

УДК 930.1

Андрей Васильевич Маньков

В БОРЬБЕ ЗА КОММУНУ, ИЛИ ВЗОРВАВШАЯСЯ БОМБА:

К вопросу о создании первой советской оперы (на материалах петроградских академических театров)

Монархическая Россия всегда гордилась своими императорскими театрами*. Эти немногочисленные, но высокопрофессиональные творческие коллективы Российской империи долгие годы являлись всемирно известными театральными площадками, на сценах которых создавались шедевры мирового уровня. Во многом благодаря им во второй половине XIX в. — начале XX в. Санкт-Петербург и Москва считались центрами европейской театральной культуры. В то же время положение бывших императорских театров накануне Великой Октябрьской революции было, несомненно, непростым в связи с ликвидацией монархии и продолжавшейся Первой мировой войной¹. Некоторые специалисты даже писали об их идеологическом и материальном развале².

После революции 1917 г. на передний план властью был выдвинут

вопрос формирования искусства, свободного от буржуазной идеологии и морали, и создание нового по идейному содержанию репертуара и форме театрального сообщества.

25 апреля 1925 г. советский композитор и музыкальный деятель Б. В. Асафьев в ленинградской «Вечерней Красной газете» сообщил, что первой советской оперой на современный сюжет являлась «За Красный Петроград»³. В целом этот спектакль оказался не очень удачным и не задержался в репертуаре театров. История его создания хорошо описана в работе В. М. Богданова-Березовского «Советская опера» и труде советского музыковеда А. А. Гозенпуда «Русский оперный театр (1917 — 1941)», в которых авторы рассмотрели создание и других опер второй половины 1920-х гг.⁴ В то же время среди диссертационных ис-

следований определенный интерес представляет работа И. Л. Пивоваровой, в которой она упомянула о практике переработки опер на «новый лад» в 1920-е гг.⁵ Что это была за практика? Сведения о работах композиторов в жанре переработки в начале 1920-х гг. довольно лапидарны. В связи с этим автор в данной статье акцентирует внимание на процессе создания первой советской оперы, соответствовавшей новой идеологии и духу времени. В условиях идейного конфликта, наблюдающегося в обществе, в свете различных мнений о путях дальнейшего развития театра данная тема представляется актуальной и в настоящее время.

Перемены в театральной жизни Петрограда после революции начались с организационных мероприятий. В начале 1918 г. был создан Театральный совет — первый коллегиальный орган, возглавивший театральное дело⁶. В 1920 г. власть пересмотрела статус быв-

* Театры, с 1756 г. по 1917 г. существовавшие за казенный счет.

ших императорских театров (они были национализированы правительством летом 1918 г. и вошли в систему государственных учреждений. — А. М.), сделав их академическими театрами*. Например, знаменитый петроградский Маринский театр был переименован в Академический театр оперы и балета 2 января 1920 г.⁷

После окончания Гражданской войны** в Петрограде имелось значительное количество театров, однако академическими (в прессе их называли ак-театрами. — А. М.) из них были всего три. В то же время в бывшей столице империи плодотворно работали несколько государственных и много больших и малых частных театров⁸. При этом существовал Художественно-музыкальный совет ак-театров, в который входили полтора десятка видных петроградских деятелей культуры: А. К. Глазунов, И. В. Экскузович, Б. В. Асафьев, Э. А. Купер, М. П. Кристи и другие⁹.

Одним из показателей социально-политической зрелости театрального коллектива в ранний советский период было наличие в его репертуаре спектаклей на революционную тематику, которые можно было демонстрировать в дни советских праздников. Обратимся к афишам 1923 г. В один из главных пролетарских праздников страны — Первой — Академический театр оперы и балета, например, предложил зрителям «Кармен» Ж. Бизе, академический Малый оперный театр (бывший Михайловский) — «Дядюшкин сон» по повести Ф. М. Достоевского, написанной в 1859 г., а Академический театр драмы (бывший Александринский) два дня подряд показывал социально-политическую драму немецкого драматурга



