Showcasing the great experiment: Cultural diplomacy and Western visitors to Soviet Union, 1921–1941.* Oxford; New York: Oxford Univ. Press.

Faist, T. (2013). Transnationalism. In S. J. Gold, S. J. Nawyn (Eds.). *Routledge International Handbook of Migration Studies*, 449–159. London; New York: Routledge.

Fayet, J.-F. (2010). VOKS: The third dimension of Soviet foreign policy. In J. C. E. Gienow-Hecht, M. C. Donfried (Eds.). *Searching for a cultural diplomacy*, 33–49. New York; Oxford: Berhahn Books.

Fitzpatrick, S. (1974). Cultural Revolution in Russia 1928–32. *Journal of Contemporary History*, *9*(1): 33–52.

Iriye, A., Saunier, P.-I. (Eds.) (2009). *The Palgrave dictionary of transnational history*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Jasperts, F. (1980). Die Architektengruppe "May" in Russland. Dusseldorf. Quoted from Meerovich, M., Khmel'nitskii, D. (2005). Rol' inostrannykh arkhitektorov v stanovlenii sovetskoi industrializatsii [The role of the foreign architectures in the Soviet industrialization]. *Prostranstvennaia ekonomika* [Spatial Economics]*, 2001*(4), 131–149. (In Russian).

Karpov, A. V. (2009). *Russkii Proletkul't: ideologiia, estetika, praktika.* [The Russian Proletcult: Ideology, aesthetics, practice]. St. Petersburg: Izdatel'stvo SpbGUP. (In Russian).

Kenez, P. (1985). *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917–1929*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Kerzhentsev, P. M. (1923). *Tvorcheskii teatr* [Creative theatre]. 5th ed. Moscow; Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russian).

Kolesnikoff, N. (1983). *Bruno Jasienski: His evolution from Futurism to Socialist Realism*. Waterloo: Wilfred Laurier Univ. Press.

Koliazin, V. F. (1998). *Tairov, Meierhol'd i Germaniia. Brekht, Piskator i Rossiia: Ocherki istorii russko-nemetskikh khudozhestvennykh sviazei* [Tairov, Meyerhold and Germany. Brecht, Piscator and Russia: Essays on the history of Russian-German artistic ties]. Moscow: GITIS. (In Russian).

Maksimenkov, L. V. (1997). *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaia kul'turnaia revoliutsiia 1936–1938*. [Muddle instead of music. Stalin's cultural revolution, 1936–1938]. Moscow: Iuridicheskaia kniga. (In Russian).

Maksimenkov, L. (2009). Ocherki nomenklaturnoi istorii sovetskoi literatury (1932—1946). Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov i drugie [Essays on nomenclatural history of the Soviet literature (1932–1946). Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov and others]. *Voprosy literatury* [Problems of literature]*, 2009*(4). Retrieved from http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/maksim.html. (In Russian).

Mally, L. (2000). *Revolutionary acts: Amateur theatre and the Soviet state, 1917–1938*. Ithaca: Cornell Univ. Press.

Mally, L. (2003a). Erwin Piscator and Soviet cultural politics. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge, 51*(2), 236–253.

Mally, L. (2003b). Exporting Soviet culture: The case of Agitprop Theatre. *The Slavic Review, 62*(2), 324–342.

Met'iuz, M. (1992). Stanovlenie systemy privilegii v Sovetskom gosudarstve [Formation of the system of privileges in the Soviet state. Trans. from Matthews, M. (1979). *Privilege in the*

Soviet Union: A study of elite life-styles under Communism. London etc.: G. Allen & Unwin (reduced trans. of a chapter)]. *Voprosy istorii* [Problems of History], *1992*(2–3), 45–61. (In Russian).

Mezhdunarodnoe Biuro Proletkul'ta [International Bureau of Proletcult] (1920). *Gorn* [Horn], *1920*(5), 89–91. (In Russian).

Nathans, B. (2011). Soviet rights-talk in the Post-Stalin era. In S.-L. Hoffmann. (Ed.). *Human rights in the Twentieth Century*, 166–190. Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press.

Pinegina, L. A. (1984). *Sovetskii rabochii klass i khudozhestvennaia kul'tura. 1917–1932* [Soviet working class and art culture. 1917–1932]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. (In Russian).

Piotrovskii, A., Sokolovskii, M. (Eds.) (1928). *Teatr rabochei molodezhi: Sbornik p'es dlia komsomol'skogo teatra* [Workers' Youth Theatre: Collection of plays for Komsomol theatre]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russian).

Piskator, E. (1934). *Politicheskii teatr* [Trans. from Piscator, E. (1929). *Das politische Theater*. Berlin: A. Schultz]. Moscow: OGIZ. (In Russian).

Samuel, R., MacColl, E., Cosgrove, S. (1985). *Theatres of the Left 1880–1935: Workers' theatre movements in Britain and America*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

Samuel, R., Thomas, T. (1977). Documents and texts from the Workers' Theatre Movement (1928–1936). *History Workshop, 4*(1), 102–142.

Sochor, Z. A. (1988). *Revolution and culture: The Bogdanov-Lenin controversy*. Ithaca; London: Cornell Univ. Press.

Sotnikova, E. V. (2013). Teatral'noe prosveshchenie v Sibiri v 1920-e gody: samodeiatel'noe tvorchestvo [Theatrical education in Siberia in the 1920-s: Amateur art]. In M. N. Kolotkin et al. (Eds.). *Interekspo GEO-Sibir'-2013: IX Mezhdunarodnyi nauchnyi kongress, 15–26 aprelia 2013 g., Novosibirsk: Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia "Global'nye protsessy v regional'nom izmerenii: opyt istorii i sovremennost'": Sbornik materialov* [Interekspo GEO-Siberia 2013: IX International Scientific Congress, 2013, April 15–26, Novosibirsk: International Conference "Global processes in regional dimension: Historical experience and modernity"] (Vol. 1), 130–141. Novosibirsk: SGGA. (In Russian).

Studer, B. (2015). *The transnational world of the Cominternians.* Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Studer, B., Unfried, B. (1997). At the beginning of history: Visions of the Comintern after the opening of the archives. *International Review of Social History, 42*(3), 419–446.

Vetrovec, S. (2001). Transnationalism and identity. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, *27*(4): 573–582.

Vserossiiskii s"ezd Proletkul'ta [All-Russian Congress of Proletcult] (1920). *Proletarskaia kul'tura* [Proletarian Culture]*, 1920*(17–19), 63–84. (In Russian).

To cite this article:

Zaslavskaya, O. V. (2017). Proletarskii teatr i Komintern: transnatsional'nye aspekty sozdaniia Mezhdunarodnogo ob"edineniia rabochikh teatrov [Proletarian theatre and the Comintern: Transnational components of the International Association of Workers' Theatres (1926–1932)]. *Shagi / Steps, 3*(3), 45–67. (In Russian).

Received June 5, 2017