Дирижер и художественный руководитель Малого театра Самуил Самосуд
(URL: <https://mikhailovsky.ru>)

Г. Гауптмана «Ткачи», созданную в 1892 г.¹⁰ Как видно, в этом списке не было современных на тот период постановок. Это объясняется тем, что в начале 1920-х гг. на подмостках музыкальных театров Москвы, Петрограда, Свердловска, Перми и других городов страны по-прежнему ставились произведения как русских композиторов царского времени — П. И. Чайковского и А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского, А. К. Глазунова и А. С. Арен-

ского, так и знаменитых зарубежных мастеров прошлого — Д. Верди и Р. Вагнера, А. Адана и И. Штрауса. Содержание их произведений, в частности оперы, конечно же, не имело ничего общего с потенциальными целями и задачами искусства новой исторической эпохи. Однако в петроградском еженедельнике «Жизнь искусства» отмечалось, что, несмотря на трудности, «театральная жизнь кипит ключом»¹¹. Правда, при подведении итогов работы театров за 1922 г. подчеркивалось, что новых достижений за год было немного¹². Более того, многие театры с введением платности и принципа самокупаемости сдали идейные позиции и подчинились явному базарному спросу. Это состояние было вполне справедливо названо «прежним мертвенным застоєм»¹³.

После Гражданской войны основной проблемой академических театров стала низкая посещаемость оперных и балетных спектаклей. Особенно не жаловали элитные виды музыкального искусства петроградские рабочие. В связи с этим нельзя забывать, что с марта 1921 г. в Советской России начался переход к новой экономической политике. По нашему мнению, парадоксально, но при этом советское искусство не стало ис-

Малый оперный театр. Петроград. 1920-е гг.
(URL: <https://mikhailovsky.ru/media/photo/history/>)



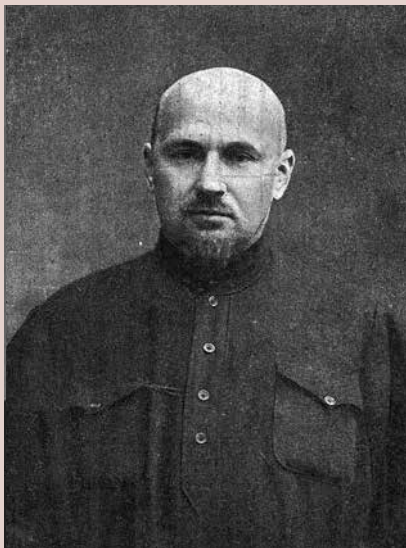
* Почетное звание «Академический театр» было введено в Советской России в 1920 г.

** Датой окончания Гражданской войны в России мы считаем 15 ноября 1922 г., когда Дальневосточная республика вошла в состав РСФСР.

ключением из общих правил. Так, государство отменило все введенные им дотации и субсидии для театров, которые очень быстро оказались в крайне тяжелом материальном положении в связи с большим количеством сборов и налогов, тяжелым бременем ложившихся на все коллективы, кроме государственных объектов, пользовавшихся бюджетом. Такое положение дел с финансами позволило одному из авторов журнала «Жизнь искусства» как-то воскликнуть: «Смерть налогам на искусство..!»¹⁴.

В то же время необходимо признать, что низкая посещаемость театров и их катастрофическое материальное положение объяснялись в значительной части малой притягательностью репертуара, о чем, в частности, писали в прессе¹⁵. В связи с этим возникал вопрос: «Понимали ли трудящиеся произведения мировой музыкальной классики?». О культурных предпочтениях масс в период НЭПа, которые контрастировали с репертуарами академических театров, указывает публицист И. С. Прокопенко¹⁶. Кроме того, многие театры уменьшили свои оркестры по причине малой прибыли, получаемой от посещаемости, и сотни талантливых музыкантов, оставшись без работы, были вынуждены выступать в ресторанах и других местах, чтобы хоть как-то заработать средства к существованию¹⁷.

Положение дел с оперным репертуаром было непростым. На это указывал и критик В. П. Коломийцов*. В 1920-е гг. на сцене, например, Академического театра оперы и балета (как и до революции) доминировали оперы, созданные деятелями искусств прошлого исторического периода: «Князь Игорь» и «Руслан и Людмила», «Хованщина» и «Евгений Онегин». При этом многим театральным деятелям Петрограда становилось ясно, что старый репертуар оперных театров необходимо было менять. Они признавали, что этим



И. М. Лапицкий
(URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/2847-teatr-petrograd-1923>)



Э. А. Старк
(URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya>)

театрам стали нужны новая энергия, темперамент, работоспособность, настойчивость и твердость¹⁸. По мнению С. Раменского, «самым большим» в ак-опере считался «вопрос упорядочения», а на состоянии оперы особо тяжело ска-

зался «режиссерский кризис»¹⁹. В связи с этим в театральной среде большие надежды возлагались на назначение в ноябре 1923 г. управляющим оперной труппой в бывшие Мариинский и Михайловский театры режиссера И. М. Лапицкого²⁰, которому предстояла «тяжелая задача» не только освежить оперное дело в Петрограде, но и реставрировать оперу²¹.

В то же время в обществе появилось мнение и о новой роли театров. Эту позицию, например, активно развивал главный редактор журнала «Жизнь искусства» Г. Адонц**, указавший, что театр должен иметь новую задачу по отношению к зрителю, а именно — быть его ведущим, а не ведомым. С этим во многом революционным заявлением, актуальным и в наши дни, нужно согласиться. Новая историческая эпоха, на наш взгляд, всегда рождала своих героев, и они должны были занять причитавшееся им место в искусстве. Однако в июне 1923 г. главный редактор прямо высказался о крайнем обнищании репертуара и наличии в арсенале только старых буржуазных, шаблонных и надоевших пьес²².

Г. Адонца поддержал авторитетный в те годы русский музыкальный критик, искусствовед Э. А. Старк. Он очень интересно высказался по поводу перемен в искусстве, подчеркнув, что театр «не является музеем, где хранятся почтенные реликвии прошлого», под которыми он понимал старые спектакли²³. Э. А. Старку вторил другой российский театральный авторитет 1920-х гг. музыковед Е. Браудо***. Он заявил о потере «старым своей притягательной силы» и необходимости притока свежих молодых сил на

* Коломийцов Виктор Павлович (1868 — 1936) — советский музыкальный критик, переводчик. После Великой Октябрьской социалистической революции был членом совета Мариинского театра оперы и балета.

** Адонц Гайк Георгиевич (1882 — 1938) — советский журналист и литературный критик. В 1920-е гг. был редактором журнала «Жизнь искусства»; в 1930-е гг. работал в издательстве АН СССР и ленинградских газетах.

*** Браудо Евгений Максимович (1882 — 1939) — российский музыковед, публицист, переводчик. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

смену уставшим, а часть и покинувшим Россию артистам. При этом Е. Браудо абсолютно справедливо заметил, что наиболее видные «композиторские силы» находились за рубежом²⁴.

В начале 1920-х гг., действительно, за границей находились С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский и С. С. Прокофьев. Так, выступления С. В. Рахманинова пользовались исключительным успехом в Америке²⁵. Из мастеров мирового уровня в России оставался, пожалуй, лишь ректор Петроградской консерватории профессор А. К. Глазунов. Однако и он летом 1928 г. выехал на Шубертовские торжества в Вену и в СССР больше не вернулся²⁶, несмотря на то, что в 1923 г. Совнаркомом ему была установлена высшая пожизненная спецставка²⁷. Многие другие музыкальные деятели, работавшие в тот период в Петрограде, также не были идейными союзниками правящего политического режима. Например, приглашенный в страну по просьбе А. К. Глазунова известный в начале 1920-х гг. дирижер и композитор Э. А. Купер, возглавивший Петроградскую филармонию, тоже покинул страну под видом гастролей.

В связи с несогласием части творческой интеллигенции с политикой большевиков отмечалось и то, что среди театральных деятелей Петрограда 1920-х гг. не было единства взглядов и на репертуар. Как нам видится, не все они стремились к переменам на шестом году советской власти. Так, режиссер С. Э. Радлов*, возглавлявший Театр народной комедии и руководитель Театрально-исследовательской мастерской, в новогоднем приветствии призвал театральный Петроград не поддаваться ни на какой театральный модернизм²⁸.

В то же время интересно заметить, что на страницах популярного журнала «Жизнь искусства» рабочая аудитория высказывала свои мнения по вопросам современного репертуара²⁹. Например,



А. К. Глазунов
(URL: <https://melody.su/artists>)

петроградский пролетарий Е. Евстигнеев писал, что в городе «расплодилось» много театров, но играют там часто непонятные рабочим спектакли³⁰. При этом рабочий провел в заметке удивительный по своей «классовой пронительности» анализ увиденного и услышанного им в бывшем Народном доме мирового шедевра — оперы «Риголетто» Д. Верди. В нем автор обратил внимание на то, что рабочие и так знают, что «короли, цари и прочие монархи-кровососы ведут развратный образ жизни, пользуясь народным трудом»³¹. Среди персонажей спектакля ему более всего понравился образ шута, так как его «страдания среди роскошного дворца трогают за душу, и рабочему человеку, наверно, будет понятно его горе». Автор подвел итог своим размышлениям словами о том, что музыка ему понравилась, а вот игра артистов была неважная, и для рабочих «поучительного» в этой опере ничего нет³².

В итоге после дискуссий на страницах журнала стали появ-

ляться предложения о создании отдельного репертуара для рабочей аудитории³³. Г. Адонц сделал здесь поистине историческое заявление. Он призвал к проведению революции в области культуры и искусства, в частности, наиболее близкого народу театра³⁴. Нельзя не согласиться с его утверждением о том, что «художественная революция (как и научная) не происходит путем административных реформ и правительственных указов, как это можно сделать с формами политического уклада»³⁵. В 1923 г. в первоммайский номер поместили его призыв к созданию спектаклей на современную тематику, в частности, произведений о «рабочих-пролетариях, которые своими мозолистыми руками создают мировую жизнь»³⁶.

В связи с этим специалисты, среди которых был, например, петроградский режиссер Н. В. Петров** отмечали, что театры резко раскололись на два лагеря. В первом из них «почтенно и рутинно догнивало (ибо потеряло всю свою жизненную свежесть) старое»; во втором «пестро и крикливо, заумно и глупо демонстрировалось новое»³⁷.

Каким виделся современникам этот новый театр? В ходе работы IV Всероссийского съезда работников искусств в апреле 1923 г. ЦК было предложено определиться с задачами искусства³⁸. Выступая на этом форуме, народный комиссар по просвещению, в ведении которого в исследуемый период находились академические театры, А. В. Луначарский рассказал о том, что Наркомпрос решил создать центральный Гостеатр. При этом он должен был стать не только центром летучих агиток, а ставить пьесы, которые имели бы серьезное значение для пропаганды³⁹.

18 сентября 1924 г. в журнале «Рабочий и театр» была опублико-

* Радлов Сергей Эрнестович (1892 — 1958) — советский театральный режиссер и педагог, драматург, теоретик и историк театра. Заслуженный артист РСФСР. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

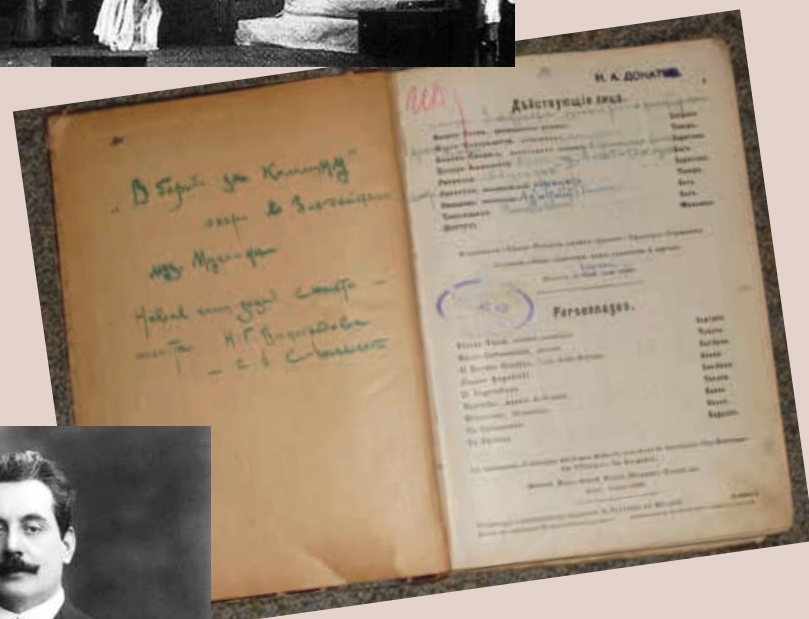
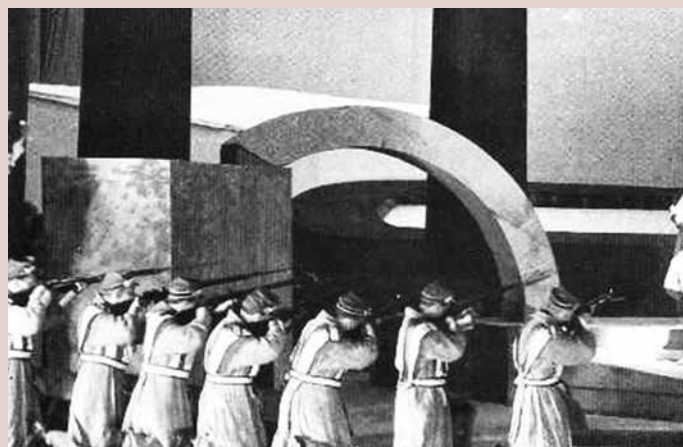
** Петров Николай Васильевич (1890 — 1964) — советский театральный режиссер и педагог. Народный артист РСФСР. В 1921 — 1922 гг. был главным режиссером Большого драматического театра. Участвовал в подготовке массовых представлений в Петрограде.

бий вид театрального зрелища», по нашему мнению, постепенно закладывались основы новой советской музыкальной культуры: создавались новые «постановочные методы, способы актерской игры, пространственно-декоративное и музыкальное оформление»⁴⁸.

В этой мастерской формировалась, по всей видимости, и личность бывшего артиллерийского офицера Н. Г. Виноградова как советского музыкального деятеля, как будущего реформатора театра. В статье «Академические задачи и перспективы» он точно отметил: «Перед театром встала задача отразить и передать борьбу масс за перестройку мира на новых началах, началах Октября»⁴⁹. Свои теоретические взгляды режиссер-постановщик стремился реализовать на практике. В 1924 г. в Петрограде он возглавил оперно-балетную студию «Мамонт»⁵⁰ (отсюда образовался его литературный псевдоним «Виноградов-Мамонт»). Вскоре здесь возник целый ряд поистине глобальных творческих замыслов. Так, например, в короткие сроки планировалось сделать и революционную оперу в жанре трагедии, и новый революционный балет, и новую революционную оперетту «Золотая орда». Для создания новых революционных либретто выбор пал на оперы «Тоска» Д. Пуччини и «Гугеноты» Д. Мейербера⁵¹.

Некоторые идеи и творческие планы «Мамонта» поддержал директор академических театров тех лет И. В. Экскузович. Так, 19 сентября 1924 г. на сцене Малого оперного театра прошла премьера спектакля «В борьбе за коммунизм». В качестве основы для переделки была выбрана опера «Тоска» итальянского композитора Д. Пуччини*. Авторами нового либретто оперы являлись Н. Г. Виноградов и С. Д. Спасский. Н. Г. Виноградов оказался и руководителем сценической постановки. Дирижером премьерной постановки стал Д. И. Похитонов. Содержание оперы, которое было подробно изло-

Сцены из спектакля «В борьбе за коммунизм». (URL: <https://www.operanews.ru/16070402.html>)



Д. Пуччини



Переделка либретто «Тоска» в оперу «В борьбе за коммунизм». (URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/rwiki/229221>)

* Д. Пуччини умер в Италии в ноябре 1924 г. В некрологе, напечатанном в журнале «Жизнь искусства», было указано, что знаменитый композитор интересовался переработкой своей оперы «Тоска» в новое произведение «В борьбе за коммунизм» и собирался приехать в Россию (см. Джакомо Пуччини // Жизнь искусства. 1924. № 50. С. 18). Скорее всего, эта информация являлась выдумкой авторов, стремившихся придать работе театра особое значение.

жено в программе ленинградских театров 1924 г., было связано с последними днями знаменитой Парижской коммуны 1870 г.⁵²

Выступая перед премьерой, Н. Г. Виноградов предсказал новой опере роль «взорвавшейся бомбы в оперном театре»⁵³. Однако надежды автора не оправдались. Критика нового спектакля оказалась плохой. Так, заведующий театральным отделом Наркомпроса Д. А. Щеглов* признал, что «первый опыт приспособления нового словесного содержания под старую музыку Пуччини не оправдал серьезных надежд на возможность использования оперной музыки для разработки новых оперных либретто»⁵⁴. Заведующий режиссерским Управлением ак-театров В. А. Брендер** написал о том, что вместо революционной оперы получилась какая-то «невязка»⁵⁵.

Эксперимент с оперой «Тоска» не получил поддержки и в правительстве. Знаменитая фраза наркома А. В. Луначарского о превращении «Тоски» в тоску стала общепринятой⁵⁶. Он подчеркнул, что «старые оперы должны даваться в их собственном, им присущем стиле»⁵⁷. Однако, пожалуй, самое главное заключалось в том, что, как писал А. А. Гозенпуд, «пролетарская аудитория, представителями которой выступили рабкоры, не увидели в нем правдивого изображения Парижской коммуны; музыканты-профессионалы справедливо указывали на искажение оперы Пуччини»⁵⁸.

Пожалуй, лишь Н. В. Малков отметил, что спектакль имел «средний успех»⁵⁹. В своей статье режиссер подчеркнул, что «спектакль был принят сочувственно, но особого подъема все же не было»⁶⁰. В то же время он иронично ответил на слова Н. Г. Виноградова о «взорвавшейся бомбе»: «Ак-театр на самоубийство не решился и особых повреждений от

бутафорской бомбы в нем не произошло. Вряд ли последуют и ожесточенные споры»⁶¹.

В итоге спектакль «В борьбе за коммуны» прошел в Малом оперном театре всего 14 раз и был снят с репертуара. В то же время необходимо отметить, что Управление ак-театров предложило к началу октября 1925 г. режиссеру Н. Г. Виноградову и композитору Л. А. Половинкину разработать в жанре трагедии сюжет новой революционной оперы⁶².

Интересно, но новую и не очень удачную оперу сразу же попытались сделать советской агиткой. В журнале «Жизнь искусства» 23 декабря 1924 г. указывалось, что после окончания разучивания оперы «В борьбе за коммуны» студия «Мамонт» будет давать ее в рабочих районах, а также в городах Ленинградской губернии⁶³. Однако в ноябре 1924 г. в журнале «Рабочий и театр» сообщалось о том, что опера была приобретена для постановок в театрах Киева, Тифлиса и Екатеринбурга⁶⁴. О судьбе этих спектаклей нам, к сожалению, ничего не известно. В дальнейшем (таким же образом, как и «Тоску») планировалось «переделать» оперу немецко-французского композитора Д. Мейера «Гугеноты», которая должна была получить новое название «Декабристы»⁶⁵. Однако в мае 1925 г. Н. В. Малков написал о том, что этот проект оказался неудачным⁶⁶. В обществе говорили также о переделке оперы «Риенци» Р. Вагнера в новый спектакль «Бабеш».



Страницы журнала «Жизнь искусства». 1924. № 40. (URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/2617-zhizn-iskusstva-1924-40>)

Таким образом, в октябре 1917 г. с приходом к власти большевиков положение дел в театральном искусстве изменилось незначительно. Революционерам, в короткие сроки достаточно успешно осуществившим трансформацию политической системы большого государства, не удалось быстро провести «художественную революцию» — создать новое социалистическое театральное искусство профессионального уровня, разделить старую и новую культуры общества. Неудачи, постигавшие на первых порах советское музыкальное искусство, были вызваны объективными трудностями. Свою негативную роль в развитии классической музыки сыграл и НЭП. Театры испытывали серьезные трудности с наполняемостью залов, были обременены налогами и сборами. Наиболее медленно изменялось положение дел с операми. Гражданская война способствовала тому, что ведущие композиторы находились вне России.

* Щеглов Дмитрий Алексеевич (1898 — 1963) — советский драматург. Участник Великой Отечественной войны. В 1920-е гг. был заведующим театральным отделом Наркомпроса. Руководил театрами системы Петроградского отдела народного образования.

** Брендер Владимир Александрович (1883 — 1970) — режиссер оперных театров, педагог, историк театра.

В начале 1920-х гг. советскому обществу был предложен метод своеобразной переделки классических музыкальных произведений — создание новых либретто на революционные темы к музыке старых классических произведе-

ний. В этом процессе особую роль сыграли петроградская студия «Мамонт» и режиссер академических театров Н. Г. Виноградов, создавший и поставивший в 1924 г. в Малом оперном театре оперу «В борьбе за коммуны» на тему

Парижской коммуны 1870 г. Советской властью музыкальным театрам была отведена особая роль — воспитывать трудящихся. Новая революционная идеология постепенно приводила к переменам в их репертуаре.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

- ¹ Об этом подробнее см.: **Галанина Ю. Е.** Управление фронтовыми театрами между февралем 1917 г. и февралем 1918 г. // Театры Первой мировой войны : материалы Междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2014. С. 30 — 38.
- ² См., например: **Виноградов Н.** Революция и Актеатры // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 3.
- ³ См.: Советская опера : сб. критич. ст. М., 1953. С. 466.
- ⁴ См.: **Богданов-Березовский В. М.** Советская опера. Л. ; М., 1940. С. 181 ; **Гозенпуд А. А.** Русский оперный театр (1917 — 1941). Л., 1963. С. 155 — 162.
- ⁵ См.: **Пивоварова И. Л.** Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного источника : дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М., 2002. С. 207 — 208.
- ⁶ См.: **Галанина Ю. Е.** Указ. соч. С. 30.
- ⁷ См.: Театрально-музыкальный справочник на 1923 г. // Вестник работников искусств. 1923. № 7 — 8. С. 154.
- ⁸ См.: Больше гласности // Жизнь искусства. 1923. № 6. С. 1.
- ⁹ См.: Ак-театры // Театр. 1923. № 9. С. 16.
- ¹⁰ См.: Репертуар театров и концертов // Жизнь искусства. 1923. № 17. С. 2.
- ¹¹ Больше гласности. С. 1.
- ¹² См.: **Адонц Г.** Старое и новое // Жизнь искусства. 1923. № 1. С. 1.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ **Ждарский И.** Театры гибнут от непомерных налогов // Там же. № 17. С. 12.
- ¹⁵ См.: Пролетарское творчество // Там же. № 10. С. 1.
- ¹⁶ См.: **Прокопенко И. С.** Григорий Сокольников : Невыученные уроки нэпа. М., 2021. С. 286.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ См.: **Коломийцов В.** Лапицкий // Театр. 1923. № 9. С. 1.
- ¹⁹ **Раменский С.** Об ак-театрах // Там же. С. 5.
- ²⁰ См.: Ак-театры // Там же. С. 16.
- ²¹ См.: **Раменский С.** Указ. соч. С. 5.
- ²² **Адонц Г.** С халтурой надо покончить // Жизнь искусства. 1923. № 23. С. 2.
- ²³ См.: **Старк Э.** Автора в театре нет // Там же. № 1. С. 9.
- ²⁴ См.: **Браудо Е. М.** Музыка. Что день грядущий нам готовит? // Там же. № 1. С. 14.
- ²⁵ См.: Упадок интереса к русскому искусству в Америке // Там же. № 18. С. 4.
- ²⁶ См.: **Воейков Н.** Композитор А. К. Глазунов // Голос зарубежья. 1986. № 43. С. 41.
- ²⁷ См.: Хроника // Вестник работников искусств. 1923. № 7 — 8. С. 139.
- ²⁸ См.: **Радлов С.** Мои пожелания к Новому году // Жизнь искусства. 1923. № 1. С. 5.
- ²⁹ См.: **Адонц Г.** Театр для рабочих // Там же. № 4. С. 5.
- ³⁰ См.: Искусство и пролетариат // Там же. № 5. С. 15.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же.
- ³³ См.: Рабочий репертуар // Там же. № 21. С. 20.
- ³⁴ См.: **Адонц Г.** Художественная революция // Там же. № 14. С. 6.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Первое мая // Там же. № 17. С. 3.
- ³⁷ См., например: **Петров Н.** Современная режиссура или контр-революция на левом фронте // Там же. № 21. С. 3 — 4.
- ³⁸ См.: IV Всероссийский съезд работников искусств // Зрелища. 1923. № 35. С. 11.
- ³⁹ См.: Художественная политика Наркомпроса // Жизнь искусства. 1923. № 23. С. 20.
- ⁴⁰ **Филиппов Б.** Приобщение к театру // Рабочий и театр. 1924. № 1. С. 14.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² **Адонц Г.** С халтурой надо покончить. С. 2.
- ⁴³ См.: **Гозенпуд А. А.** Указ. соч. С. 132.
- ⁴⁴ **Малков Н. В.** В борьбе за коммуны, или Взорвавшаяся бомба // Жизнь искусства. 1924. № 40. С. 4.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ См.: **Боцяновский В.** Блин-комом // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 16.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ **Кибардин А. А.** Театрализованное представление «Кровавое воскресенье» (Петроград. 1920) // Педагогика искусства. 2021. № 2. С. 127.
- ⁴⁹ **Виноградов Н. Г.** Академические задачи и перспективы // Рабочий и театр. 1924. № 1. С. 9.
- ⁵⁰ См.: **Богданов-Березовский В. М.** Указ. соч. С. 33.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² См.: Программы ленинградских театров // Жизнь искусства. 1924. № 39. С. 13.
- ⁵³ Цит. по: **Гозенпуд А. А.** Указ. соч. С. 133.
- ⁵⁴ **Щеглов Д.** В борьбе за коммуны // Рабочий и театр. 1924. № 2. С. 9.
- ⁵⁵ **Брендер В.** Ак-опера. Пока только вежи // Там же. 1925. № 40. С. 6.
- ⁵⁶ См.: **Гозенпуд А. А.** Указ. соч. С. 133.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ **Малков Н.** За Красный Петроград // Жизнь искусства. 1925. № 18. С. 10.
- ⁶⁰ **Малков Н. В.** В борьбе за коммуны... С. 6.
- ⁶¹ Там же. С. 5.
- ⁶² См.: Хроника // Жизнь искусства. 1924. № 40. С. 23.
- ⁶³ См.: Ленинград // Там же. № 52. С. 19.
- ⁶⁴ См.: Хроника // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 17.
- ⁶⁵ См.: **Богданов-Березовский В. М.** Указ. соч. С. 34.
- ⁶⁶ См.: **Малков Н.** За Красный Петроград. С. 10.